FIBA VIII FESTIVAL INTERNACIONAL DE BUENOS AIRES

Buenos Aires Ciudad

Instituto Nacional del Teatro

concurso nacional de ensayos teatrales Alfredo de la Guardia 2011

Colección Premios

Irene Villagra | *Eduardo Del Estal* | *Manuel Maccarini*

Concurso Nacional de Ensayos Teatrales Alfredo de la Guardia

2011

Villagra, Irene
Concurso nacional de ensayos teatrales : Alfredo de la Guardia / Irene Villagra ; Eduardo Del Estal ; Manuel Maccarini. - 1a ed. - : Inteatro, 2011.
364 p. ; 22x15 cm. - (Premios)

ISBN 978-987-27365-4-5

1. Teatro Argentino. I. Del Estal, Eduardo II. Maccarini, Manuel III. Título.
CDD A862

Fecha de catalogación: 07/10/2011
Esta edición fue aprobada por el Consejo de Dirección del INT en Acta n° Nº 299/10

CONSEJO EDITORIAL

> Carlos Leyes
> Ariel Molina
> Marcelo Lacerna
> Claudio Pansera
> Rodolfo Pacheco
> Carlos Pacheco

STAFF EDITORIAL

> Carlos Pacheco
> Raquel Weksler
> Graciela Holfeltz
> Elena del Yerro *(Corrección)*
> Mariana Rovito *(Diseño y diagramación)*
> Oscar *Grillo* Ortiz *(Ilustración de tapa)*
> Magdalena Viggiani *(Foto contratapa)*

© INTeatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro
ISBN: 978-987-27365-4-5

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina
Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723
Reservados todos los derechos

Impreso en Buenos Aires, noviembre de 2011
Primera edición: 300 ejemplares

teatro abierto 1981. teatrología e historia

Irene Villagra

Licenciada en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Investigadora e historiadora de temas del pasado reciente y tiempo presente, en particular trabaja el vínculo del teatro y la teatrología con la ciencia histórica. Integra: Centro de Investigación Historia y Teoría Teatral (Cihtt), Centro Cultural Ricardo Rojas de la UBA; Equipo de Estudio y Producción de Teoría y Metodología Teatral (Eeptmt), Centro Cultural de la Cooperación. Participa en: Congreso Internacional de Teatro Argentino e Iberoamericano, Getea, UBA.; Congreso de Historia del Teatro Universal, UBA; Jornadas de Investigación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz", UBA; Jornadas Nacionales de Teatro Comparado, UBA Es Jurado de Premios Teatro del Mundo, UBA y Miembro Fundadora de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (Aincrit).

Contacto: historiala@yahoo.com.ar

DICTATURA, MULTIPARTIDARIA, RESISTENCIA CULTURAL, FUENTES INÉDITAS DEL ARCHIVO DE OSVALDO DRANGÚN Y NUEVOS TESTIMONIOS DE PROTAGONISTAS.

1. Introducción

Teatro Abierto 1981, emerge en plena crisis social, política y económica ocurrida en Argentina durante los años 1980-1981, al interior de la dictadura cívico-militar 1976-1983.

A treinta años de su realización, continúa vigente el interés y se lo estudia en distintas universidades del país y del exterior, en diversas áreas del conocimiento: historia del teatro, dramaturgia, literatura, entre otras, lo que contribuye a una vasta producción bibliográfica que comenzó Miguel Ángel Giella.[1] Esta propuesta de investigación, considera a Teatro Abierto 1981 como tema de la ciencia histórica, está basada en el estudio de Irene Villagra[2] que comparó dos crisis ocurridas en Argentina: la de 1981 en dictadura y la de 2001 en el actual período democrático institucional,[3] estableciendo que en sendos períodos surgieron en la Ciudad de Buenos Aires los movimientos teatrales: Teatro Abierto y Teatro x la Identidad y que esas dos formas de representación social y política, confirman que el teatro[4] puso y pone en escena el drama,[5] la tragedia,[6] hechos o acontecimientos históricos del pasado reciente y del tiempo presente demostrando que el teatro es inseparable e inherente de las problemáticas que caracterizan cada momento histórico, se lo proponga o no. Teatro Abierto 1981 resultó ser una manifestación de resistencia, de compromiso social y político; aspectos estos de la misma realidad que a veces son presentados por separado o fragmentados por cuestiones epistemológicas y/o metodológicas y en otros casos, por cuestiones ideológicas.

Por otra parte, la presente investigación se basa en los principios desarrollados por Jorge Dubatti[7] en teatrología y en la filosofía del teatro, que estudian teatro como un ente más en el mundo en todos sus aspectos posibles, entre ellos el histórico, aplicable a Teatro Abierto 1981.

Este trabajo se además se propone difundir los materiales reunidos en torno a Teatro Abierto 1981, estudiados en forma crítica: bibliografía, fuentes primarias provenientes de diferentes archivos, en especial las inéditas halladas en el archivo personal de Osvaldo Dragún.[8] Se suman fuentes secundarias, generadas a partir de entrevistas especiales, fragmentos de conversaciones y testimonios con una parte de

protagonistas del movimiento teatral. Este corpus permitió realizar la investigación sobre el surgimiento de Teatro Abierto 1981, configurado como forma de representación social y política, que corrobora tanto el potencial de la historia como el de los sujetos que la producen. Se verifica cómo fue posible, en determinadas condiciones dadas, que un grupo pudiera maniobrar y transformar su propia realidad.

La premisa que el teatro es parte constitutiva de la historia y como productor de fuentes, desecha la idea de teatro como simple ilustración de la historia. En consecuencia, el teatro y la historia o la historia y el teatro, pasan a ser dispositivos necesarios para entender y reconstruir la memoria colectiva, siendo la memoria, la estrategia contra el olvido. A pesar de lo doloroso que resulta afrontar algunos temas de la realidad, aún es imprescindible reflexionar acerca de lo ocurrido en Argentina, para no olvidar lo traumático en relación a los tormentos y crímenes de lesa humanidad que produjo la dictadura 1976-1983. Se trata de indagar y comprender el pasado, tantas veces como sea necesario y como en este caso, ligando teatrología e historia con el objeto de generar conocimiento y pensamiento que incida tanto en el presente como en el futuro.

2. Algunos puntos de partida y metodología para estudiar Teatro Abierto 1981

Cuando se inicia una investigación, no se opera sobre un vacío. Siempre hay una base, ciertas ideas, puntos de partida o criterios que subyacen en la bibliografía localizada y estudiada previamente. Lo mismo ocurre con el historiador, quien selecciona y/o manipula las fuentes o materiales que requieren de un análisis crítico. En los historiadores también está presente la propia subjetividad al analizar datos e informaciones que contienen las fuentes, del mismo modo cuando las critica e interpreta. Por esa razón, es imprescindible proporcionar contextos a los textos y cruzarlos entre sí; situar los acontecimientos, proporcionarles la mayor amplitud posible para su comprensión, dando cabida a diferentes registros para analizarlos, como en el caso de Teatro Abierto 1981, buscando en los propios estatutos que lo conformaron. Al realizar una lectura histórica, social y política de Teatro Abierto 1981, es necesario generar una puesta en diálogo con diversos saberes, atendiendo a diferentes autores sobre múltiples aspectos y problemas que presenta el objeto de estudio, como el caso Teatro Abierto 1981, que requiere el tratamiento de dos puntos de contacto o dos formas por excelencia de

manifestación de la condición humana: la poética y la ciencia. Por ese motivo, los estudios de teatrología se articulan con análisis sociales y políticos como contribución al conocimiento general y en particular a los que atañen al acontecimiento Teatro Abierto 1981, dado que no fue un hecho aislado de la sociedad, sino que fue parte constitutiva de la misma, en determinada coyuntura.

Se sigue la premisa de Cornelius Castoriadis,[9] quien construyó una teoría de la sociedad y la historia como una producción que no es ni cerrada ni absoluta y que consiste en una elucidación, centrarse en *"(...) el trabajo por el cual los hombres intentan pensar lo que hacen y saber lo que piensan"*. Se toma a la elucidación, como creación histórico-social, lo que muestra su faceta abstracta y en simultáneo, se la piensa como producción de un proyecto político asentado en una praxis que permitió la transformación de la sociedad.

Se considera a Reinhart Koselleck[10] –filósofo y teórico de la historia así como del lenguaje–, quien hizo hincapié en la contraposición entre los hechos y las palabras sobre los hechos; la *pragmata* y *dogmata*, espíritu y vida, conciencia y ser, lenguaje y mundo para referirse a la correlación entre la historia conceptual y la historia social, indicando que:

> La primera de estas disciplinas se ocupa de los textos y de palabras, mientras que para la segunda solo precisa de los textos para derivar de ellos estados de cosas y movimientos que no están contenidos en los textos mismos. Así, por ejemplo, la historia social investiga las formaciones sociales o formas de organización constitucional, las relaciones entre grupos, capas, clases, cuestiona las relaciones de los sucesos apuntando a estructuras a medio o largo plazo y a su transformación o aporta teoremas económicos, en virtud de los cuales se indagan acontecimientos individuales o resultados de la acción política.

Es posible conectar los distintos niveles de los procesos históricos con el teatro, con la teatrología y con la filosofía del teatro propuestas por el teórico e investigador Jorge Dubatti[11] que estudia al teatro a partir de una concepción o base epistemológica que no deje de:

> (…) soslayar tres ángulos de análisis: Trabajo-Estructura-Concepción de Teatro. Estos tres ángulos (no niveles) remiten a una unidad: la poética (…) [que] se refusionan íntimamente en el mismo objeto, son maneras diferentes de abordar el mismo objeto. (…) la Filosofía del Teatro propone que no puede haber *poíesis* si la nueva forma no se diferencia, no se distancia y autonomiza del régimen de la realidad cotidiana (y su extensión en el mundo), si no instala su propio régimen y se ofrece a su vez como

> complemento y ampliación, "mundo paralelo al mundo". A partir de la diferencia, el ente poético marca un acontecimiento ontológico: implica un cambio, abre una serie paralela y se coloca en una posición metafórica y autónoma respecto de la realidad cotidiana. (…) [Y] La pregunta ya no pasa por cómo surge una poética (…) sino por cómo es posible esa poética, sobre qué supuestos descansa, (…) qué concepto de la relación arte y vida hace posible la concepción de una determinada poética.

Por lo tanto, al estudiar y comparar los términos "mundo paralelo al mundo" y "mundo", es necesario explorar las principales variables que conforman a uno y otro mundo, ya sea para interrelacionarlos, conectarlos y/o diferenciarlos. De esta manera, al indagar la relación: poética y vida –relación que nos permite observar tanto la creación de infinitas poéticas, así como lo que las sustenta–, también es imprescindible estudiar áreas o regiones y fronteras internas[12] en las que se constituyen los diferentes teatros.

Al puntualizar en Teatro Abierto, que emerge en 1981, en Argentina, en Buenos Aires, es necesario vincularlo a cuestiones nacionales –aún locales–, e internacionales en las que el acontecimiento estuvo inmerso y de las que formó como parte de la sociedad humana. Y al estudiar el "mundo paralelo al mundo", se nos impone conocer "el mundo" o "la realidad" ("gramática estabilizada de la vida cotidiana; cuerpo natural y social, cronotopo, objetos, situaciones")[13]". Para abordar ese mundo, al pensarlo e interpretarlo –nunca reproducirlo–, la propuesta es considerar los contextos en los que el trabajo de los teatristas puedan ser ubicados y reconocidos, como poética y en simultáneo como portador de una determinada dimensión histórica, política y social que lo singulariza. Estas cuestiones se integran al fundamento de Dubatti[14] en cuanto a que:

> la Filosofía del Teatro busca un ser del estar-acontecer en el mundo [y] busca desentrañar la relación del teatro con la totalidad del mundo en el concierto de los otros entes."

Por otra parte, al enmarcar a Teatro Abierto 1981, desde el punto de vista historiográfico, como tema de la historia del pasado reciente y del tiempo presente, estas categorías de análisis posibilitan observar, interpretar y aún operar en el propio nivel del tiempo presente. Este enfoque, no se trata de un nuevo período histórico, tampoco es un nuevo momento en la historia universal. Cada momento histórico posee su propio pasado reciente y su historia presente y no se desconoce ni invalida la categoría de "la larga duración" de los procesos históricos, tampoco las rupturas y continuidades de los acontecimientos junto a la multiplicidad de problemáticas que ofrece la realidad. Asimismo es necesario considerar los

paradigmas vigentes en cada momento histórico para yuxtaponerlos a los acontecimientos siendo imprescindible tener en cuenta: ideas, pensamientos, concepciones tanto como creencias aceptadas, las que subyacen siempre en cualquier objeto de análisis. En el presente estudio también se tuvo en cuenta que el modo de producción de la vida material condiciona al proceso de la vida social, política e intelectual en general; pero no como mera interpretación economicista lo que implica no quedarse en interpretaciones cerradas ni dogmáticas. Los condicionamientos económicos no son los únicos elementos que modifican la historia; también, las formas culturales son elementos que transforman la realidad porque ofrecen nuevas respuestas a los modos de producción, los que no son ni absolutos ni estables. Si estos cambian o se transforman, se crean nuevas culturas; es la sociedad y sus integrantes quienes hacen la historia y quienes dan diversas respuestas a los problemas que se suscitan.

En coincidencia con *Manifiesto de Historia a Debate, I. Ciencia con sujeto,*[15] se rechaza la "historia objetivista", a la manera de la Escuela Cientificista Alemana de Leopold von Ranke y la "historia subjetivista" de la posmodernidad, en cuanto al modo de hacer ciencia con el sujeto humano que descubre el pasado conforme lo construye. Se adhiere a la postura del colectivo "Historia a Debate" que toma en cuenta dos subjetividades que influyen en el proceso de conocimiento: la de los agentes históricos y la de los propios historiadores, garantizando la objetividad de resultados relativos, plurales y rigurosos. Así, la historia actualiza su concepto de ciencia, abandona el objetivismo ingenuo heredado del positivismo del siglo XIX sin caer en el radical subjetivismo renovado por la corriente posmoderna de finales del siglo XX. Se concibe que el acercamiento entre las "dos culturas": la científica y la humanística, facilita la doble necesidad de redefinición de la historia, como ciencia social y como parte de las humanidades. La humanidad en calidad de sujeto y objeto de estudio; la humanidad no solo como una abstracción, sino compuesta por sujetos en tiempos y espacios determinados. Al mismo tiempo, se considera necesario recoger distintas interpretaciones que posibiliten la crítica, la que está siempre presente o existe en algún grado, en la conciencia de los hombres, aunque de por sí, esta sola no determina la realidad; es la realidad social la que determina la conciencia.

Las perspectivas señaladas, valen para pensar la historia y el contexto social y político de cualquier objeto de estudio. La propuesta es pensar que el teatro "es" y "está" en las propias formaciones sociales, estudiarlas impone situarlas en tiempo y espacio, para luego avanzar en otros análisis. Las cuestiones artísticas y culturales no son actividades inertes, pasivas, o entretenimiento. En particular el teatro es un yacimiento de fuentes históricas, precisamente por la condición social y política que portan, se la haya propuesto o no. Son cuestiones que están íntimamente

relacionadas y existidas. Son vividas, en sentido existencial, ocurren, no como copia o emulación de la realidad, son parte de la realidad misma.

Margot Berthold[16] había señalado que:

> El teatro es la vida viva. (...) Es un acto creador que se agota al término de su proceso, una vela que se consume. (...) Una representación teatral (...) transcurre, se convierte en acontecimiento y desaparece. (...) las formas de representación del teatro de hoy, en su diversidad aparentemente inagotables, vienen a ser (...) un museo imaginario de las vivencias del presente (...) se presentan al hombre moderno obras, formas de escenificación y modos de representar que proceden de la herencia milenaria del teatro. (...).

Mientras tanto, Arnold Hauser[17] ya se había planteado usar presupuestos filosóficos referidos a la historia del arte y a la utilización de material histórico como demostración de conceptos al afirmar que la poética está inserta en la naturaleza del proceso histórico y señaló que era necesario el método sociológico, tanto en la historia del arte como en otras obras del espíritu; pero él mismo advirtió acerca de los límites del método sociológico indicando que:

> (...) todo en la historia es obra de los individuos, pero que los individuos se encuentran siempre temporal y espacialmente en una situación determinada, y que su comportamiento es el resultado, tanto de sus facultades como de esta situación. Este hecho constituye, a la vez, el núcleo de la teoría de la naturaleza dialéctica de los procesos históricos.

Otras observaciones, consideradas son las del dramaturgo e investigador Héctor Levy-Daniel[18] para quien:

> Aunque sus esencias son evidentemente diversas, hay entre teatro y realidad un vínculo cuya naturaleza debe ser indagada: la obra tiene con su situación espacio-temporal una relación que puede asumir o no. Sin embargo, esa relación existe, necesariamente. La conciencia de este vínculo entre teatro y contexto histórico es la que de alguna manera permite relativizar la autonomía de la ficción: la obra teatral es un artificio construido según sus propias reglas, pero no puede dejar de establecer un diálogo con la realidad histórica de la que forma parte. Una pieza teatral necesariamente es expresión de un determinado momento histórico y esta condición puede ser asumida (formando de manera implícita parte de la obra) o ignorada.

Y es fundamental la inclusión de los postulados del trabajo sistematizado de Dubatti,[19] quien estudia el teatro desde la ontología, aplicables al acontecimiento Teatro Abierto 1981:

> (…) el teatro es un ente complejo y se define como acontecimiento, un ente que se constituye históricamente en el acontecer; el teatro es algo que pasa, que sucede. Es un ente-acontecimiento, es decir, un acontecimiento ontológico producido en la esfera de lo humano pero que la trasciende; un ente sensible, temporal, histórico. Al menos dos tipos de definición expresan la especificidad del teatro: una definición lógico-genética del teatro como acontecimiento triádico (en el doble sentido que Deleuze atribuye a la idea de acontecimiento: algo que acontece, algo en lo que se coloca la construcción de sentido); una definición pragmática del teatro como zona de experiencia y construcción de subjetividad. (…) el teatro se define como un acontecimiento constituido lógico-genéticamente por tres sub-acontecimientos relacionados: el convivio, la poíesis[20] y la expectación. (…) Llamamos *convivio* o *acontecimiento convivial* a la reunión de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de espacio y tiempo) cotidiana (una sala, la calle, un bar, un casa, etc. en el tiempo presente). El convivio, manifestación de la *cultura viviente*, diferencia al teatro del cine, la televisión y la radio en tanto exige la presencia aurática, de cuerpos presentes, de los artistas en reunión con los técnicos y los espectadores, a la manera del ancestral banquete o simposio (…). Dentro del convivio (…), se producen los otros dos sub-acontecimientos, correlativamente un sector de los asistentes al convivio comienza a producir *poíesis* con su cuerpo a través de acciones físicas y físico-verbales, en interacción con luces, sonidos, objetos, etc., y otro sector comienza a espectar esa producción de *poíesis*.

También se consideran las teorizaciones de Dubatti[21] referidas a que:

> La Poética Comparada afirma que: considerada en su territorialidad y a partir de su condición de trabajo humano, toda poética teatral se sustenta en una concepción de teatro. A lo largo de toda la historia se han configurado diversas concepciones de teatro, por lo que no todos los acontecimientos teatrales de épocas diferentes, e incluso coetáneos (…), pueden ser pensados y abordados de la misma manera. La concepción de teatro es parte constitutiva de la poética y condiciona la base epistemológica desde la que el historiador la comprende.
>
> Llamamos concepción de teatro a la forma en que, ya sea práctica (implícita) o teóricamente (explícita), el teatro se concibe a sí mismo y

> concibe sus relaciones con el concierto de lo que hay/existe en el mundo (el hombre, la sociedad, lo sagrado, el lenguaje, la política, la ciencia, la educación, el sexo, la economía, etc.). Llamamos base epistemológica para el estudio de dicha poética a los supuestos y consideraciones teóricas, metodológicas, historiológicas y analíticas que realiza el investigador respecto de la territorialidad de la poética; la determinación de la base epistemológica dependerá de su posicionamiento respecto de la concepción de teatro (…).

Al acontecimiento Teatro Abierto 1981, se lo comprende en su dimensión histórica, política y social y en simultáneo, se lo articula con el concepto de acontecimiento convivial. De los estudios de Dubatti[22] también interesa el aspecto ideológico que estos implican:

> La fuerza teatral de un pueblo no se mide solo por la obra de sus artistas sino también, y especialmente, por sus convivios. La grandeza del teatro argentino –en Buenos Aires y sus capitales teatrales más importantes– está en la intensidad y la pasión de sus espectadores. En la Argentina el teatro es un espacio de construcción de subjetividad alternativa, de socialización, de resistencia y resiliencia. Los convivios se fundan no en rutinas de la actividad cultural sino en el deseo y en la vocación de salud. Durante muchos años los espectadores argentinos se han aferrado a los convivios teatrales para no enloquecer, para seguir creyendo en su país, para soportar, continuar hacia el futuro y sobrevivir. (…) Hizo falta formular esta noción para comprender de alguna manera la relevancia y el misterio de lo que sucedía en salas y espacios alternativos de la Argentina. (…) Estudiar las poéticas teatrales, implica estudiar los convivios, de allí la importancia de valorar una historia del presente como disciplina insoslayable de la teatrología: participar de los convivios, testimoniarlos antes de su pérdida (...) estudiar el teatro es estudiar una dinámica peculiar del ser del mundo.

3. Contexto histórico de Teatro Abierto 1981

3.1. Contexto general 1976-1983

El movimiento Teatro Abierto irrumpió en Buenos Aires en 1981, durante la dictadura cívico-militar 1976-1983, la más cruenta de la historia argentina, instaurada e impuesta mediante un golpe de estado, instrumentado por el

terrorismo de estado, con la desaparición forzada y sistemática de personas. El 24 de marzo de 1976 un régimen cívico-militar reemplazó al gobierno constitucional de María Estela Martínez de Perón.

En opinión de Alain Rouquié[23] dicho régimen:

> (…) por un lado instala el terror descentralizado como sistema de gobierno o, al menos instaura una represión política sin precedente por su amplitud y sus técnicas. (…) por primera vez, sin revolución de palacio, organiza institucionalmente la sucesión presidencial: el poder no vuelve a los civiles y no se recurre más a procedimientos electorales. (...) proclaman que el régimen 'tiene objetivos, pero no tiene plazos' (...). Nunca, bajo ningún gobierno precedente, los derechos humanos fueron tan larga y sistemáticamente violados.

Para este autor, el poder militar operó sobre un vacío de poder, sobre la descomposición del peronismo, el caos económico, formando a la opinión pública frente a la violencia política, a pesar de que la guerrilla, –fundamentalmente Montoneros y ERP– para fines de 1975 había fracasado militarmente. Y agrega que:

> (...) el Ejército no pertenece a nadie, pero constituye un campo de lucha decisivo. Los grupos dominantes en conflicto tienen tanto más posibilidades de encontrar una acogida favorable entre los oficiales cuanto que la concepción de amenazas e hipótesis de guerra de los Estados Mayores coinciden con su estrategia social y económica. (…) En este sentido no hay cambio en los mecanismos del poder militar argentino antes y después de 1976. La transformación de las amenazas ligadas a las mutaciones de la sociedad, llevan a los militares a una política contrarrevolucionaria violenta, puesta al servicio de diferentes sectores minoritarios. La concepción militar de una subversión generalizada, que no se limita solamente a la guerrilla, traduce a la vez la mutación de la sociedad y el fracaso de los procedimientos de control social; es decir la identificación ascendente de las clases medias, la organización corporativa de las "clases peligrosas". La radicalización de las capas sociales intermediarias, (...) estudiantes y (...) jóvenes diplomados, que marcan los diez años anteriores al trauma de 1976, representa, según el Estado Mayor argentino, un grave peligro para el orden establecido. Además, bajo el gobierno peronista de 1973, la izquierda revolucionaria (...) se infiltró en todos los ámbitos del Estado y los militares consideraron conveniente extirparla. Finalmente, la movilización de una clase obrera con alta combatividad y que había desbordado los sindicatos oficiales y burocratizados, completaba el cuadro. (...) La modernización y la diversificación de la sociedad son la raíz de una situación que los militares quieren arreglar con los medios suyos: la guerra.

La posición de Rouquié indica que los mecanismos político-militares utilizados en 1976, no se diferencian de otros golpes anteriores que conoció nuestro país desde 1930. Pero la investigadora Pilar Calveiro[24] difiere con esta postura respecto de la caracterización del rol de las fuerzas armadas, afirmando que:

> Si en 1930 el Ejército intervino simplemente para asegurar los negocios de la oligarquía en la coyuntura de la gran crisis de 1929, en 1976, en cambio, se lanzó para desarrollar una propuesta propia, concebida dentro de la misma institución y a partir de intereses específicos.
>
> Cuando los grupos económicamente poderosos del país perdieron la capacidad de controlar el sistema político y ganar las elecciones –cosa que ocurrió desde el surgimiento del radicalismo y se profundizó con el peronismo–, las Fuerzas Armadas, y en especial el Ejército, se constituyeron en el medio para acceder al gobierno a través de las asonadas militares. (...) se convirtieron en receptáculo de ensayos de distintas fracciones del poder por recuperar cierto consenso pero, sobre todo, por mantener el dominio. (…) Las Fuerzas Armadas fueron convirtiéndose en el núcleo duro y homogéneo del sistema, con capacidad de representar y negociar con los sectores decisivos su acceso al gobierno. La gran burguesía agroexportadora, la gran burguesía industrial y el capital monopólico se convirtieron en sus aliados, alternativa o simultáneamente. (...) La capacidad de negociación de las Fuerzas Armadas con diferentes sectores sociales dio lugar a la formación de grupos internos que apoyan a una u otra fracción del bloque en el poder. La institución en su conjunto fue capaz de reflejar en sus propias filas corrientes atomizadas pero que aceptaban, por vía de la disciplina y la jerarquía, una unidad institucional y una subordinación al sector dominante, según el proyecto de turno. Las corrientes internas pudieron articularse y encontrar consistencia por la identificación con el interés corporativo y por la existencia de una red de lealtades e influencias que sostiene la estructura: la pertenencia a una determinada arma o a una promoción, el haber compartido un destino o el conocimiento personal, antes que las inclinaciones político ideológicas, pueden ser razón de respeto y reconocimiento. Este rasgo fue de importancia en el marco de una nación en que las clases dominantes no habían logrado formar una alianza estable y los partidos políticos atravesaban una profunda crisis de representación frente a una sociedad compleja y ambivalente. La atomización política y económica de la sociedad se compensaba (...) por la unidad disciplinaria del aparato armado y su imposición sobre la sociedad. (...) Las Fuerzas Armadas concentraron la suma del poder militar y la representación de múltiples fracciones y segmentos del poder, adjudicada tácitamente. (...) En 1976, no existía partido político en Argentina que no hubiera apoyado o participado en alguno de los numerosos golpes militares.

> Radicales del pueblo, radicales intransigentes, conservadores, peronistas, socialistas y comunistas se asociaron con ellos, en diferentes coyunturas. (...) Civiles y militares han sostenido en Argentina un poder autoritario, golpista y desaparecedor de toda disfuncionalidad. (...) Cuando se dio el golpe de 1976, por primera vez en la historia de las asonadas, el movimiento se realizó con el acuerdo activo y unánime de las tres armas. Fue un movimiento institucional, en el que participaron todas las unidades (...) Se habían sucedido, sin descanso, años de violencia, la reinstalación de Perón en el gobierno y el derrumbe de su modelo de concertación, el descontrol del movimiento peronista, el caos de la sucesión presidencial y el desastroso gobierno de Isabel Perón, el rebrote de la guerrilla, la crisis económica más fuerte de la historia argentina. (....) en particular la clase media, clamaba por recuperar algún orden. (...) Las Fuerzas Armadas asumieron el disciplinamiento de la sociedad, para modelarla a su imagen y semejanza (...). La persecución que se desató contra las organizaciones sociales y políticas de izquierda en general y contra las organizaciones armadas en particular (...) partió, en primer lugar, de la derecha del movimiento peronista, ligada con importantes sectores del aparato represivo. (...) en octubre de 1973, comenzó el accionar público de la Alianza Anticomunista Argentina o Triple A. (...) Cuando se produjo el golpe de 1976 (...) al desgaste interno de las organizaciones y a su aislamiento se sumaban las bajas (...).

En otro trabajo, Calveiro[24] contextualiza este período clave, a escala mundial e indica:

> (...) Para comprender las coordenadas de la política argentina de los años setenta es imperioso situarla en relación con un contexto mundial que organizó, política y simbólicamente, parte de los enfrentamientos. (…) Cuando se habla del siglo XX, el "más terrible de la historia occidental" según Isaiah Berlin, por la gran cantidad de matanzas, guerras, genocidios, la palabra clave es guerra. Creo que se podría hacer la historia corta del siglo XX, como lo propone Eric Hobsbawn, a partir de la historia de las guerras: 1. Primera Guerra Mundial (guerra masiva, como la llamó Hobsbawn), 2. Entreguerras (…) período en el que ocurre (...) el ascenso de los totalitarismos en preparación de la siguiente confrontación bélica. 3. Segunda Guerra Mundial, caracterizada como guerra total, por la escalada del exterminio, 4. Guerra Fría y organización de un mundo bipolar, hasta la caída de la Unión Soviética en 1991.

Calveiro, citando otra vez a Hobsbawn, sostiene que:

A lo largo de todo el siglo XX se libró una lucha para fijar la hegemonía planetaria, global. Fue una guerra en escalada, con costos humanos cada vez más altos, sobre todo en relación con la población civil. La Primera Guerra produjo 10 millones de muertos, entre víctimas militares y civiles; la segunda 54 millones y la Guerra Fría, (...) ocasionó más de cien enfrentamientos locales en la periferia, que costaron entre 19 y 20 millones de vidas humanas, casi todas ubicadas en el llamado Tercer Mundo. Dado el desarrollo de la tecnología nuclear, un posible enfrentamiento de las potencias entre sí hubiera implicado la destrucción del mundo mismo, por ello se lo dividió en dos campos enfrentados y en disputa, un mundo bipolar, a pesar de todos los esfuerzos terceristas. En los años setenta, la bipolaridad comprendía la lucha entre dos modelos de hegemonía, con pretensiones igualmente mundiales: el capitalista y el socialista, que se asumían no como adversarios sino como enemigos antagónicos. Ambos tenían rasgos extraordinariamente comunes: ponían el acento en la determinación de lo económico y en la centralidad del Estado. El sistema soviético se vio atrapado por estos dos principios. Sin embargo, el capitalismo, tenía dos ases en la manga. El primero, una radicalización de la determinación de lo económico sobre lo político que no solo no confesaba sino que le endilgaba a su enemigo. El segundo, una defensa del Estado de Bienestar que adivinaba desde entonces la necesidad de su aniquilación, por lo menos en la versión de Estado social vigente en aquel momento. (…) Para mantener la viabilidad económica del sistema, el capitalismo supo desde los años setenta que debía usar al Estado como instrumento de su propia aniquilación, tarea que ensayó en América Latina desde los setenta y que emprendió en los países centrales a partir de los primeros ochenta. El control planetario pasaba por el control del mercado, pero este debía ser garantizado por Estados (…). La expresión latinoamericana de la Guerra Fría fueron las llamadas guerras sucias, es decir, la desaparición de personas, involucradas en proyectos políticos alternativos, armados y no armados, como parte de una política de Estado. En este contexto se inscribieron tanto el Plan Cóndor en los años setenta, como las guerras en Centroamérica, en particular Guatemala y Nicaragua, durante los ochenta. (...) El control de América Latina dentro del capitalismo occidental fue una precondición para conquistar la hegemonía planetaria. Se instrumentó entonces la tan conocida política de seguridad nacional, que remitía a cualquier conflicto nacional a la confrontación global entre capitalismo y socialismo. Se la aplicó en todos los países a través del aparato represivo del Estado, apoyados por los servicios de inteligencia norteamericanos. Si la palabra clave del escenario internacional fue la guerra, la palabra clave de la política latinoamericana fue revolución; pero también

> aquí los antagonistas giraban en torno al control del Estado, reproduciendo la visión estadocéntrica predominante en el terreno internacional. Así resulta que la Guerra Fría, dentro de la que se inscribió la "guerra sucia" en Argentina, no fue en período de pacificación, sino de desplazamiento del conflicto y de sus costos, de los países centrales hacia los países del entonces llamado "Tercer Mundo".

La dictatura cívico-militar tuvo lugar en Argentina entre 1976-1983 con la práctica de dominación en todos los órdenes de la vida de los ciudadanos, comenzando con la propia existencia. En simultáneo, se impuso una economía de endeudamiento externo, de des-industrialización del país mediante la desarticulación del sistema productivo, fundamentalmente el destinado al mercado interno, con las consiguientes pérdidas y consecuencias negativas para mayor parte de la población. Al respecto, los investigadores Daniel Azpiazu, Eduardo Basualdo y Miguel Kavise[26] indican:

> El análisis de las motivaciones básicas que sustentaron el régimen militar de 1976 revela la persistencia de un objetivo fundamental: refundar estructuralmente la sociedad argentina, tanto en términos económicos-sociales como políticos, consolidando un régimen dominante. (…) en un contexto externo signado por la economía en profunda crisis en la cual predominaba la valorización financiera del capital y una situación interna donde el proyecto "desarrollista" había alcanzado, al parecer, sus máximas posibilidades de expansión.(…) El programa económico de la gestión militar condujo a dos etapas distintas. Entre 1976 y 1979 el proceso económico siguió los 'carriles industrialistas', pero se revirtió el dinamismo de los bienes de consumo masivo impulsado por el peronismo a favor de aquellos ligados a la demanda de los sectores sociales de más altos ingresos.
>
> A partir de 1980, la política económica, tuvo otros efectos al converger las altas tasas de interés, el rezago cambiario y la reducción arancelaria con la distribución del ingreso y la redefinición del aparato del Estado. Se produjo entonces una profunda crisis que alteró, ahora sí, los patrones de la industrialización sustitutiva.

Estas cuestiones provocaron una grave crisis económica, afectando al mundo del trabajo en su conjunto. Tuvo más peso sobre el movimiento obrero y en las clases medias; es decir a quienes vivían del salario. Ezequiel Adamosvsky[27] advierte que hacia fines de los años '80 del siglo XX, surgen en nuestro país los "nuevos pobres". Los registros estadísticos reflejan a personas que de "un buen pasar económico" quienes habían pertenecido a la clase media holgada, durante ese

período, una porción considerable de población fue alcanzada por la desocupación. Situación que afectó a personas con bajos recursos económicos y a personas de niveles medios con alto nivel educativo y/o universitario. Este autor, evoca la imagen de ingenieros manejando taxis y describe la indignación que provocó este nuevo estado, en personas que pertenecían a la clase media.

En grandes rasgos, para el siglo XIX la Argentina ya estaba conformada como nación y pertenecía a la órbita del sistema capitalista, bajo la hegemonía de capitales británicos; situación se mantuvo hasta mediados del siglo XX. Luego del período post Segunda Guerra Mundial, dicha hegemonía vira a favor de los EE.UU., continuando durante el siglo hasta la actualidad en el siglo XXI, sujeta dentro del mismo orden socio-histórico: el capitalismo. Bajo este sistema, en Argentina, un sector de la oligarquía se posicionó para realizar negocios rentables con gran acumulación de capital mediante las transformaciones y los avances del sistema productivo alcanzados en las décadas de los años '50 a '60. Durante ese período la clase media urbana progresista, también mejoró su posición económica, accediendo a bienes de consumo y a educación; medios que posibilitaron su ascenso social. La clase obrera, en la medida del desarrollo de ese período, estuvo insertada en el trabajo industrial y de servicios. Incluso, una amplia franja alcanzó una alta calificación laboral y tuvo posibilidad de acceso al consumo, educación y cultura como vías de ascenso y movilidad social hasta la implantación de la dictadura cívico-militar 1976-1983, que provocó su caída.

En el trayecto de casi un siglo, desde fines del siglo XIX hasta el último tercio del siglo XX, para los años '70, Argentina obtuvo un considerable desarrollo del aparato productivo, dentro del sistema mundial de producción capitalista. Cada parte que componía este modelo –empresarios, obreros y empleados de empresas privadas, así como funcionarios y agentes pertenecientes al estado– habían mejorado desde el punto de vista económico, con un considerable aumento en el consumo de bienes y servicios. De ello no participó el sector de los trabajadores agrarios, que habitualmente permanece relegado en cuanto a alcances de calidad de salarios y beneficios sociales, respecto de otros trabajadores insertos en la producción.

Para comprender la instauración y consolidación de la dictadura cívico-militar 1976-1983, en los aspectos económicos,[28] hay que observar la motivación de las clases hegemónicas, asentadas en la oligarquía, fundamentalmente agro-exportadora, ligadas a los centros financieros internacionales, que instauraron o se beneficiaron con el proyecto del autodenominado "Proceso de Reorganización Nacional" orientado a refundar la estructura de la sociedad argentina, en una de las fases del desarrollo capitalista, en el que el capital financiero adquiría hegemonía. La consigna difundida en la época de la dictadura cívico-militar se sintetizaba en el slogan:[29] *"achicar el*

Estado es agrandar la Nación". Esta frase engañosa simplifica y distorsiona el papel del estado nacional argentino, como articulador de los patrones de relación social, que había permitido la institución del orden capitalista en la sociedad argentina en el siglo XIX, una vez que la Generación del '80 fundó y consolidó el Estado Nacional, mediante el proceso de "Organización Nacional", basado en el modelo económico agro-exportador. Modelo consumado mediante aporte masivo de mano de obra de población proveniente de inmigración extranjera que arribó al país desde diferentes regiones del mundo, diversas etnias y culturas; en esa época, la mayoría de origen europeo. Las masas de inmigrantes que llegaron a Argentina como fuerza de trabajo, a su vez habían sido expulsadas de sus lugares de origen, por las propias crisis originadas por el capitalismo en los países centrales. Los inmigrantes junto a su fuerza de trabajo también portaron su bagaje cultural, que lógicamente incluía su caudal ideológico. En sus nuevos destinos, muchos de ellos instituyeron diversas asociaciones culturales vinculadas a sus colectividades y a veces con centros educativos propios. Otros, difundieron sus ideas; o las adaptaron a su nueva realidad, como ocurrió con anarquistas y socialistas.

En el siglo XIX, para imponer el modelo agro-exportador, las clases dominantes que además sentaron las bases para la constitución del estado nacional, lo realizaron a posteriori de "la conquista del desierto". O dicho sin eufemismos, por la invasión a los pueblos originarios, mediante matanzas o desplazamientos de sus habitantes, el despojo de sus tierras y la consiguiente destrucción de sus propias organizaciones. Mario Rapoport[30] señala que las expediciones militares estaban financiadas con un empréstito internacional garantizado con tierras a conquistar. Así, los sectores dominantes se adjudicaron la propiedad de las tierras "conquistadas", en particular las de la región pampeana completa, obteniendo privilegios y alta participación en el ingreso económico, que junto al prestigio social, les otorgaba poder. Luego de las prácticas de exterminio de pueblos originarios en diferentes regiones del territorio nacional, en los enormes latifundios para el extenso e intenso trabajo agro-exportador se requerían miles de brazos. La demanda fue cubierta y ejercida con mano de obra inmigrante europea, originando grandes acumulaciones de capital. La inmensa masa de población que arribó al país como fuerza de trabajo, lo hizo muchas veces "atraída" por las políticas estatales impulsadas a través de la clase dirigente y la diplomacia.

Para Gastón Gori:[31] "(…) El desierto –inmensa extensión del territorio– era dominio del Estado. (…) [La] Tierra pública desierta: ese era el problema básico por resolver…".

En realidad, las poblaciones originarias habían sido diezmadas junto a sus recursos, sus modos de producción, su cultura, sus creencias, como ya había ocurrido previamente en la época colonial a otra escala. El remanente de las economías regionales de subsistencia, ya no eran compatibles con el desarrollo capitalista en marcha y finalmente fueron destruidas o sojuzgadas, quedando reducidas a la mínima expresión de poblaciones empobrecidas y arrinconadas en tierras improductivas y sin atención del estado nacional.

La mayoría de los inmigrantes tampoco obtuvo las "tierras prometidas". La propiedad de la tierra la poseían quienes detentaban el poder real político y económico. Los inmigrantes tampoco tuvieron el amparo del estado anunciado en la Ley Nº 817, ideada por Nicolás Avellaneda y promulgada en 1876, la llamada de "Ley de Inmigración y Colonización". Más adelante, la Ley Nº 4.144 denominada "Ley de Residencia" o "Ley Cané" sancionada por el Congreso de la Nación en 1902, bajo la presidencia de Julio A. Roca, habilitaba al estado argentino a expulsar inmigrantes sin juicio previo. Sucesivos y diversos gobiernos argentinos utilizaron esta ley derogada en 1958, la que fue reemplazada o suplantada por otros decretos en el mismo sentido.

Durante el siglo XX, ingresaron a la Argentina nuevos grupos de inmigrantes; en este caso, no solo por razones de subsistencia económica. Se agregaron otras: persecuciones étnicas, religiosas y políticas. Estos desplazamientos o movimientos poblacionales ocurrieron por necesidad de encontrar nuevos horizontes, que también tuvieron origen en crisis y disputas político-económicas generadas por el orden capitalista. Producto de las distintas oleadas de inmigrantes que se establecieron en el país, también surgieron referentes intelectuales, profesionales y técnicos; sujetos con conciencia política, con espacios culturales propios que los agrupaban y, en algunos casos, llevaron a cabo prácticas de rebeldía en sus nuevos lugares de residencia. Este fenómeno se produjo en ciudades principales como Buenos Aires, Rosario, Córdoba, Bahía Blanca y La Plata, entre otras, en las que se fueron conformando como puertos, o bien, estaban integradas a estos por el movimiento fluido, ya que se despachaban materias primas para exportación o se recibían bienes de importación manufacturados. Los habitantes de las ciudades se agruparon alrededor del trabajo, conformando distintas clases sociales. Además convivieron distintas etnias y clases sociales con sus respectivas culturas. En la nueva realidad, estas se iban adaptando o fusionando. Los trabajadores e intelectuales, formados en la cultura de izquierda en el siglo XIX anarquistas y socialistas, y en el siglo XX se sumaron los comunistas. Es oportuno considerar los aportes del investigador Carlos Fos[32] en cuanto a que:

> Los libertarios rioplatenses desplegaron un fuerte sentido de lo comunitario que conjugó la lucha económica con una decidida militancia

> de integración cultural alternativa a la del Estado. Con gran rapidez, crecieron locales anarco-sindicalistas, junto a centros, círculos y escuelas de orientación ácrata. La creación artística de estos núcleos es remarcable y se convierten en el sistema de producción más dinámico de la época.

Esta es una de las prácticas que se transmitió y dejó huella en la formación de la cultura en Argentina, aunque no siempre es visible por los alcances de la cultura dominante.

Con el correr del tiempo, ante situaciones de crisis se observa, como aconteció en los años 1980-1981 el momento de conformación de Teatro Abierto 1981, que los modos de respuesta estaban inscriptos en las formaciones sociales. La transmisión cultural de los sujetos que llegaron al país con sus diversas formas de organización de sus comunidades y de la hibridación con lo local existente, fue lo que consolidó las identidades. De ellas surgieron intelectuales y artistas de distintas manifestaciones, entre ellas del teatro. En el caso particular de la ciudad de Buenos Aires, desde los inicios, contó con un puerto activo que devino en una ciudad cosmopolita caracterizada por la fusión diversas culturas. Se estima que sobre estos sujetos, herederos de una base social previa, se constituyó Teatro Abierto 1981. Esta apreciación vale tanto para los gestores del movimiento como para los teatristas y el público participante.

En el siglo XX, a mediados de los años '70, las contradicciones del capitalismo central perfilaban una reestructuración a producirse mediante una crisis a escala mundial. En Sudamérica, precisamente en el Cono Sur, se instalaron las dictaduras militares casi en simultáneo: en Argentina, Brasil, Bolivia, Chile, Paraguay, Perú y Uruguay, las que estaban coordinadas entre sí, por medio del Plan Cóndor, apoyadas por los sectores de poder más duros de los EE.UU. En Argentina, por la marginación de algunos sectores sociales y la redefinición de otros, la dictadura cívico militar 1976-1983 logró un férreo control sobre el aparato del Estado. Se practicó la sustitución estatal en cuanto a la función protectora de los ciudadanos, siendo esta reemplazada por la aplicación de una brutal represión sobre los movimientos y luchadores populares, lo que provocó una profunda crisis. Estas eran las nuevas condiciones de esa etapa histórica; los países imperialistas lo requerían y los grupos locales afines beneficiados lo permitían y lo aplicaban; sobre estas bases avanzó el régimen. La dominación se ejerció mediante el disciplinamiento social, la desarticulación del movimiento obrero, cuyo avance y garantía de armonía entre el capital y el trabajo habían contribuido primero el radicalismo y más tarde el peronismo. Durante la dictadura 1976-1983, se verificó una fuerte caída del salario real y el deterioro produjo la creciente dispersión entre las distintas categorías de los asalariados. También afectó a quienes conformaban

las clases medias, representadas también por empresarios de pequeñas y medianas industrias y comercio. Por otro lado, se producía un proceso de acumulación dominante que eliminaba toda forma de redistribución de ingresos hacia los sectores populares debido a una nueva etapa de integración de la Argentina a la economía de mercado, caracterizada en la oferta de productos primarios ganaderos y agrícolas, con escaso valor agregado. De manera que en el último tercio del siglo XX, el capitalismo mundial en su nueva fase de predominio del capital financiero, se impuso la política diseñada por los centros hegemónicos de poder en los países periféricos mediante la utilización de las fuerzas armadas locales que el caso argentino, actuaron por primera vez sin fisuras, contando con el gerenciamiento y la complicidad de sectores civiles oligárquicos compactos, en connivencia con la de la jerarquía de la iglesia católica e incluso con la cúpula del poder sindical. La excusa fue la guerrilla, cuando estos grupos ya no tenían ni la magnitud ni el protagonismo asignado por haber sido derrotados militarmente antes del golpe de 1976. Fue así que el sostén del nuevo régimen se logró mediante un plan sistemático de represión, desaparición, tortura y muerte, apropiación de niños, exilio e insilio. La dictadura operó fundamentalmente sobre toda la población activa y sobre quienes podrían haber sido oposición: clase obrera y clase media compuesta de intelectuales, artistas. Ciudadanos por lo general, con pensamiento de signo contrario al régimen. A estos grupos, pertenecía una parte significativa de la gente de teatro, afectada por la censura y sus consecuencias: prohibiciones, listas negras, atentados, lo que redujo las posibilidades de trabajo y de libre expresión.

Del trabajo de Fernando Ferreira,[33] se transcribe el texto de un funcionario al referirse a un plan cultural, para la provincia de Buenos Aires en 1977, que es representativo, para saber qué pensaban y qué entendían por cultura y arte, quienes detentaron el poder durante el régimen dictatorial 1976-1983 en diferentes regiones del país:

> 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; musicalización de poemas, actuaciones individuales desinteresadas de intérpretes para grupos de alumnos universitarios o en barrios de escasos recursos, obras plásticas de marcado tinte guerrillero, conferencias de prensa en defensa de "compañeros" de otros países, actuaciones "café-concert" en las cuales siempre el "mensaje" es colocado de la manera más inocente posible. Es así cómo a través de los medios culturales logran influenciar a un sector de la juventud, disconformista por naturaleza, inexperiencia o edad.

Durante el período 1976-1983, se suprimieron los derechos civiles, las libertades públicas, se anularon las garantías constitucionales, se crearon nuevos instrumentos jurídicos para legitimar la dictadura. Previamente se había suspendido la última parte del artículo 23 de la Constitución Nacional referido al Estado de Sitio para poner a disposición del Poder Ejecutivo Nacional (PEN) a numerosas personas detenidas quienes no tuvieron derecho a una justa defensa. Se suspendieron las actividades políticas, se disolvió la CGT y la CGE, se intervinieron sindicatos y federaciones obreras, se suspendieron derechos y garantías constitucionales de los trabajadores, el derecho de huelga con persecución y muerte de dirigentes, se ejerció violencia sobre los más combativos o sobre quienes no se avenían al nuevo orden. Se estableció un riguroso control de los medios de comunicación, se vigilaron todas las manifestaciones artísticas. La acción coactiva del Estado terrorista silenció cualquier tipo de opinión. Como se afirmó en el prólogo del *Nunca Más*:[34]

> (...) en nombre de la seguridad nacional, miles y miles de seres humanos, generalmente jóvenes y hasta adolescentes, pasaron a integrar una categoría tétrica y fantasmal: la de los desaparecidos (...). Arrebatados por la fuerza, dejaron de tener presencia civil. ¿Quiénes exactamente los habían secuestrado? ¿Dónde estaban? No se tenía respuesta precisa a esos interrogantes; las autoridades no habían oído hablar de ellos, las cárceles no los tenían en sus celdas, la justicia los desconocía y los habeas corpus solo tenían por contestación el silencio. En torno de ellos crecía un ominoso silencio. Nunca un secuestrador arrestado, jamás un lugar de detención clandestino individualizado, nunca la noticia de una sanción a los culpables de los delitos. Así transcurrían los días, semanas, meses, años de incertidumbre y dolor de padres, madres e hijos, todos pendientes de rumores, debatiéndose entre desesperadas expectativas, de gestiones innumerables e inútiles, de ruegos a influyentes, a oficiales de alguna Fuerza Armada que alguien les recomendaba, a obispos y capellanes, a comisarios. La respuesta era siempre negativa.

3.2. Contexto específico 1980-1981

Rapoport[35] señala que la junta militar que gobernaba en 1979, invitó a la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) de la OEA a visitar a la Argentina para continuar mejorando la imagen.[36] Este hecho motivó que se trasladaran prisioneros, se desmantelaran algunas cárceles clandestinas y se allanaran sedes de entidades defensoras de los derechos humanos. Los integrantes de la CIDH tuvieron encuentros con autoridades de la justicia,

figuras políticas, sindicales, profesionales, empresarios, religiosos de distintos credos e integrantes de las organizaciones defensoras de los derechos humanos. Los observadores, no solo visitaron cárceles legales y centros de detención de los militares, fue clave que recibieran denuncias de familiares de detenidos y de "desaparecidos". En abril de 1980, la Comisión aprobó y presentó un Informe cuyas recomendaciones y conclusiones resultó el grave enjuiciamiento al gobierno militar que les significó, una grave derrota.

Para precisar el momento de emergencia de Teatro Abierto 1981, se puntualizan acontecimientos en los años 1980-1981; en principio, en el momento de ruptura al interior de la propia dictadura. En base a bibliografía reciente, se presentan no solo los hechos, también las problemáticas surgidas de ese momento histórico. Azpiazu, Basualdo y Kavise[37] se refirieron especialmente a los cambios y aspectos económicos de los años '80. Ya en 1980 se habían producido escándalos financieros; la caída del Banco de Intercambio Regional (BIR) e intervención de otros, Los Andes, Oddone, Sidera, Unido de Inversión y Hurlingham; entidades de creación relativamente reciente y de rápido crecimiento. Se mantuvieron altas las tasas de interés, la inflación se redujo considerablemente, mientras la deuda externa ascendía a cifras inusitadas. Se produjo la especulación financiera en todos los niveles y la población para no perder el poder adquisitivo, recurría a la compra-venta de dólares. Se visualizaba la propagación de los "arbolitos". Por otra parte, a comienzos del año 1980, el gobierno de facto anunció que no participaría del boicot cerealero dispuesto por EE.UU. en contra la URSS, uno de los principales compradores de la producción argentina, luego que esta invadiera a Afganistán en diciembre de 1979. El gobierno dictatorial también clausuró la Universidad de Luján. El 1º de mayo de 1980 comenzaron las transmisiones televisivas en color, ATC Argentina Televisora Color, herencia de las transmisiones del Campeonato Mundial de Fútbol de 1978; se firmó con Alemania Federal el convenio de montaje de un reactor nuclear para la Central Atómica de Atucha; el Intendente de Buenos Aires, brigadier Osvaldo Cacciatore inauguró las autopistas 25 de Mayo y Perito Moreno, prometiendo la construcción de otras; Aerolíneas Argentinas, que pertenecía al Estado, anunció vuelos regulares a Australia, vía Polo Sur; el banquero David Rockefeller fue agasajado en el Teatro Colón. El 13 de octubre de 1980, la dictadura recibió una condena cuando el Comité del Parlamento Noruego otorgó el Premio Nobel de la Paz a Adolfo Pérez Esquivel, arquitecto argentino, coordinador del Servicio de Paz y Justicia, Serpaj, entidad laica cristiana que desarrollaba sus actividades en América Latina. Pérez Esquivel quien había permanecido preso durante el régimen durante catorce meses, continuó catorce meses más bajo libertad vigilada. La distinción, también sirvió para que muchos argentinos se enteraran de la situación interna que se vivía, en la población en general no todos accedían a información certera para visibilizar la lucha de organismos defensores de los derechos humanos en el país.

Al interior de la dictadura, entre los jefes castrenses las divergencias se iban acentuando aún más, mientras se acercaba el 30 de septiembre de 1980, fecha en que vencía el plazo que ellos mismos se habían impuesto para elegir al sucesor presidencial. Finalmente, el 29 de marzo de 1981 el teniente general Roberto Eduardo Viola sucedió al teniente general Jorge Rafael Videla. El nuevo presidente venía buscando apoyos entre los dirigentes de partidos políticos proscriptos el 24 de marzo de 1976 e intentaba sacar al régimen de las graves dificultades económicas en que se encontraba junto a los obstáculos que significaba la represión y las secuelas que ya no podían ocultarse ni justificarse. Por su posición, la de encarar una apertura política para dar una "salida", Viola fue rechazado por algunos sectores de las fuerzas armadas; en particular por sectores "duros" del Ejército y por los marinos, que tenían sus propios planes. Al asumir, Viola anunció que se sancionarían los instrumentos para habilitar la actividad política de los partidos para integrarlos "a la tarea común de consolidar una democracia sólida, estable y moderna". A algunos sectores, tanto militares como civiles, les resultaba aún inoportuno dar ese salto sin haber negociado y pactado previamente el tipo de salida del régimen. Hubo tanteos y reuniones previas con parte de la dirigencia política. Viola incorporó a su gabinete a representantes del Movimiento de Integración y Desarrollo junto a fuerzas conservadoras, como el Autonomismo Correntino y designó como gobernadores provinciales a civiles, dirigentes provenientes de estas fuerzas y al ministro de economía a Lorenzo Sigaut quien terminó con la cuestionada "tablita", impuesta por Martínez de Hoz en 1979, desdoblando el mercado cambiario, mediante la creación de un "dólar financiero" libre y un "dólar comercial" regulado. El ministro Sigaut, es recordado por la frase: "el que apuesta al dólar pierde", cuando en realidad se produjo una notable devaluación de la moneda argentina. A menos de un año de gobierno, a Viola se le atribuyó una enfermedad cardíaca y fue internado en el Hospital Militar en diciembre de 1980. Luego fue desplazado de sus funciones para ser reemplazado por el teniente general Leopoldo Fortunato Galtieri quien se hizo cargo del Poder Ejecutivo sin resignar su puesto en la Junta. De este modo, la actividad golpista se volvía contra uno de los propios protagonistas del golpe del 24 de marzo de 1976. Galtieri, designó ministro de Economía a Roberto T. Alemann, expresión y retorno a la libertad cambiaria, y el salario real fue el menor de la década.

Azpiazu, Basualdo y Khavisse[38], ya habían relevado que:

> La evolución diferencial entre los servicios, la actividad de la construcción, el área de los energéticos (fundamentalmente, petróleo y gas), respecto de los sectores productores de bienes, muy especialmente de aquellos expuestos a la competencia internacional, emerge como una de las consecuencias naturales de la política de apertura que, en la segunda mitad de 1980, pasó

> a ser criticada fuertemente –desde una misma concepción ideológica– por la Unión Industrial Argentina, y más adelante, por la Sociedad Rural Argentina, baluartes fundamentales de sustentación social del programa.(…) Con la sucesión presidencial de marzo de 1981 y el reemplazo de las autoridades económicas se inicia un período por demás ecléctico y cortoplacista que, sin modificar (…) la estrategia (…) de sus antecesores, procuró morigerar –mediante sucesivas devaluaciones y una mayor regulación de los mercados– sus efectos más perniciosos. La persistencia de las tasas de interés positivas (…), el endeudamiento (…) de las empresas –esencialmente las productoras de bienes no vinculadas con el sector financiero– continuaban caracterizando la coyuntura económica.

La dictadura cívico-militar 1976-1983, solo fue monolítica en sus inicios. Según Canelo[39] en el gobierno de facto se pueden observar diversas líneas internas:

> Durante su período de máximo poderío, el correspondiente a la primera presidencia de Videla, el Proceso de Reorganización Nacional había logrado avanzar considerablemente en la concreción de sus objetivos refundacionales mediante la implementación simultánea de la "masacre represiva" y la política económica.

La investigadora[40] además observa que:

> (…) la alianza establecida entre Fuerzas Armadas y civiles liberales había comenzado a mostrar síntomas de agotamiento a poco de andar. No solo por los conflictos que se habían entablado entre militares y civiles –y entre los mismos militares– en torno de los objetivos económicos del régimen, o por las resistencias de un vasto sector de la oficialidad a aceptar las conveniencias políticas de la estrategia "clausurista" en el plano de los derechos humanos, sino, sobretodo, porque las Fuerzas Armadas se encontraban profundamente divididas en relación con los propósitos políticos del régimen, lo que se combinaba cada vez más peligrosamente con el despertar de la oposición civil (…).

Al régimen dictatorial, luego de lograr sus objetivos propuestos, entre varias problemáticas a resolver, se le presentaba uno principal: el cierre o la cuestión de la "salida", pero los intereses del poder militar y a quienes estos representaban y/o participaban del régimen, no eran homogéneos; no todos tenían las mismas aspiraciones, proyectos u opciones.

Si bien en torno al plan político las Fuerzas Armadas aún conservaban la iniciativa, ya no podían evitar la aparición, cada vez menos esporádica, de algunas voces críticas. Una de ellas era la de Alfonsín quien se diferenciaba una vez más del "oficialismo" de Balbín –que sostenía la inconveniencia de "adelantar críticas a la propuesta"– (…). Finalmente el 19 de diciembre de 1979 el régimen presentó las tan anunciadas Bases Políticas de las Fuerzas Armadas para el Proceso de Reorganización Nacional, que se proponían establecer tanto las 'bases para coincidir' como los "límites del disenso". (…) En las "bases instrumentales", por su parte, y en sintonía con la vaguedad que habían presentado los diferentes planes políticos, se anunciaba el inicio de un "diálogo" orientado a "lograr una participación responsable, amplia y continua, para que partiendo de la coincidencia en las ideas básicas se afiancen las condiciones cívicas y el acceso creciente de la ciudadanía a la actividad partidaria y la dirección política".(…) "Comienza a concretarse con la publicación de este documento y será seguida por la promulgación de las leyes pertinentes a partir del segundo semestre de 1980".(…) luego de casi cuatro años de gobierno, de larguísimas deliberaciones y engorrosas "compatibilizaciones", las Fuerzas Armadas solo estaban dispuestas a –o capacitadas para– precisar que lo que buscaban eran nuevas corrientes de opinión, un sistema político que contemplara la tutela institucionalizada de las Fuerzas Armadas y conformado por partidos sin distinciones ideológicas profundas, que adhirieran a los principios y valores del Proceso y fuertemente controlados en su desempeño, y solo dos anuncios poco explícitos: el inicio de las rondas de un incierto "diálogo político" –que ya había sido anunciado, por otra parte, en 1977– entre funcionarios del Poder Ejecutivo y "figuras civiles representativas", y una nueva demora en la promulgación de la Ley de Partidos Políticos. (…) El 26 de marzo de 1980 Harguindeguy inició las rondas del "diálogo político", un día antes de la estrepitosa quiebra del BIR y de que Galtieri, nuevo comandante en jefe del Ejército, pronunciara la desafortunada frase "las urnas están bien guardadas y van a seguir bien guardadas" (…). Viola había insistido que respetaría la "filosofía del proceso", las luchas desatadas en torno de su elección y las crecientes dificultades económicas habían contribuido para que en la opinión pública se instalara la certeza de que se quebraría la continuidad, lo que debilitaba su autoridad antes de asumir. (...) Resistido nada menos que por la Armada, los 'duros' y Martínez de Hoz y sus aliados civiles, en un contexto de profunda crisis económica y de malestar en las filas militares, Viola recibía de Videla, además del cargo, la pesada misión de construir la continuidad de un régimen agotado. (…) Viola y Videla poseían concepciones diferentes acerca del lugar que debía ocupar el ejercicio de la

> política dentro del esquema de poder del Proceso. Y la política constituía una alternativa de primer orden, en los albores de 1981, a la hora de revitalizar los quebrados principios de legitimación del régimen, ya que permitía apelar a un último recurso –el mismo que además para Viola era uno de los fundamentales–: el acercamiento a las organizaciones de la sociedad civil y el reconocimiento oficial de la estructura partidaria como instancia válida de mediación política. (…) Viola también encaró un acercamiento con el radicalismo y el peronismo, prometiendo, entre otras cosas, una pronta sanción del tan esperado Estatuto de los Partidos Políticos. (…) Viola les resultaba una garantía demasiado endeble frente a la creciente autoridad de Galtieri dentro de la Junta. Esta postura 'prescindente' de las organizaciones políticas se cristalizó a mediados de julio de 1981 con la conformación de la Asamblea Multipartidaria, que el día 28 [de agosto] se posicionaba públicamente con el documento Convocatoria al país, en el que llamaba a superar las antinomias del pasado, elaborar un Proyecto Nacional, preparar un plan político con miras al retorno de la democracia –que incluyera un cronograma de "salida"–, reestablecer inmediatamente el estado de derecho y la plena vigencia de la Constitución, y elaborar un plan económico de emergencia. (…) Finalmente, la dirigencia sindical dejó sentada su postura confrontacionista con la convocatoria, el 22 de julio de 1981, a la segunda huelga general realizada durante la dictadura.

A pesar del estado de sitio vigente, el 14 de julio de 1981, el dirigente radical Ricardo Balbín, se había reunido con los máximos dirigentes de los partidos políticos mayoritarios: Unión Cívica Radical (UCR), Partido Justicialista (PJ), Partido Intransigente (PI), Partido Demócrata Cristiano (PDC) y Movimiento de Integración y Desarrollo (MID) para formar una instancia Multipartidaria para gestionar ante el gobierno *de facto*. Así en la primera reunión pública, la Multipartidaria constituyó una junta política convocante la que emitió un comunicado de prensa que precisamente se denominó "convocatoria nacional" a todos los sectores políticos, sociales, religiosos, económicos y culturales declarando que:

> De esta manera damos por iniciada la etapa de transición hacia la democracia, objetivo que constituye nuestra decisión intransferible e irrevocable. Lo hacemos bajo el lema del Episcopado Argentino: la reconciliación nacional.

De ahí en más, se encuentra la emisión de una serie de documentos públicos de la agrupación conformada por partidos políticos nacionales que buscaban "la salida" del régimen dictatorial.

Interesa observar que el lanzamiento público de la Multipartidaria, coincide temporalmente, solo con dos semanas previas al comienzo de Teatro Abierto 1981, el 28 de julio. Desde el punto de visto histórico, es relevante la correspondencia o cercanía entre los fundamentos de la Multipartidaria y los postulados invocados por el núcleo generador de Teatro Abierto. En las fuentes primarias halladas del movimiento teatral, se percibe un discurso muy próximo al de dicho agrupamiento político. Dada la coyuntura en la que se propiciaba la apertura hacia una democracia controlada, también se hace necesario buscar, encontrar y pensar las conexiones entre el movimiento de resistencia cultural Teatro Abierto 1981 y contrastarlas con las acciones de la dirigencia política local. Una hipótesis, es que entre quienes encabezaban o motorizaban el proyecto del movimiento teatral –que más tarde se denominó Teatro Abierto–, mantuvieran contacto con algunos dirigentes e integrantes de algunos los partidos políticos. Otra hipótesis hace pensar que alguno de los integrantes de Teatro Abierto, fuera representante o nexo con la dirigencia política que también emergía en la coyuntura. Por las premisas que impulsaba la Multipartidaria, es muy factible que entre varias estrategias estuvieran presentes los aparatos culturales de los partidos políticos que la conformaran. Incluso que también estuvieran presentes, aunque al principio no oficialmente, algunos aparatos políticos de algunos partidos de izquierda, pero que fueran sus cuadros los que realmente promovieran la modalidad de resistencia, sumando el acompañamiento de la población para manifestarse. Se sabe que una vez constituida la Multipartidaria, sus dirigentes llevaron a cabo una serie de reuniones con la jerarquía de la Iglesia Católica y con otros partidos políticos para ampliar la convocatoria pública inicial. Durante el mes de agosto 1981, representantes de la Multipartidaria se reunieron con el Episcopado Nacional; luego se sumaron y efectivamente la ampliaron los partidos: Socialista Unificado (PSU), Confederación Socialista Argentina (CSA), Frente de Izquierda Popular (FIP), Línea Popular, Socialista Popular (PSP-García Costa), Comunista (PC), Socialista Popular (PSP-Estévez Boero), Frente de Izquierda Nacional (FIP-Corriente Nacional). Fue así, que todos los partidos políticos adherentes a la Multipartidaria junto a la jerarquía de la Iglesia Católica, elaboraron el documento denominado "Convocatoria al país", hecho público el 28 de agosto de 1981, a un mes del comienzo del primer ciclo de Teatro Abierto. En dicho documento, se destacaba la importancia de la "reconciliación", punto central para la Iglesia Católica argentina. Se estipulaba que "la reconciliación no se podrá alcanzar si no es sobre la base de la verdad", estableciendo esta condición entre los "objetivos básicos" de la Multipartidaria. Objetivos que se sintetizan en: retorno al estado de derecho y remoción de las restricciones a los derechos humanos; normalización inmediata de la actividad política, sindical y estudiantil; cronograma preciso para realizar las elecciones; programa de emergencia económica; recuperación del salario real, libre

funcionamiento de las convenciones colectivas de trabajo; mejoramiento de la educación; libre acceso a los medios de comunicación del Estado.

El primer ciclo de Teatro Abierto finalizó el 21 de septiembre de 1981 y el 29 de septiembre del mismo año, la Multipartidaria, hizo pública una "Declaración" en la que se denunciaba la resistencia del gobierno militar a emprender la salida hacia la democracia, analizaba críticamente la situación política, económica y social decidiendo constituir grupos de trabajo para elaborar una "Propuesta a la Nación", formándose cinco comisiones: Política, Económica, Social, Educación y Cultura e Internacional, que comenzaron a realizar intercambios con organizaciones políticas, sociales, sindicales, empresariales, profesionales, etc., para presentar informes en el mes de septiembre de 1981. Los informes realizados por las cinco comisiones generaron movilización en la sociedad civil. El 16 de diciembre de 1981 la Multipartidaria elaboró un nuevo documento denominado: "Antes de que sea tarde". En opinión de Novaro y Palermo,[41] los partidos integrantes de la Multipartidaria solo alcanzaron limitadas coincidencias, indicando que:

> La "convocatoria al país" lanzada en julio y reiterada en agosto de 1981, en la que habían anunciado el inicio de la transición democrática, presentándose como "transmisores, orientadores y ejecutores de la opinión pública", había tenido una espectacular repercusión. Desde entonces y hasta fines de ese año, pudieron comprobar que por ese camino se les abrían perspectivas prometedoras libres de riesgos excesivos: les permitía ser voceros del creciente disgusto de la sociedad sin romper lanzas con el gobierno, y ofrecerle su disposición a acordar sin temor a ser absorbidos por el régimen ni ser tachados de colaboracionistas desde una oposición intransigente. En ese período, a través de los grupos de trabajo conformados para definir diagnósticos sectoriales y sugerencias de política, la Multipartidaria comenzó a actuar como canal de expresión de los más diversos grupos de interés y de opinión de la sociedad. Aunque eso fue lo más cerca que llegaría de una definición programática compartida, dado que los dictámenes elaborados en esos grupos no iban más allá de la enumeración de problemas, muchos de ellos apenas comprendidos, y de orientaciones extremadamente genéricas y frecuentemente contradictorias entre sí.(…).

No obstante, en esta investigación se observa que la dirigencia política nacional buscaba concretamente la oportunidad de reaparecer e incidir en la realidad. Que operó sobre las condiciones vigentes de la coyuntura de 1980-1981, realizando y formando parte de las gestiones de corte "aperturista" con Viola y su administración con el fin de recuperar la representatividad de sus partidos que

integraban la Multipartidaria, proscriptos desde el 24 de marzo de 1976 y excluidos de la vida cívica y del poder. En los documentos emitidos por la Multipartidaria, se observa la reiteración de frases como: "deponiendo viejas rivalidades y anteponiendo los comunes denominadores" y la concepción ideológica impulsada, expresaba de parte de esa dirigencia, la voluntad de reconciliación de toda la sociedad como quedó registrada en la declaración pública del 14 de julio de 1981. Entre otras premisas, este agrupamiento manifestaba que: "No apunta al pasado. Emerge del presente y tiene la intención de plasmar un porvenir argentino." Se observa, que en ese momento, ya existía algún tipo de acuerdo o compromiso para no revisar el pasado reciente o aún ese presente que conllevaba acciones criminales de lesa *humanidad*. Para 1981, no solo se había formado la Multipartidaria, sino que el almirante Emilio Massera también había puesto en marcha un movimiento que lo contaba como principal referente con la pretensión de gobernar él personalmente al país, concentrando todo el poder. Mientras tanto, el gobierno de Viola, daba otra señal de apertura y negociación, al autorizar a la ex presidente, María Estela Martínez de Perón para salir del país y radicarse en España. Ese mismo año se inició la construcción de la Central Atómica Atucha II, mientras la fábrica de automóviles Ford suspendía y despedía a un número significativo de trabajadores. El 9 de septiembre, murió Ricardo Balbín, referente de la línea nacional de la UCR que había estado operando políticamente en la construcción de la salida del régimen *de facto*; sus exequias se convirtieron en una manifestación cívica.

No hay que desatender que la concreción del movimiento Teatro Abierto 1981, lograda mediante la congregación de artistas, técnicos junto al público, acompañado por un grupo de intelectuales, operó en una determinada coyuntura política y en ciertas condiciones dadas, enfrentando a la dictadura vigente y a pesar del terror que esta producía. Por eso, ensamblar la relación política de la coyuntura con la actividad teatral de resistencia cultural, no es discordante. Y tampoco le resta mérito alguno a los hacedores de Teatro Abierto 1981; por el contrario, se busca contextualizar a este acontecimiento, que es parte constitutivo de la historia, por la huella que dejó el movimiento teatral en la historia social y política argentina, así como en la historia del teatro argentino.

Como se ha señalado, hacia fines de diciembre de 1981, Viola fue depuesto por otra facción del Ejército que reestableció la orientación original de la dictadura cívico-militar.

4. Gestación de Teatro Abierto 1981

Al establecerse un conjunto suficiente de material bibliográfico, fuentes estudiadas y otras inéditas, se trabajó y analizó cómo un número significativo de teatristas logró agruparse en el acontecimiento Teatro Abierto 1981. A su alrededor se generaron otras agrupaciones en otras áreas artísticas: danza, plástica y aún se reeditaron otros ciclos en dictadura y en postdictadura, los que no se incluyen en esta investigación la que solo se refiere a la emergencia de Teatro Abierto 1981 e intenta desentrañar específicamente, cómo entre los años 1980 y 1981, en Buenos Aires, un determinado grupo de artistas e intelectuales decidieron y pudieron reunirse en dictadura en un proyecto colectivo, en el marco del complejo contexto histórico, social y político descripto en el capítulo 3, apartados 3.1 y 3.2.

4.1. Trabajo con fuentes primarias: origen y puesta en marcha

En el material, notas de puño y letra de Dragún y de documentos mecanografiados ubicados en su archivo personal, quedaron registrados los pasos operativos para organizar y concretar el proyecto original de Teatro Abierto. Se comprueba que las primeras reuniones en torno a la gestación del movimiento teatral ocurrieron en 1980. Las fuentes primarias[42] no siempre están fechadas, aunque por los datos contextuales, se estima ocurrió en los meses de agosto o septiembre de 1980. Las fuentes localizadas y fechadas parten de diciembre de 1980 y fueron contrastadas con testimonios de los protagonistas durante las entrevistas y conversaciones. En la etapa de selección de fuentes contemporáneas al acontecimiento, referidas a la puesta en marcha del movimiento de Teatro Abierto1981, por una cuestión de método, en primer término se fotocopió la documentación original, la manuscrita y la mecanografiada del archivo de Dragún.[43] Se identificaron las copias por lugar de procedencia y ubicación, para ordenarlas en forma cronológica. Se intercalaron todas las copias de fuentes, obtenidas en diversos archivos. El paso siguiente consistió en detectar conjuntos o estructuras suficientes y posibles de ser leídas en forma de secuencias. Al conjunto documentación –la no publicada y la ya publicada– se la expone en dos momentos: la de un "primer momento" que corresponde a la producida en 1980, gestación y puesta en marcha del proyecto del 28 de julio de 1981 hasta la función del 5 de agosto de 1981. Y la del "segundo momento", a partir del 6 de agosto de 1981, fecha en que el teatro del Picadero sufrió un incendio intencional, hasta la finalización del ciclo en el teatro Tabarís el 21 de septiembre de 1981.

4.2. Trabajo con fuentes primarias: documentos, archivo personal de Osvaldo Dragún

Del archivo personal de Dragún, se obtuvieron fuentes primarias de 1980; dando cuenta de las primeras reuniones de los organizadores del movimiento teatral, a partir de su idea original plasmada ante un grupo de dramaturgos que ya se venía reuniendo en Buenos Aires periódicamente, muy cercano en el tiempo a la conformación del movimiento teatral por la situación que vivían, en la profesión y en la vida civil. En los documentos, se puede observar cómo se fueron organizando y desplegando para lograr en primer lugar la adhesión de un mayor número de colegas dramaturgos. Durante la primera etapa de reuniones se implementó la convocatoria para ampliar y conformar el grupo de dramaturgos, con la efectiva concurrencia de veintiuno de ellos con sus respectivas piezas teatrales. Seguidamente permitió convocar a igual cantidad de directores y a continuación se contó con la adhesión y participación de cerca de ciento cincuenta actores. Luego fue necesario sumar escenógrafos y varios equipos técnicos de las puestas, los que confluyeron junto a una masiva presencia de público. Los organizadores acordaron escribir obras breves, en un acto, con una duración de aproximadamente media hora. Las piezas fueron preferentemente creadas para la ocasión, aunque también se aceptó la adaptación de alguna indicada para este proyecto. Se logró un conjunto de piezas teatrales, cuyas poéticas eran muy distintas entre sí. Con respecto al contenido de las obras, si bien encierran críticas sociales y políticas, lo hacen siempre de manera metafórica, a veces herméticas y otras con el paso del tiempo resultan obvias. En opinión de Pellettieri,[44] las obras no representan una innovación en cuanto al surgimiento de una nueva estética teatral, sino que esta se encuadraba en la raigambre del teatro social de los años '30 y los '60. No obstante, en este estudio, desde el punto de vista histórico, político y social se considera al hecho Teatro Abierto una innovación en nuestro medio, sobretodo por las condiciones dadas dentro de un momento del período dictatorial; por individuos que accionaron en forma grupal, en este caso dentro del mundo cultural porteño y en el ámbito del teatro. Fueron los integrantes de un grupo que mediante la creación y producción artística teatral lograron constituirse ellos mismos y constituir una modalidad de resistencia cultural.

En la organización del grupo, se observan diferentes niveles. Uno base, el de la convocatoria, la organización y la conducción, que también realizó producciones artísticas. Probablemente por iniciativa de Dragún reunido con sus pares los dramaturgos Somigliana, Cossa y Gorostiza, quienes previamente mantenían entre ellos encuentros ante la difícil situación imperante. Es factible que ese grupo base también compartiera la dirección con algunas personas que realizaran diversas actividades artísticas. Otro nivel se completó con autores, directores, con un número masivo de actores –profesionales y otros con menor experiencia– y los técnicos para llevar a cabo con la programación diseñada. Por diversos testimonios,

se sabe además que cada integrante realizó en simultáneo tareas artísticas y operativas y todos quienes efectivamente participaron, acompañaron al nivel de dirección con fervor, entusiasmo y compromiso. Es evidente, que en esa forma grupal operó la memoria y antecedentes históricos que cada uno llevaba consigo. La historia previa de cada uno, las inscripciones culturales de cada sujeto; eso sí, sujetos aunados con conciencia social y política que en su presente lograron conformar en formato de teatro de urgencia, una abertura para expresare en dictadura, en una determinada coyuntura de la que supieron valerse.

La convocatoria de los organizadores consiguió otro objetivo fundamental: llamar la atención de espectadores, quienes como integrantes de esa misma sociedad respondieron a la movilización como acto de oposición, comprendiendo que ese acontecimiento significaba "algo más" que ir al teatro. Así juntos, creadores, actores y público lograron que el acontecimiento se concretara. La composición del público, en su totalidad no era la habitual de teatro –minoritario en número y que por otra parte aún en esa época seguía concurriendo al teatro–, sino que se sumaron muchas más personas que adhirieron en la medida que este movimiento teatral tuvo su desarrollo y difusión. Originalmente, se preveían funciones de las veintiún obras, a razón de tres por día, para que se representaran la totalidad en el curso de una semana. La programación se iría repitiendo durante ocho semanas, es decir durante dos meses. La obra que entregó Oscar Viale no se pudo estrenar. En ese momento, se adujo por no ser técnicamente viable. Pero en una reciente entrevista a uno de los gestores del movimiento, Carlos Gorostiza,[45] mencionó que el elenco se autoexcluyó y no llegó a reunirse en su casa para el ensayo; motivo por el cual no pudo concretarse dicha puesta. El espacio fue cubierto y reemplazado con la creación del "Espacio Abierto". En esa opción, dentro de la programación semanal se invitaba a profesionales del teatro para que trabajaran sobre un tema libre, con una lectura, una interpretación o bien una improvisación. El ciclo completo se desarrollaría en un teatro céntrico, el teatro del Picadero, de fácil acceso por su ubicación, en la zona de Corrientes y Callao, en el Pasaje Rauch 1847, de la Capital Federal. Se destaca que la sala contaba con características de avanzada en cuanto a lo técnico –un escenario de reciente creación obra del escenógrafo Gastón Breyer–, con posibilidades para espectar desde distintos puntos de vista; apto para la puesta de piezas dispares y a razón de tres cambios en una misma función; preparado para cambios rápidos de escenografía e iluminación. Las funciones se realizaron en un horario no habitual, en horas tempranas de la tarde, comenzando entre las 18 y 19 horas, así teatristas que tenían compromisos laborales en otras salas, podían cumplirlos. El evento teatral fue acompañado solidariamente por artistas plásticos y músicos. Los organizadores convinieron que la actividad fuera sin fines de lucro y que el público solo abonara una entrada o abono de muy bajo costo, para cubrir los gastos operativos.

4.3. Estudio crítico de fuentes provenientes de diversos archivos de 1980/1981

Se trabajó con materiales contemporáneos a la producción de Teatro Abierto 1981, en particular las fuentes primarias provenientes de distintos archivos, ubicadas en bibliotecas, hemerotecas e Internet, a las que se agregaron publicaciones referidas a la difusión, repercusión y críticas una vez comenzadas las funciones en el teatro del Picadero. Sin duda, el conjunto más revelador de fuentes son los documentos específicos producidos por los organizadores, ubicados en el archivo personal de Osvaldo Dragún, que fuera donado en 2006 por la actriz María Ibarreta al Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz" de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Se halló este archivo compuesto por trece cajas con documentos y un bibliorato, conteniendo recortes periodísticos que el mismo Dragún había conservado, lo que abre mayores posibilidades de acercamiento a los hechos, posibilidad que otros investigadores no tuvieron. La documentación allí reunida está junta a la vinculada con la trayectoria teatral personal de Dragún. Algunos documentos están fechados y otros no; algunos son manuscritos y otros mecanografiados, hasta ahora casi todos inéditos. Entre ellos se ubicaron los que corresponden a Teatro Abierto desde su origen y de otros ciclos posteriores, hasta 1985. Son fuentes primarias, sobre los que se recomienda volver, para interrogarlas desde diversas disciplinas. Se seleccionaron los documentos vinculados al surgimiento del movimiento teatral desde su origen en 1980, correspondientes a la implementación y hasta la finalización de su primera versión como Teatro Abierto 1981. Se avanzó en los análisis con otras herramientas teóricas, tanto desde la ciencia histórica al componer el contexto de producción, como con la incorporación de estudios de teatrología y filosofía del teatro.

Los materiales originales, se tratan de notas y apuntes iniciales de lo que se conoció posteriormente como Teatro Abierto 1981. Se refieren a mociones y votaciones de los primeros integrantes del movimiento. Hay listados de autores con sus respectivas obras; nómina de directores como posibles participantes, elección de parejas autores-directores; anotaciones marginales; equipos posibles para la realización; modalidad de trabajo; convocatoria a personalidades; solicitudes de ayuda económica a entidades para que cooperaran materialmente con el proyecto; búsqueda grupal o colectiva de definiciones sobre qué era este movimiento que se estaba gestando; sus motivaciones, cómo explicarlo o mostrarlo hacia el exterior del grupo inicial o del grupo generador, la programación, el proyecto de gacetillas de prensa, la gacetilla de prensa aprobada por el grupo convocante, una guía para la conferencia de prensa, la desgrabación de la conferencia de prensa para el lanzamiento del primer ciclo en 1981, los anuncios y publicaciones para los medios; recortes, repercusión y críticas en la prensa; resumen de la puesta en marcha del proyecto y la proyección de otro ciclo para el año siguiente.

4.4. Teatro Abierto 1981, primer momento: desde su organización, inicio en el teatro del Picadero, hasta el día del incendio intencional

Se presenta el acontecimiento Teatro Abierto 1981 en dos momentos. El primer momento, va desde mediados de los años 1980 desde la idea de realización, la organización para concretarla, la efectiva puesta en marcha de las funciones de Teatro Abierto hasta el noveno día de la programación, cumplida el 5 de agosto de 1981. En este lapso, se ubican fuentes, por lo general, los manuscritos de Dragún que dan cuenta de las reuniones organizativas por medio de minutas, notas elaboradas o redactadas por los gestores del movimiento teatral. En algunos casos, se ubicaron versiones del mismo texto. Documentos realizados primero en forma de borradores, que luego fueron mecanografiados para ser presentados ante instituciones o a los medios. Se observa que los mismos a veces presentan algún cambio solo formal. También se hallaron declaraciones o peticiones emanadas de las decisiones de las reuniones de los integrantes del proyecto, que en sus comienzos, no tenía nombre. Desde el punto de vista metodológico –incluso ideológico–, se advierte acerca del valor que cobran los borradores de los documentos. El material desechado, siempre entraña los movimientos que fueron necesarios para llegar a una finalidad de una idea, de un proyecto, etc., por lo tanto en algunas ocasiones brindan tanto o más información que los documentos finales. En los documentos de los inicios del movimiento, se encontraron indicaciones y hechos en cuanto a lo operativo y a la preparación de la programación. También se hallaron los borradores y las copias pasadas "en limpio" de cartas redactadas y remitidas mecanografiadas para promocionar el primer ciclo. Además se encontraron críticas periodísticas de la época. Se distingue la elaboración de documentos internos o para el interior del grupo, de otros dirigidos para las comunicaciones, hacia el exterior del grupo. Sin embargo no se halló en este archivo ningún documento de ninguna filiación partidaria explícita o nexos concretos con agrupaciones políticas concretas, lo cual no quiere decir que no existan.

Lo que es evidente, es que la acción del movimiento teatral tenía un objetivo político de resistencia al gobierno *de facto* y lo expresado parece ser siempre elaborado con un discurso simple pero muy cuidadosamente ambiguo y en algunas ocasiones directamente metafórico, como es el teatro. Probablemente consensuado entre quienes formaban parte del grupo motor, encabezados en forma visible por los dramaturgos Dragún, Somigliana, Cossa y Gorostiza. La cuestión social y política de la época que se vivía y padecía en Argentina, estaba implícita y era manifestada, por lo que no se decía, más que por lo que se decía. Algunos aspectos se enuncian, comprensiblemente de manera velada, observándose esmero en el impulso del proyecto. En la redacción de los textos organizativos para afuera del grupo, se encuentra ese matiz ambiguo, sobretodo en el momento de explicar las

razones para poner en marcha la experiencia. Es necesario tener presente que ese colectivo teatral, como se señala en la contextualización histórica, se produce en dictadura. La justificación para construir Teatro Abierto, es la constante apelación y alusión a "la necesidad de demostrar la existencia y la vitalidad del teatro argentino tantas veces negada"; argumento que aparece en reiteradas ocasiones, tanto en los borradores como en los documentos definitivos para la presentación del movimiento y aún con posterioridad al inicio de Teatro Abierto 1981.

En otra instancia, si se leen los documentos no en forma aislada, sino en forma de secuencias, se encuentran cadenas de significados y significantes. De modo que se puede seguir y reconstruir la convocatoria, la organización del colectivo teatral y las declaraciones emanadas del mismo, aún la motivación de la construcción cultural Teatro Abierto.

A continuación, se presenta el estudio de una serie de documentos que comienzan con una carta fechada el 07 de abril de 1981[46] en borrador, manuscrita, escrita por Dragún –se deduce que con acuerdo del grupo impulsor del proyecto–. Recién en este momento aparece el nombre del movimiento como Teatro Abierto y va dirigida a la Junta Directiva de Argentores en Buenos Aires. También se ubicó esa misma carta borrador, con algunas modificaciones de forma, cuando fue pasada en limpio y mecanografiada, la carta extensa que fue entregada en Argentores en la que se explica y detalla el proyecto, que los firmantes denominan "empresa"; el entrecomillado se toma del documento original. Sus autores resaltan que se trata de:

> (...) una movilización sin fines de lucro de alguna gente del Teatro Argentino actual –autores, actores, directores, escenógrafos– que intentan demostrar la total vigencia de un teatro argentino, saliendo al paso de algunas afirmaciones que lo ponen en duda, y aún a la eliminación de dicha cátedra en el Conservatorio Nacional de Arte Escénico. Para demostrar que existimos es bueno demostrar qué hacemos. Y creemos que Teatro Abierto será una experiencia de acción teatral inédita, tanto en nuestro país como en otro cualquiera.
>
> Somos 22 autores, 22 directores, y más de 150 actores. Durante dos meses (julio-agosto) se estrenarán en el teatro del Picadero 22 obras en 1 acto de 22 autores distintos, dirigidas por 22 directores, y con elencos diferentes que agrupan a más de 150 actores.[47]

Se continúa con la transcripción de una lista compuesta por autores, directores y actores dispuestos a participar del proyecto, explicando:

> (...) "No somos todo el teatro argentino", por supuesto, ni lo hemos pretendido. Razones de mecánica de programación limitó el número de

autores y directores. No podían representarse más de 22 obras en 7 días, y todo en el horario que va de 19 a 21 horas. Pero si no somos "todo el teatro argentino" [entrecomillado del original], los nombres (...) citados demuestran que sí somos una parte importante y activa de él.

El proyecto ya está muy avanzado. Uno de sus primeros objetivos se ha cumplido: producir el reencuentro de la gente de teatro, que por las características de su trabajo (y también por la falta de alicientes, por qué no decirlo) hacía mucho tiempo que no intercambiaba ni siquiera experiencias comunes ni –algunas veces– amistad. Otro de los objetivos fundamentales: el reencuentro con un público que ha dejado de ir (o nunca fue) al teatro por el paulatino aumento del costo de las entradas, se cumplirá con la realización del proyecto. Cobraremos solo 10.000 pesos la entrada (será más barata que la de cine), y venderemos un abono para las 22 obras (/días de espectáculos) por solo 50.000 pesos. Dada la promoción por todos los medios de prensa que aseguran los nombres que integran Teatro Abierto (...), creemos no equivocarnos al suponer una asistencia masiva de público. Y el otro objetivo de Teatro Abierto se cumplirá el año que viene: todo el dinero que se recaude por todo concepto será 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.

Para que este objetivo se cumpla, todos los integrantes de Teatro Abierto han decido, de común acuerdo, no cobrar. Es nuestro aporte a un acontecimiento que, creemos, movilizará el espectro teatral y cultural de Buenos Aires.

Creo[48] que esto detalla casi todos los aspectos de nuestro proyecto. Y otros, que pueden interesarles, podemos aclararlos personalmente ante ustedes.

Y si nos dirigimos a Uds.(...), [es] fundamentalmente, porque necesitamos de vuestra ayuda para llevar adelante este proyecto. El presupuesto que exigirá toda esta "superproducción del teatro argentino" ronda los 200 millones de pesos. No creemos equivocarnos al pensar que la realización de este proyecto lleva a la práctica postulados de Argentores: estreno de autores argentinos (en este caso, masivo); intento de recuperar o crear un público (mediante entradas a muy bajo costo); y la enorme promoción que este evento hará recaer sobre todo lo que conforma el teatro argentino. El éxito de esta empresa nos favorecerá a todos, adhiramos o no al proyecto, seamos autores, actores, directores, etc. Hay una crisis del teatro y del público en general. No es aventurado predecir que un evento como Teatro Abierto puede ejercer una muy fuerte influencia movilizadora,

> que sirva para empezar a transformar el panorama presente, y para producir nuevos acontecimientos en el ámbito teatral.
>
> Por todo esto, nos dirigimos a la Junta Directiva de Argentores para solicitarle un apoyo económico suficiente que nos permita, junto con otros apoyos (ya la Asociación Argentina de Actores ha decidido su apoyo económico en la reunión de Junta Directiva) poder concretar este Teatro Abierto que, tenemos la convicción, nos favorecerá a todos. Y su éxito, además, nos enorgullecerá a todos. (...) Y quedamos a la espera de su resolución.

Seguidamente, se transcriben párrafos de otra carta, fechada también el 7 de abril de 1981[49] y dirigida a la Junta Directiva de Argentores, en la que los autores, en este caso solicitaron autorización para el uso de infraestructura y el salón de actos de la entidad:

> (...) Los integrantes de Teatro Abierto (22 autores, 22 directores, y más de 150 actores) nos dirigimos a ustedes para solicitarles el uso del salón de actos de Argentores, durante los días viernes, y en el horario de 14:30 a 17:30 horas. El objeto del pedido es leer entre los autores y los directores participantes del proyecto las 22 obras de 1 acto, que se estrenarán en el teatro del Picadero, a partir de julio de este año. Estamos seguros que un cambio de opiniones a tan elevado nivel redundará en beneficio de nuestra experiencia autoral, que por otra parte, es uno de los objetivos de Argentores. (…) a través de esta nota, queremos pedir a los integrantes de esa Junta que asistan a dichas reuniones de lectura. Sería para nosotros una gran satisfacción contar con vuestro apoyo y asistencia.

Se detallan los autores que leerían sus obras y se explica que:

> (...) Cada obra será leída por su autor. No se trata de sesiones de teatro leído, sino informativas, y de estudio. Ya hemos comenzado el viernes pasado, pero al no haber presentado aún esta petición, hicimos la lectura en el salón de juegos. Y pensamos que no es el sitio apropiado, disponiendo los autores de un salón de actos tan a propósito para esta solicitud (...).

Otro documento considerado es la carta fechada el 20 de abril de 1981,[50] hallada en el archivo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, en la Biblioteca del Teatro Nacional Cervantes, dirigida a Osvaldo Dragún, Carlos A. Somigliana y Roberto Cossa, en la que la Sociedad General de Autores de la Argentina (Argentores), respondió negativamente a la solicitud de ayuda económica del 7 de

abril de 1981 para el proyecto de Teatro Abierto. Por Argentores, firma Presidente, Roberto A. Talice y Secretario, Ulises Petit de Murat, quienes ratifican lo expresado de manera verbal en la sesión de la Junta de igual fecha.

> (...) una expresa disposición de los Estatutos de esa entidad (art. 1. in fine) establece que la Sociedad "no podrá invertir, parcial o totalmente sus fondos, en 'el sostenimiento o financiación de temporadas teatrales, radiofónicas o de cualquier otra índole, ni emplearlo en subvenciones o préstamos a las mismas".
>
> En lo que respecta al auspicio de Argentores, tampoco sería posible por cuanto no se trata de una iniciativa originada en la entidad, ni propuesta su realización a la misma, en cuyo caso la Sociedad hubiera debido abrirla a la totalidad de los autores que quisieran participar en la selección y no reducirla a un número limitado por destacado que este sea.

Aunque no fuera el esperado en lo que respecta al monto, la entidad buscó brindarles algún apoyo económico, señalándoles que:

> No obstante todo lo expuesto, y teniendo en cuenta la indudable trascendencia que una propuesta de tal carácter puede adquirir, la Junta resuelve destina[r] la suma de $ 10.000.000.- (diez millones de pesos) de su presupuesto de acción cultural, a la inserción en el programa del espectáculo, de un aviso promocional de su Biblioteca Teatral recientemente modernizada y que es la más importante de Latino América, en su género. (...).

Asimismo, se halló la carta remitida el 6 de mayo de 1981[51] firmada: osvaldo dragún (sic) por Teatro Abierto, dirigida a la Junta Directiva de Argentores –en respuesta a la de Argentores fechada 20 de abril de 1981– en la que se adjuntaba el Abono de las funciones programadas que había sacado a la venta, en cuya contratapa, la entidad podía comprobar la publicación del aviso institucional convenido para promocionar la Biblioteca Teatral de Argentores. También se manifestaba con firmeza la necesidad de contar con la suma de dinero ofrecida por sus autoridades para poder afrontar parte de los gastos de producción.

> (...) Creemos haber cumplido con este requisito. Y de acuerdo a ello, le rogamos nos hagan llegar urgentemente la suma destinada para nosotros, ya que hemos entrado en los últimos tramos de la producción de nuestro proyecto, y por supuesto, como suele suceder para estos proyectos.... ¡no tenemos dinero!
>
> Les agradecemos mucho vuestro apoyo. Al mismo tiempo queremos invitarles para la conferencia de prensa que hemos llamado el día martes 12

> del corriente [12 de mayo de 1981], a las 18,30 horas, en el teatro del Picadero (...).

Se ubicaron otras cuatro fuentes –manuscritas y mecanografiadas–, se supone elaboradas durante las reuniones o bien que los integrantes del nivel directivo las aportaran a los encuentros, para ser discutidas. Se transcriben algunos párrafos, significativos para analizar cómo este grupo fue construyendo su discurso tanto para su interior como para el exterior al mismo al reflexionar sobre la acción cultural y la envergadura por la que iban bregando, a pesar de las dificultades, no solo materiales y, sobre todo, tratando de superar el miedo al impulsar el proyecto en dictadura a pesar del resquebrajamiento que esta presentaba en una etapa de crisis en su interior. De todas maneras, la población en general aún no vislumbraba una salida ni tenía certezas respecto del futuro.

Estos materiales están compuestos por interrogaciones.

En cuatro hojas de papel se encontraron una serie de preguntas[52] recurrentes:

> ¿Qué? ¿Quiénes?¿Por qué? ¿Cuántos? ¿Qué le ofrecemos? ¿Qué le pedimos? ¿Y después?
> ¿Qué somos? ¿Por qué? ¿Para qué?
> ¿Qué es? ¿Por qué? ¿Cuántos? ¿Qué le ofrecemos? ¿Para qué?
> ¿Qué es? ¿Por qué? ¿Cuántos? ¿Qué le ofrecemos?

En otra serie de notas se hallaron las respuestas a esos interrogantes, primero redactadas en borrador. Las mismas ofrecen diferencias o matices, constituyéndose en el material que se fue transformando para concretarse en forma de impreso y como material de difusión. En este trabajo, como fue mencionado, también interesa considerar lo que fue descartado. A través de estos borradores, pasados "en limpio", se puede entrever cómo pensaban, a qué apuntaban quienes preparaban el ciclo; si bien se advierten ciertas diferencias entre los integrantes de Teatro Abierto, estas no eran divergentes en cuanto a la idea que los animaba.

> (...) un reencuentro del teatro argentino con el público.
>
> Los MÁS del teatro argentino, a menos precio que el cine.
>
> Porque para nosotros, como para otros entendimientos que valen lo que no valemos nosotros, el fin del arte es el progreso, el desarrollo, la emancipación continua de la sociedades un aspecto inseparable y nos es imposible concebirlo inmóvil, cuando vemos que la sociedad se modifica y desarrolla continuamente (Juan Bautista Alberdi).

Teatro Abierto. Un reencuentro del Teatro Argentino con el público. 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.

Porque el teatro ha sido siempre un foro donde se ventilan los padecimientos y las esperanzas de una época. Porque el teatro es una forma de comunicación, un espejo del alma que retrata una época, como decía Shakespeare, y 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.

22 obras de 22 autores argentinos, dirigidas por 22 directores e interpretadas por más de 150 actores.

20 obras de 20 autores argentinos escritas especialmente para este ciclo, dirigidas por 20 directores e interpretadas por mas de 150 actores.

Que se una a nosotros en esta inédita movilización del Teatro Argentino.

El futuro es nuestro, por prepotencia de trabajo (Roberto Arlt).

Para que usted, asiduo o esporádico espectador, complete nuestra experiencia. Teatro Abierto está hecho para usted, y su ausencia nos invalidaría. Los integrantes de este proyecto esperamos de usted una participación activa. Tal vez salga de aquí el rumbo futuro del teatro argentino. ¡Hazlo con nosotros!

Por primera vez en el mundo de los hombres de teatro más representativos de un país se reúnen a decidir la realización de una muestra conjunta.

Autores, directores, escenógrafos, utileros argentinos, con una trayectoria en nuestro medio, realizamos un diálogo franco y a su término nos propusimos dar juntos una muestra coherente de nuestra expresión.

Para que usted, asiduo o esporádico espectador de teatro, complete nuestra experiencia. Teatro Abierto está hecho para usted una participación activa; críticos y aplausos también. El rumbo futuro del teatro argentino tal vez salga de aquí mañana. ¡Hágalo usted también!

Los documentos no están nominados y surge la pregunta: ¿Quiénes eran los cuatro integrantes que se interrogaban? En base a las diversas fuentes encontradas y

por las reiteradas menciones y por verificarse su permanente participación, es probable que los autores de esas preguntas y respuestas hayan sido: Dragún, Somigliana, Cossa y Gorostiza; los activos referentes y organizadores del movimiento de Teatro Abierto 1981, quienes antes, durante y después del primer ciclo, dieron notas a la prensa. Eran las caras visibles y posibles contactos con los diferentes partidos políticos. Puede asegurarse que un grupo de fuerzas políticas aglutinadas en la Multipartidaria, apoyaron al movimiento teatral como parte de la "apertura" en la coyuntura dada, o inferirse que Teatro Abierto colaboró como sustento cultural a dicha agrupación de partidos políticos que buscaba la "salida" de la dictadura.

Otras fuentes, consisten en una serie de listados[53] con nombres de posibles adherentes o ya adherentes al movimiento teatral que se estaba gestando. Era lógico que en este momento se buscara contar con la solidaridad de personalidades de la cultura, vinculadas fundamentalmente al mundo del teatro de Buenos Aires. Se deduce que la idea era integrarlos y sumarlos ya sea con su participación o bien para que avalaran y reforzaran la idea del lanzamiento del movimiento teatral. Los nombres se reiteran en distintos borradores; finalmente salieron impresos. En la versión de imprenta aparece agregado el nombre de Alfredo Alcón y tachados los nombres de Laura Yusem, Sergio De Cecco, Ricardo Bauleo y Agustín Cuzzani; no se encontró expresado el motivo.

> Casi Todos. Comprometieron hasta ahora su participación: Federico Luppi; Carlos Gorostiza; Carlos Gandolfo; China Zorrilla; Griselda Gambaro; Omar Grasso; Luis Brandoni; Osvaldo Bonet; Gastón Breyer; Eugenio Zanetti; Roberto Cossa; Osvaldo Terranova; Jorge Petraglia, Osvaldo Dragún; José María Gutiérrez; Laura Yusem; Rocardo Monti; Soledad Silveira; Jaime Kogan; Ricardo Halac; Miguel Ángel Solá; Rubens Correa; Sergio De Cecco; Elsa Berenguer; José Bove, Diana Rajnovich; Virginia Lago; Julio Ordano; Eduardo Pavlosvsky; Héctor Giovine; Julio Tahier; Pacho O' Donnell; Ricardo Bauleo; Villanueva Cosse; Elio Gallipoli; Carlos Carella; Luis Agustoni; Roberto Perinelli; Ulises Dumont; Enrique Laportilla; Patricio Esteve; Sergio Renán; Raúl Serrano; Carlos Somigliana; Cipe Lincovsky; Inda Ledesma; Alberto Drago; Raúl Rizzo; C. Catalano; Agustín Cuzzani; Pablo Alarcón; Martha Bianchi; Héctor Bidonde; Oscar Cruz; Aldo Braga; Cacho Espíndola; María Luisa Robledo; Pedro Aleandro; Jorge Rivera López; Arturo Bonín; Maía Elina Rua; Pepe Soriano; Franklin Caicedo; Javier Portales; Lucrecia Capello; Manuel Callau; Héctor Tealdi; Leonor Manso; Hugo Urquijo; Antonio Mónaco; Alfredo Zema; Francisco Javier; Víctor Pronzatto; Oscar Viale; Máximo Soto; Aída Bornik; Jorge García Alonso; Carlos Pais; Salo Pasik; Mario Pasik; Tony Vilas; Horacio Dener; Alberto Bonet; Dora Baret.
>
> Y más. Y más. Y más. Cada día somos más.

En la secuencia de los escritos mencionados, en las notas preparatorias para concretar Teatro Abierto 1981, se pudo establecer coherencia e ir deduciendo e interpretando algunas cuestiones; entre ellas, que es evidente que el proyecto fue discutido, elaborado y consensuado –como ya ocurrió para serie anterior de documentos–, por lo menos entre el núcleo original, también en el nivel de los organizadores de Teatro Abierto: Dragún, Somigliana, Cossa, Gorostiza, para luego ampliarlos con la participación y aceptación de otros colaboradores y apoyos.

Otra secuencia, ubica otra tarea imprescindible: la difusión. Contar con el material preparado y aprobado para ser remitido a la prensa y realizar el llamado o apelación a la sociedad con el objeto de movilizarla mediante la difusión del proyecto Teatro Abierto. La sociedad o parte de ella, a su vez estaba ávida por contar con canales de expresión, como quedó demostrado a posteriori por la amplia y efectiva adhesión al movimiento, desde el momento de los ensayos generales hasta la concreción del ciclo. Esta población o grupo social, fue el que luego se plegó, acompañó y propagó la actividad con gran entusiasmo. Cuando se dice sociedad, se entiende que la convocatoria fue amplia, pero que llegó a un sector de ella, en particular, aunque no fue excluyente, estaba dirigida a la clase media urbana, compuesta por intelectuales, artistas y público en general culto o con educación, e interesado por estas producciones, así como a sectores politizados o conscientes y/o afectados directa o indirectamente por la situación que se vivía desde la instauración de la dictadura.

El lanzamiento público de Teatro Abierto 1981, se realizó mediante una conferencia de prensa del 12 de mayo de 1981,[54] desarrollada en el teatro del Picadero. Sobre este hecho, también se encontró registrada en una copia mecanografiada siendo muy probable que resultara producto de una desgrabación. Alrededor de la misma también se encontró una secuencia documental, primero en forma de borradores hasta la realización del comunicado definitivo remitido a los medios. Este documento es una fuente clave por su contenido y se extraen varias cuestiones. Tomó la palabra Dragún para explicar que:

> (...) los cinco presentes no somos los organizadores, sino que los representamos, [fuimos] elegidos por un plenario conformado para realizar una tarea muy concreta, muy especial, como es hacer un programa, un abono.
>
> Cuando empezó este proyecto, estaba con nosotros R. Durán[55] y pensamos que sería justo dedicarle todo el proyecto. También queremos agradecer y agradecernos a todos el haber venido.
>
> Quisiera aclarar qué es teatro abierto: es un evento inédito que comenzará el 13 de julio y se prolongará hasta el 13 de septiembre. En estos dos meses se estrenarán 21 obras escritas especialmente para "teatro abierto" por 21 autores, dirigidas por 21 directores e interpretadas por más de 100 actores.

Se realizará en el teatro del Picadero en el horario de 19 a 21 horas porque de esta manera nos permite contar con la presencia de gente que estamos trabajando en otras cosas y abaratar las entradas al mínimo (...).

Cómo empezó el proyecto de "teatro abierto": hace aproximadamente un año [1980]... nos empezamos a reunir para conversar y sacamos como conclusión que éramos los únicos capacitados para producir una movilización cultural necesaria. No porque fuésemos los más capaces, sino porque nadie lo hacía. Por lo tanto la teníamos que encarar nosotros, aunque en principio nos pareciera una utopía... Comenzamos por confeccionar una lista de 21 autores y 21 directores, simplemente por una mera cuestión de tiempo (...) hicimos la lista pensando que 17 nos iban a decir que no. Felizmente nadie dijo que no. Mucha gente no está en el proyecto por un error nuestro y lamentamos muchísimo su ausencia (...) empezamos a tirar nombres de gente conocida y nos olvidamos de otros (...) que ya no pudimos incorporar (...) esperamos hacerlo el año que viene. (...) Este proyecto se concretó realmente en los primeros días de este año [1981], y no lo hicimos público para no agregar una nueva frustración a las ya existentes (...).

Cuáles son los objetivos de "teatro abierto": demostrar la existencia, la vitalidad del teatro argentino, muchas veces negada de forma expresa o tácita por distintos medios o personas. Fíjense ustedes que en el Conservatorio Nacional de Arte Escénico, se ha suprimido la cátedra de Teatro Argentino Contemporáneo, que es una forma clara de decir que el teatro argentino no existe.

Recuperar el público que se perdió para el teatro, no solo el argentino. Pensamos en dos caminos para esta recuperación:

a) gran variedad de estilos de espectáculos, libertad temática y formal de los autores, directores y actores.

b) alta calidad de los espectáculos garantizada por la alta calidad de las personas que van a producir estos espectáculos. (...).

Si nuestra experiencia da resultados positivos, otra gente de teatro tendrá que pensar en nuevas formas de producción para abaratar costos y recuperar público que nos asegura nuestra herramienta de trabajo.

Otro objetivo importante: que la gente de teatro se encuentre y reencuentre. Si de por sí es difícil el reencuentro entre las naciones, más en América Latina, cómo producir un reencuentro entre la gente de teatro preocupada por la desocupación, el tener que trabajar en cosas que no quieren para poder vivir. Entonces, nosotros mismos, las víctimas, pensamos en crear un ámbito donde cada uno pudiera dar lo mejor de sí.

Es relevante detenerse en este punto para observar y reflexionar cómo un grupo de personas afectadas por la dictadura o conscientes de la gravedad de las consecuencias, del gobierno *de facto*, puso de manifiesto la necesidad de existencia, en el sentido más amplio de esta palabra, por las condiciones de silenciamiento a la que estaban obligados los teatristas, como parte de la sociedad toda, con las consecuente desocupación que implicaba esta situación. Es significativo que por las condiciones que atravesaba el país y dada la coyuntura, ellos mismos resolvieran crearse trabajo, instituyendo las condiciones y las mecánicas necesarias, creando un espacio para resistir. Se observa que Teatro Abierto es una construcción social, que permitió a muchas personas salir de la marginación a la que estaban condenados; "las víctimas": en este caso los autores, como expresaba Dragún, que fueron seguidos por todos los eslabones que hacen al acontecimiento teatral: autores, directores, actores, técnicos y público.

La fuente "Conferencia de Prensa del 12 de mayo de 1981", revela una serie de hechos: la creación previa de una red política que aparece inicialmente promovida por un grupo dramaturgos y se extenderá luego a directores, actores, técnicos alrededor del proyecto Teatro Abierto para confluir con el público cuando el movimiento estuviera en marcha. La lógica apunta a varios frentes, el social y económico de la coyuntura, pero quedando en evidencia que fundamentalmente se trataba de una respuesta política en contra de la dictadura. Es necesario resaltar que dicha conferencia de prensa fue realizada formalmente, en dictadura y bajo estado de sitio. Otro hecho llamativo, es que se anticipaba la proyección de otro futuro ciclo y lo más notable es que se lo estaba anunciando antes de producirse el comienzo del primero. Esto corrobora que se trató de un proyecto que no solo era artístico, estaba implícito su carácter político, tanto por acciones que se realizaron para llevarlo a cabo, como por la modalidad.

Como ya se ha señalado en el capítulo 3 referido al contexto histórico, no se puede dejar de ligar este momento, con la crisis al interior de la propia dictatura por las disputas del poder hegemónico entre las propias fracciones que lo componían. Crisis que también produjo los respectivos reacomodamientos en la sociedad civil entre 1980 y 1981, los que se tradujeron en los movimientos que realizaron los sectores políticos que buscaban posicionarse dando respuesta a la situación coyuntural. Lo que se desecha, es que el movimiento teatral fue un emprendimiento económico. Se confirma que se trató de un hecho netamente político, desarrollado en el ámbito de la cultura, en particular desde un sector de la gente de teatro con otras áreas afines. Al respecto, Dragún expresaba:

> (...) quiero aclarar que todo esto está hecho sin fines de lucro. Nadie cobra. En realidad esto no quiere decir que nadie cobra sino que todos devolvemos

> lo que cobramos. Solo así se pudo realizar. El teatro del Picadero recibe un pequeño porcentaje para cubrir los gastos.
>
> Con lo que contamos: la venta de entradas, abonos (mil abonos), avisos para el programa cuya tapa y contratapa fue realizada y donada por el gran pintor Carlos Alonso. Con la ayuda de entidades como Argentores, la Asociación Argentina de Actores y particulares como el Sr. Abel Santa Cruz.

Luego Dragún detallaba la programación, funcionamiento, participación y adhesiones de los grupos Los Volatineros, el Grupo Acto y el Grupo Reunión e informaba que:

> (...) Cuando hicimos una asamblea constitutiva de teatro abierto, éramos más de 50 (...) en ese momento pensamos que una parte del dinero recaudado fuera destinado a la promoción del teatro argentino.
>
> No sabemos la forma legal [que] nos daremos, eso está en manos del asesor legal de la Asociación Argentina de Actores; no sabemos si seremos una Cooperativa, una Sociedad Anónima, etc.
>
> El dinero constituirá un fondo para la promoción del teatro argentino durante el año 1982. En 1981 pensamos que esto es importante para una gran movilización, un gran frente. No sabemos si en 1982 será lo más importante. No tenemos idea, pero será definido a fines de 1981 y principios del 82. Tenemos idea de que esto puede seguir mucho tiempo, pues es una forma muy activa de movilizar la cultura de un país y que está en nuestras manos.

Agregó Dragún que en forma paralela y ampliada se estaban produciendo otros encuentros de grupos de gente de: plástica, danza y música, quienes también programaban sus respectivas actividades colectivas. Y agradeció a quienes se habían acercado por el proyecto de teatro:

> Nosotros nos reunimos todos los martes en Argentores y es increíble la gente que se acerca par darnos su ayuda, su opinión. Algunos no son ni actores, ni autores, ni directores; pero colaboran por horas y horas con nosotros, durante muchos días. Por eso decíamos que esta utopía nos fue atrapando a todos y enganchando, que trabajamos más que si nos pagara la Municipalidad y es por eso que queremos que teatro abierto sea lo que merece ser.

Dragún volvió a agradecer a la concurrencia, reiterando que el proyecto no tenía fines de lucro y explicó a la prensa que el objetivo era producir una necesaria movilización del medio cultural y artístico del país. No hay que perder de vista que

se estaba pensando en términos de un proyecto con continuidad,[56] así como de la extensión que cubriría cuando Dragún señalaba que al comienzo solo iba a ocurrir en Buenos Aires.

> (...) pero que si se realiza con felicidad, se producirán una serie de hechos en cadena que en este momento no podemos predecir. Por estos mismos objetivos, que sabemos son los de la gente de prensa, que leemos se queja de lo que es la televisión y el cine; las trabas que tienen y porque ustedes y nosotros somos parte del teatro, es que les pedimos su colaboración para que esto tenga el éxito que nosotros pensamos que merece.

Seguidamente, Dragún invitaba a los representantes de la prensa reunidos[57] para comenzar con la ronda de preguntas, las que iban a ser respondidas por él y la gente de teatro que lo acompañaba en la presentación. En la fuente hallada no se indican nombres ni apellidos de los periodistas: tampoco la acreditación del medio al que representaban quienes preguntaron. En la copia del documento con la que se trabajó, estos datos no se consignaron.

La primera pregunta fue acerca de quiénes eran los iniciadores. La respuesta de Dragún fue general, llana y repitió: "Un grupo de gente de teatro, autores, directores, actores".

Siguió otra pregunta pidiendo nombres. Reparando que este hecho ocurría en dictadura, la respuesta, que dio Dragún, alerta ante las provocaciones fue: "Es que son tantos que los he olvidado."

Continuaron preguntas y respuestas acerca de la mecánica del equipo, del negocio del espectáculo, hasta tocar el tema de los autores; otra bandera de Teatro Abierto, a lo que respondió: "(...) deberían saber los empresarios: que los grandes éxitos han sido siempre obras de autores argentinos."

A Gorostiza se le preguntó qué esperaba de Teatro Abierto. Él respondió saber lo que se estaba haciendo hasta ese momento sin saber que podría ocurrir en el estreno aunque suponía que habría mucha gente y pensaba que podrían ocurrir cosas importantes. Dragún aclaró enseguida:

> (...) esto no surge espontáneamente, como una casualidad. Este es un proceso que viene gestándose desde hace tiempo (...) es una necesidad absoluta de nosotros por eso estamos aquí, no gratis, sino haciendo lo que nos gusta hacer, lo que nos importa hacer y lo que queremos hacer y de la mejor manera. (...) Puede ser el resultado de movimiento general, de grandes grupos... todavía no sabemos.

Dragún comentó que ese mismo día, había hablado con unas personas acerca de una categoría estética del teatro que no ha sido estudiada:

> (...) y es la categoría de la necesidad. En el teatro argentino se ha hecho mucho por la necesidad y esto también surge por necesidad. Es decir, necesitamos hacer algo que nos exprese, que dé un acto vital y firme de presencia.

Se le preguntó a Dragún sobre otros proyectos e ideas y respondió:

> Sí. Tenemos ideas locas. Pensábamos (algunos sí y otros no) una vez terminado esto, al día siguiente hacer una maratón del teatro argentino en el Luna Park con las 21 obras desde las 10 de la mañana hasta las 12 de la noche, cobrando 2 mil pesos la entrada y que la gente entre y salga a la hora que puede. Viendo a Bejart[58] con el Luna Park lleno de gente, decíamos qué marco éste el palacio de los deportes para el deporte de mayor riesgo: el teatro.

Alguien –cuya identidad ni medio se pudo registrar, como ocurrió en los otros casos mencionados–, pero con la diferencia que preguntó en forma artera si el grupo tuvo o pretendía recibir ayuda del gobierno. Dragún respondió con habilidad:

> No la hemos recibido. Tampoco la hemos pedido. Así que no sabemos si la pediríamos, si la vamos a recibir. Tampoco es seguro que nos haga falta. Lo podemos producir nosotros. Yo creo que sería importante que todos los medios que tiene el gobierno también los dedicara a la promoción del teatro, arte y la cultura por un montón de caminos tan necesarios como este. Ya que nosotros le quitamos un peso de encima (...).

En el plano profesional, la presentación del movimiento teatral fue novedoso, incluso se podría decir que se mostraba como espectacular. Asimismo, resultaba una fuente de trabajo no solo material, en ese momento de crisis social, económica y política. Teatro Abierto 1981, también fue un sostén existencial en lo individual y en lo colectivo.

Carlos Gorostiza[59] en sus memorias recuerda:

> (…) Al principio fuimos pocos: los dramaturgos Osvaldo Dragún (recién llegado de México), Roberto Cossa, Carlos Somigliana y yo; el actor Luis Brandoni y el escenógrafo Leandro Hipólito Ragucci. (…) convinimos en reunirnos todos los jueves a las cinco de la tarde en nuestras casas simplemente para tomar café o mate con facturas. No podíamos pensar en planes imposibles de realizar. (…) sentíamos todavía cercana la experiencia

> trunca del "Grupo de Trabajo"[60] en el teatro Lasalle. Nos reuniríamos solo para conversar. Y vernos. Sobretodo vernos. (…) La primera reunión se hizo en mi casa (…) En una de aquellas reuniones Chacho Dragún fue mensajero de una idea que un grupo de jóvenes le había acercado. Nos sugerían escribir varias obras cortas "con temas eróticos". El propósito oculto residía en que esos temas, inocuos desde un punto de vista político, podrían ser puestos en escena sin problemas con actuación de estudiantes de teatro. (…) Desde todos los ámbitos culturales dirigidos por la dictadura era negada la existencia de una dramaturgia argentina viva. (…) Así fue que una tarde (…) apareció un plan que llegaba con atrevimiento desde los felices e imaginativos recodos mentales de Chacho Dragún.

En el conjunto de fuentes estudiadas, invariablemente se percibe una tensión, algo que estaba subyaciendo; había "algo más". Algo, que no se podía decir o no se decía de manera clara. Aparece en la reiteración de algunos conceptos o frases citadas como: "de la movilización del público", "de la población", "de la sociedad" y en la apelación incluso a unirse en este proyecto a quienes no pertenecían al mundo del teatro. Lo concreto es que no se hablaba de teatro, ni de dramaturgia, ni de poéticas, tampoco se teorizaba ni se analizaban tendencias estéticas ni renovaciones. El foco estaba en la convocatoria al evento, en las jornadas de teatro con la modalidad ya señalada. Desde el teatro, se manifestaba "la necesidad de juntarse", recogiendo lo que la sociedad requería para ese momento. Parece que el asunto era hacer visible esa necesidad. El grupo organizador de Teatro Abierto 1981, se mostraba compacto. Se supone un acercamiento o acuerdo ideológico entre los miembros que se iban incorporando. También es probable que existieran diferencias o matices ideológicos los que se pudieron o se supieron subsanar por haber estado unidos ante un enemigo común: la dictadura. Se advierte un grupo motor inicial, con la habilidad conductora de Dragún y la adhesión de colegas, los que promovieron un acercamiento desde los autores para encontrar un rumbo que va más allá de las reivindicaciones laborales y cuyas consecuencias consiguió la configuración social y política del colectivo Teatro Abierto 1981, que más tarde incidiría sobre los grupos vinculados a la cultura en Buenos Aires. Se percibe además, cómo el proyecto teatral iba emergiendo veladamente, desde una construcción cultural, con un objetivo principal, el político, de resistencia a la dictadura. Por ello, es necesario no perder de vista el contexto histórico y político reseñado en el capítulo 3 de esta investigación, para observar cómo Teatro Abierto 1981 ya aparecía públicamente, mediante un lenguaje metafórico.

Llegó a la instancia, la del anuncio que estaba todo o casi todo listo para iniciar la programación del ciclo. Teniendo en cuenta las condiciones dadas, los

cambios al interior del gobierno *de facto*. Por lo que se infiere que la posibilidad de difusión contó con acuerdos y apoyos políticos efectuados a través de los medios locales para poder hacerlo, en tiempos de dictadura. A continuación se resumen algunas menciones de crónicas periodísticas[61] que dan cuenta en los medios gráficos acerca de la "Conferencia de Prensa del 12 de mayo de 1981".

En el diario *La Razón*[62] del 14 de mayo de 1981, apareció una nota sin firma, a cuatro columnas, con una foto, titulada: "Destacados Autores, Actores y Directores de Teatro, unidos en Plausible e Intenso Plan de Actividades". Se reseña la conferencia de prensa y se reproduce parte de lo leído por Dragún:

> Porque el teatro ha sido siempre un foro donde se ventilan los padecimientos y las esperanzas de una época. (...) queda demostrado que si es posible convertiremos el Pasaje Rauch en un callejón del arte y si Dios nos ayuda luego de finalizado este ciclo queremos hacer la maratón del teatro en el estadio Luna Park con un espectáculo continuado de diversas expresiones desde las 10 de la mañana hasta las primeras horas de la madrugada siguiente.

Esta versión no se corresponde con exactitud con el texto de la desgrabación de la conferencia de prensa, pero reproduce el mismo sentido.

Otra mención se publicó en el diario *El Cronista Comercial*[63] del 21 de mayo de 1981, que a tres columnas titulaba: "Teatro Abierto", en la sección Teatro. La nota comenzaba narrando: "Era emocionante verlos, todos allá arriba, en el escenario, casi como siempre, pero en ropas de calle, sin maquillaje, sin escenografía, sin luces, pero todos haciendo teatro."

Reproduce partes del texto leído por los convocantes de Teatro Abierto: "Porque el teatro ha sido siempre un foro donde se ventilan los padecimientos y las esperanzas de una época."

En el diario *La Prensa*[64] del 13 de junio de 1981, a tres y media columnas, salió la nota titulada "Teatro Abierto", en la Primera sección, página 11, firmada con las iniciales R.V. Comenzaba caracterizando al proyecto como un reencuentro del teatro argentino con el público y agregaba: "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."

Se reprodujo la información, destacando a Dragún como vocero del proyecto.

Otros documentos también dan cuenta de las acciones de los gestores de Teatro Abierto 1981. Entre ellos, el fechado 15 de junio de 1981[65] con el membrete de ITI, Centro Argentino del Instituto Internacional del Teatro[66], organismo adscripto a la Unesco. La fuente es una copia de gacetilla de los

organizadores de Teatro Abierto y está dirigida "Al Señor Jefe de la Sección Teatros". El texto consiste en solicitar su difusión, firmada por Beatriz Ventura, Secretaria de Coordinación para hacer público el proyecto de Teatro Abierto anunciando el ciclo para los meses de julio y agosto en la sala del "teatro del Picadero". Se resaltaba que:

> (...) ITI considera un deber señalar la oportunidad de esta mancomunión de esfuerzos en pro de la indispensable elevación de la creación dramática de nuestro país, que tuvo otrora épocas florecientes dignas de la presente emulación.

La Sociedad de Autores de la Argentina, Argentores,[67] también se hizo eco de la convocatoria que generó el proyecto Teatro Abierto mediante una carta fechada junio 17 de 1981 dirigida a los Señores: Osvaldo Dragún, Carlos Somigliana, Roberto Cossa y otros, calificando de "lúcida" la iniciativa de poner veintidós obras nacionales en escena y les hacían llegar:

> (...) sus más vivas congratulaciones por lo que configura una nueva apertura para un teatro de brillante tradición que está sufriendo las consecuencias de un medio social absorbido por otras actividades que no son precisamente las del espíritu.

Otra fuente perteneciente al archivo personal de Dragún, es la minuta manuscrita de la reunión del 13 de julio de 1981,[68] que menciona la presencia de: Guadalupe Noble,[69] Antonio Mónaco, Walter Watnik, Jorge Guguielmi, Osvaldo Dragún y Fernando Bozinni. Se trataba de la reunión de comisión para organizar la infraestructura para concretar las funciones previstas. Se listaron PROBLEMAS A RESOLVER: 1°) Boletería. Recepción de Abonos. Horario. Personal. 2°) Capacidad de Sala. 3°) Piso Escenario. 4°) Colgajo de India (para escenografía). 5°) Acomodadores. 6° Electricista. 7°) Lámparas de Reserva. 8°) Sonido. 9°) Ubicación de Utilería.

Se vuelve a observar que los integrantes del grupo de Teatro Abierto, realizaban tareas artísticas directivas y operativas en simultáneo, lo que denota que todos trabajaron aunados por un objetivo central, excediendo la mera actividad teatral. Si bien se aprecia que había jerarquías o niveles de acción entre los distintos integrantes del grupo, los límites y las superposiciones de tareas, por momentos parecen ser casi inexistentes.

Otro documento considerado, es la extensa nota publicada a dos columnas en el diario *Clarín* del 23 de julio de 1981[70] en la sección Cultura y Nación, titulada "Teatro Nacional" con la firma del actor y director de teatro Osvaldo Bonet, quien describió la situación del teatro y del público, con un tono de

pesadumbre. Planteó la realidad por la que pasaba el teatro en paralelo al de la sociedad, pudiéndose palpar el estado de ánimo de la gente de esos oscuros años de dictadura. Sostenía que la crisis iba minando a la misma dictadura:

> Estos últimos años el teatro argentino pasó en una situación casi de letargo. (…) estaba rodeado de indiferencia, cuando no de hostilidad. Había que competir con espectáculos importados del otro hemisferio, y nuestros actores y directores tenían que hacer esfuerzos inauditos para imitar la forma de actuar de otras latitudes. La censura, las prohibiciones, la indiferencia ayudaron a crear un clima de desaliento (...). El arte dramático es vital para una sociedad porque la ficción enseña y ayuda a formar el carácter de una nación (...) sirve para afirmarse en su carácter y criticarse, que es una de las mejores maneras de progresar. Si el arte dramático no critica al hombre, no lo muestra en todas sus dimensiones, ¿para qué sirve? Esta es una pregunta que seguramente no se han hecho jamás los censores. (...) El teatro no es de asistencia obligatoria. Y la gente tiene que estar dispuesta a ir. (…) tiene que tener el impulso y hasta el hambre de ir. (…) no es lo que pasa en estos últimos tiempos entre nosotros. (...) Causas (casi escribí "excusas") hay muchas, claro: además de la plata, transportes nocturnos escasos, regresos penosos, fútbol por TV, etcétera. Pero no. Lo que ocurre es que el público posible, para quien trabaja el artista de teatro, está sin entusiasmo. Las preocupaciones de todos los días (¡Y si las hay!) han hecho perder a nuestro hombre el gusto del juego, del placer de la libertad de la imaginación, fuente de toda libertad. El teatro es fundamentalmente (...) un arte báquico. Requiere del espíritu, un estado eufórico, tranquilo, gozoso, bien instalado. Cuando los pueblos tienen proyectos, cuando hay paz, entonces los hombres tienen sed y necesidad de internarse en los misteriosos vericuetos del arte dramático, que son los de su propia alma. Entonces (...) el teatro cumple su función humana. (...) Y mientras tanto el grupo de fanáticos, de selenitas, de "locos de la guerra" (...) seguimos practicando obstinadamente este arte milenario, que es el arte del hombre por excelencia (...). Y un día, unos cuantos lanzaron el grito de la convocatoria: una fiesta del teatro argentino. Veintiún estrenos de autores nacionales, bajo la responsabilidad de veintiún directores, más de cien actores y músicos, escenógrafos y público. El público se movilizó con el mismo entusiasmo que la gente del oficio y ya agotó los abonos. Se llama Teatro Abierto, empieza a fines de julio...

Finalmente, el 28 de julio de 1981 comenzó el primer ciclo de Teatro Abierto en el teatro del Picadero. La asistencia de público fue inusitada; quien pertenecía de alguna manera al mundo de la cultura, el arte y aún de un sector de la política, pugnaba por estar presente en ese acontecimiento.

El diario *Clarín*[71] del 28 de julio de 1981 tituló: "Primer día de Teatro Abierto", anunciando que a las 18:30 horas en el teatro del Picadero se iniciaba el ciclo dedicado a la memoria de Roberto Durán. Informó la programación de la fecha y la de los días martes subsiguientes para los meses de agosto y septiembre.

El diario *La Nación*[72] del 30 de julio de 1981, publicó una nota a tres columnas, sin firma, titulada: "Excelente comienzo del ciclo 'Teatro Abierto'-teatro del Picadero." Detalló las obras estrenadas con sus respectivos autores, directores y elencos. Relató que Jorge Rivera López "visiblemente emocionado" leyó la declaración de principios de Teatro Abierto: "(...) y después de una cerrada ovación –como hacía mucho no se producía– comenzó el ciclo...".

Describió la sala completamente colmada y el clima de fiesta que se extendía hasta en las escaleras que conducen al ámbito. Destacó:

> (...) no se trató de un estreno más "Teatro Abierto" es un movimiento de gran envergadura del que participan las figuras más importantes de la escena nacional. Y por lo que pudimos apreciar en las primeras tres obras, 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.

En otro párrafo se calificó de excelente la obra *Decir sí* de Gambaro: "cuyo contenido trasciende la anécdota y se convierte en una rica alegoría sobre el poder tiránico y sus complejos mecanismos."

Hizo hincapié en: "(...) los aspectos más siniestros del texto y da vida a un clima terrorífico en el que los gestos de los actores adquieren fantasmagóricas dimensiones."

Continuó con la crítica de la obra *El que me toca es un chancho* de Drago, a pesar de no encontrarle solidez a la estructura dramática, rescató: "(...) querer acercarse a un tema de importancia –cómo una familia encubre sus verdaderos problemas a través de falsos valores y el hueco palabrerío."

Analizó la obra *El nuevo mundo* de Somigliana, calificada como de notable factura porque "critica las costumbres de una sociedad que intuimos bastante cercana."

El diario *La Nación*[73] del 31 de julio de 1981, en la página 4, 2da. Sección, tituló: "Segunda jornada del ciclo de Teatro Abierto", refiriéndose a las funciones del 29 de julio de 1981. En una nota sin firma, criticó la obra *Criatura* de Griffero a la que no le auspiciaba un buen porvenir, a pesar de la excelente actuación de la protagonista. Lo mismo ocurrió con la crítica a la obra *Tercero incluido* de Pavlovsky, de la que se dijo: "(...) al principio, parece apuntar hacia la crítica político social, pero al final termina en un vodevil."

Luego se refirió a la obra *Gris de ausencia* de Cossa considerado como uno de los mejores autores que: "(...) ha tomado un problema muy interesante como es el de la vuelta de los inmigrantes a su país de origen, con sus inevitables desencuentros con una realidad que requiere una nueva adaptación".

La nota continuó informando la programación de ese día viernes.

El diario *Clarín*[74] del sábado 1° de agosto de 1981, en el suplemento Espectáculos, tituló "Otra Jornada de Teatro Abierto", informó que se siguió con el diagrama previsto para el ciclo y publicó críticas de las funciones que correspondían al jueves 30 de julio. Las notas fueron firmadas por Rómulo Berruti y por Luis Mazas respectivamente. Berruti, tituló su nota "Por sendas psicoanalíticas" y definió la obra *16 de octubre* de Elio Gallipoli como "una mezcla de sexo, violencia y crítica social."

La calificó como una pieza que no tiene verdadera solidez, con "algunos apuntes satíricos que fueron festejados (el libro de los sueños de Juan B. Alberdi)."

Se refirió además que en la puesta de Alberto Ure, la clave fue "provocar al espectador a través de situaciones límites, como recurso de implacable desenmascaramiento."

Estaba presente la exasperación del psicodrama, recurso que el crítico ponía en duda hasta dónde seguía siendo válido, desde el punto de vista artístico. Ponderó la actuación de Tina Serrano. En otra nota, Luis Mazas, tituló "Improvisación e historia", festejaba las jornadas de Teatro Abierto y la proyección del audiovisual Pablo y los Podestá de Jorge Couselo y Hugo Ditarante, que se dio en lugar de "Desconcierto" de Diana Raznovich. No explicó el motivo de la suspensión. Luego comentó un hecho inédito: Pepe Soriano invitó a Jorge Rivera López a improvisar una situación. Soriano, hizo de viejo actor que no había llegado a ser "figura". Este personaje, ante una mesa de café, partió de los recuerdos que dispararon los Podestá y sus seguidores, contó anécdotas y mencionó las antiguas "raseadas" de autores como [Armando] Discépolo y [Alejandro] Berruti y habló de técnicas escénicas. El crítico no consideró oportunas las alusiones al otro espectáculo que había tenido lugar en la jornada. Luego, Rivera López, representándose a sí mismo, se acercó al personaje creado por Soriano y se sinceró por la falta de trabajo. Señaló, "la tercera edad es muy difícil en este país", negándose a deambular por los pasillos de los canales prefirió convivir con sus recuerdos "en una piecita, allá en Paraná y Santa Fe".

Leyó un poema dedicado a las nuevas generaciones. El crítico Mazas concluyó; "nuevamente el teatro, a través el actor, brindó la posibilidad de desechar máscaras, de fundir en un acto las reacciones físicas e intelectuales. Valió la pena."

En "Así en *Crónica*",[75] del 2 de agosto de 1981, se publicó una nota sin firma dedicando a Teatro Abierto una página entera, con fotos y título en grandes caracteres: ALGO INÉDITO EN MATERIA DE TEATRO. "Se trata de una Verdadera Cabalgata Donde el Protagonista Central es el Teatro Mismo. Un esfuerzo al que Actores, Autores y Directores 'Ponen el Hombro'". A continuación, se relataba que el martes, el 28 de julio, había comenzado el ciclo; una idea nueva en el mundo del espectáculo surgida de un grupo de profesionales de la escena. Nombraba a los participantes, la organización del evento y que Jorge Rivera López, con lágrimas en los ojos, había leído el manifiesto del grupo. Se realzó la respuesta del público el que brindó "(...) aplausos potentes y emocionados."

Se publicaron testimonios de la actriz Leonor Manso, quien manifestó:

> (...) es una fiesta del reencuentro en un hecho creativo con todos mis compañeros y con el teatro argentino (...) es una acto de amor que nos permite luchar en función de un teatro nacional, y de un público que se lo merece y responde.

Y la actriz Nora Cullen expresó:

> Esto es una gran lección que se le da a mucha gente. Pudimos demostrar que el arte se ha unido, que quienes llevamos adelante esta idea nos hemos unido verdaderamente.

El director Raúl Serrano, señaló que Teatro Abierto es:

> (...) uno de los fenómenos de encuentro que está viviendo este país, y que nos ayudará a encontrar una actitud común de todos los argentinos para revertir muchas situaciones y para conseguir insertar el teatro en nuestra sociedad.

Carlos Somigliana refirió que tuvo la posibilidad de:

> conocer, de comunicarme y de compartir tareas con la gente de teatro, cosa que antes, solo como escritor, como autor, no había podido hacer nunca. Es la experiencia más hermosa que tuve en mis 20 años de actividad teatral.

Martha Bianchi exteriorizó:

> Más que una serie de espectáculos es un movimiento cultural que nos revitalizará a quienes lo hemos hecho y también al público. Es acercarnos a un teatro argentino, a una temática que nos refleje y nos corresponda.

La misma publicación cubrió la segunda jornada de Teatro Abierto, del 29 de julio de 1981. Calificó de excelente el monólogo de la obra de Griffero, *Criatura* y resaltó la actuación de la protagonista Luz Kerz. Y al mencionar la obra de Pavlovsky, *Tercero incluido*, dijo que esta significaba

> (...) encontrar signos y elementos que den a esta forma milenaria de expresión un carácter y una base nacional, fundada en nuestros usos y costumbres.

En cuanto a Cossa y a su obra *Gris de ausencia*, se la mencionó como "esperada con especial ansiedad". Se registraron las palabras de Gandolfo, su director, quien expresó:

> Este acontecimiento es por demás importante ya que nos ha reunido en un proyecto común que debe seguir adelante y que nos ha permitido reencontrarnos trabajando por lo que realmente es el teatro, además de haber posibilitado recuperar a un público que generalmente no tiene acceso a las plateas por los precios de estas.

Luis Brandoni afirmó:

> Este será un hito en la historia de nuestro teatro, por lo inédito de la experiencia aquí y en todo el mundo. Por eso a partir de ahora será: "antes" o "después" del Teatro Abierto.

El actor, Pepe Soriano, recordó a su primer maestro:

> (...) don Cunill [Cabanillas quien], nos enseñó que nunca íbamos a encontrar nuestra identidad como argentinos sino era a través de nuestros autores. El "Teatro Abierto", entre otras posibilidades nos permite demostrar que ese autor argentino existe de verdad.

La nota finalizó con palabras de Dragún, para quien:

> Luego de "Teatro Abierto" nunca volveremos a trabajar como antes. El hecho de haber estado juntos nos ha permitido obtener un producto que es mejor que el que cada uno obtiene por separado, porque tiene todas nuestras virtudes y ninguno de nuestros defectos.

En el diario *La Prensa*[76] del 4 de agosto de 1981, el crítico Raúl H. Castagnino expresó que la experiencia de Teatro Abierto, en la sesión del jueves 30 de julio se "dio muestras de la latitud de su rubro y de algunos de los sentidos con que cabe interpretar esta 'apertura'."

Asimismo se refirió que de los tres espectáculos previstos, solo se dio la obra *16 de octubre* de Elio Gallipoli; obra que fue criticada de manera negativa:

> (...) desconectados arquetipos, tuvo más de sesión de psicoanálisis, sin lograr la coherencia de psicodrama. Primario en la letra, apeló en la 'puesta' de una superflua escatología visual, no siempre inteligible en razón de un objetivo último del hecho teatral.

Mencionó que la obra *Desconcierto* de Diana Raznocich,[77] no pudo representarse por razones técnicas y la *Lectura de textos argentinos* por Alfredo Alcón, no pudo llevarse a cabo "por razones de fuerza mayor que son de dominio público." En su reemplazo se proyectó el audiovisual *Pablo y los Podestá* sobre Guión de J. M. Couselo. Calificó de la brillante improvisación de Pepe Soriano, secundado por Jorge Rivera López. Ponderó la buena previsión para cubrir problemas. Al referirse a la proyección del audiovisual, comentó que fue seguida con gran atención del público joven, predominante en la sala que "vino a poner en evidencia el error ministerial que intentó suprimir la 'Historia del teatro argentino' como materia escolar en una Escuela Nacional de Arte Dramático."

El crítico agregó: "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."

El diario *Clarín*[78] del 4 de agosto de 1981 publicó con el título: TEATRO ABIERTO, CON MÁS ESTRENOS, notas del crítico Luis Mazas: "El consumismo, en el banquillo" se ocupó de la obra *Cositas mías* de García Alonso, en la que los protagonistas terminan siendo prisioneros de sus propios apetitos,

> víctimas de un consumismo feroz que acabará por sumergirlos en la irremediable castración del pensamiento. (...) las criaturas viven la humillación como un castigo inmanente a la condición humana en una sociedad enferma.

La otra crítica: "Libertad y Confusión", firmada L.M., fue sobre la obra *Mi obelisco y yo* de Dragún, historia de un guardián del obelisco atento a crear acólitos y seguidores-sirvientes; desfilando por el escenario personajes prototípicos, vencidos, censurados y censurables, hasta que llega "el joven" que desobedece "lo que se debe hacer". "Esos personajes que deambulan alrededor del obelisco, testigos de una realidad dolorosa, no encuentran un cauce...".

Para el crítico se trató de una obra lograda. Además se informó la postergación de la función para la semana siguiente de *Trabajo pesado* del autor Máximo Soto, con dirección de Antonio Mónaco.

El diario *Clarín*[79] del 5 de agosto de 1981, publicó TEATRO ABIERTO, OTROS ESTRENOS. En la nota "Fábula de vacas e ingleses", Rómulo Berruti comentó la obra *La cortina de abalorios* de Ricardo Monti, situada a principios del siglo [XX], en la zona rica de la pampa argentina, donde los personajes realizan "enjuagues" entreguistas, que el mismo crítico advierte: "tantas veces analizados por historiadores y economistas."

Calificó a la obra de intención clara y "texto sabroso", ponderó la dirección de Cosín y al artista plástico Carlos Alonso que realizó las reses diseñadas para la escenografía, así como las actuaciones de Cipe Lincovsky, Juan Manuel Tenuta y Oscar Boccia. En otra nota "Cuando el juego cambia de mano", firmada R.B., el crítico se refirió a la obra *Coronación* de Roberto Perinelli, cuya acción transcurre ante una inminente inundación, con tres personajes, ama, criada y su hija infradotada; reseñó la pieza dramática: "Rotos los diques que marcan límites de clase y diluidas (...) las fronteras de autoridad, se desata el juego cruel."

Relacionó esta obra con la de Griselda Gambaro *Decir sí*, en la que víctima y victimario intercambiaban sus lugares. Sin embargo, consideraba que Perinelli, "tal vez jaqueado por la obligada brevedad, no consiguió un cuadro dramático atractivo, ni rematar con acierto."

Con el título "La nueva felicidad", se publicó una breve crítica sobre la obra *Lejana tierra prometida* de Ricardo Halac y se dijo: "con sutileza y con garra cuando es necesario".

La pieza estaba centrada en que el hombre nace bueno, la sociedad lo envilece y mantiene su pureza en el seno de la naturaleza, cuando va en búsqueda de esa tierra para ser feliz.

4.5. Teatro Abierto 1981, segundo momento: los protagonistas en la asamblea del teatro Lasalle deciden continuar las funciones en el teatro Tabarís

A diez días de haberse cumplido nueve de las funciones programadas del ciclo Teatro Abierto 1981, se ubica el segundo momento de la secuencia propuesta para organizar la exposición. Durante la madrugada del 6 de agosto de 1981, el teatro del Picadero fue incendiado; tal como se presumió y corroboró, este hecho ocurrió en forma intencional. En esa misma madrugada, los organizadores y protagonistas, al enterarse se reunieron de inmediato en el bar cercano al teatro, La Academia sito en Callao y Corrientes. Azorados ante el atentado, con la íntima certeza de un

ataque malicioso, dominando el miedo, convocaron a una asamblea y conferencia de prensa para debatir y analizar los pasos a seguir. La asamblea se realizó el viernes 7 de agosto, en el teatro Lasalle.

El diario *Popular*[80] del 8 de agosto de 1981, informó que se constituyó la asamblea con la presencia de más de mil doscientas personas. Los integrantes eran fundamentalmente gente ligada a la cultura: escritores, actores, trabajadores del ámbito teatral y estudiantes de teatro. El público, tanto en el interior del teatro Lassalle, como en la calle demostró su indignación y dio respaldo para la continuidad del ciclo. Esta escena constituía en sí misma un hecho político en dictadura. Además apoyaron a todo el movimiento teatral con su presencia, el escritor Ernesto Sábato y el Premio Nobel de la Paz Adolfo Pérez Esquivel junto a otras personalidades de la cultura. El escritor Jorge Luis Borges envió un telegrama con el texto: "Estoy con ustedes en defensa de la cultura."

En la asamblea se decidió reiniciar las funciones del ciclo de Teatro Abierto a partir del viernes siguiente. Se votó por la realización de un duelo simbólico por la destrucción del teatro del Picadero pidiendo se tomaran medidas por la reconstrucción de esa sala. Mientras tanto, empresarios de diecisiete salas ofrecieron su espacio para continuar con la programación en los teatros: El Nacional, Margarita Xirgu, Del Bajo, Contemporáneo, Gran Corrientes, Del Centro, Payró, Lasalle, Sala Planeta, Sala Uno, Laboratorio, La Jaula, Tabarís, Taller de Garibaldi, Bambalinas y Teatro Estudio IFT. Entre los generosos ofrecimientos, se optó por la Sala del Tabarís, un teatro dedicado al género de la Revista Porteña, ubicado en pleno centro, sobre la avenida Corrientes. La sala contaba con mayor capacidad que la del teatro del Picadero; de 350 localidades se pasaba a 500. El escenario a la italiana no fue inconveniente para seguir con las puestas y las funciones pronto se adaptaron reconvirtiendo lo que Gastón Breyer había diseñado y coordinado para el escenario bifronte del teatro del Picadero.

Es notable cómo a partir de este momento del incendio al teatro del Picadero se incrementó la cobertura periodística. Eran medios privados, los que ya venían informando sobre el desarrollo de la programación de Teatro Abierto. Lo paradójico fue que el fuego propagó la existencia del movimiento teatral, no solo en el ámbito cultural, sino que se amplió el radio de información hacia toda la sociedad en el país e incluso repercutió en el exterior. No hubo información del episodio en noticieros de televisión; en esa época todos los canales pertenecían al Estado y estaban intervenidos por funcionarios de la dictadura.

El diario *Clarín*[81] del domingo 9 de agosto de 1981, publicó el editorial titulado "Los fueros de la cultura" con la firma de su directora, Ernestina Herrera de Noble. Se transcriben párrafos significativos, observándose que la visión de ese

medio, que representaba a un sector de la dirigencia argentina, en ese momento coincidía con la de los gestores de Teatro Abierto 1981.

> Los medios intelectuales y artísticos de nuestro país recibieron con comprensible preocupación la noticia de que el teatro del Picadero, donde se llevaba a cabo una amplia experiencia de teatro nacional y popular, fue arrasado por un incendio en la noche del jueves 6. Aunque todavía se ignoran las razones del siniestro (...) y aún en el supuesto de que el fuego haya tenido un origen incidental, la pregunta que surgió es si la experiencia artística referida habría tropezado con un cuestionamiento por vías de hecho.
>
> Podrá pensarse que se trata de un exceso de susceptibilidad. Con todo, ese sentimiento surgió de una actitud positiva, que habla a las claras de la salud cultural del pueblo argentino, afortunadamente intacta. En la tarde del viernes, en efecto, el Teatro Lasalle, donde habría de tener lugar la conferencia de prensa convocada por autores y actores, congregó a una verdadera multitud, que desbordó las instalaciones e incluyó a calificados exponentes de la intelectualidad. Todo ello en un clima de fervor que prefiguraba la solidaridad con la cual será acompañada la prosecución, en otros ámbitos, por otros medios, del intento de Teatro Abierto.
>
> Los trágicos acontecimientos que la Argentina vivió en la década anterior [los '70] pusieron con frecuencia interrogantes al despliegue y destino de nuestra cultura. Muchas personas que carecían de responsabilidad en los desbordes que fue necesario controlar y reprimir sufrieron consecuencias por motivo de sus ideas o por prejuicios inspirados por sus actividades. Gruesos contingentes marcharon al exilio y, entre ellos, personas que se vieron impedidas de continuar trabajando en los medios locales sin que se conocieran exactamente las razones del veto.
>
> Las aguas han bajado ya y hoy es posible encarar estos episodios en forma menos emocional. Cabe subrayar, conforme a las mejores tradiciones argentinas, que no existe un delito de pensamiento y que sustentar opiniones diversas es un hecho tan natural para la sociedad como la respiración lo es para el hombre. Muchos emigrados han vuelto, por consiguiente, y ello contribuye a la perspectiva de una activa reconciliación de la familia argentina, tal como la ha preconizado sabiamente la Iglesia, donde la reparación y la tolerancia sean una norma insalvable, dentro del derecho.
>
> Nada contribuirá más a ello que el retorno a la libre expresión en el campo del espíritu. La idea de que el arte resulta sospechoso a la seguridad no resiste la menor crítica. Las listas negras en la radio y la televisión, la censura en el cine, el silenciamiento de otros medios de expresión intelectual, llevan a un divorcio entre el público y las expresiones del pensamiento que, tarde o temprano, se traducirá en incapacidad para

avanzar coherentemente por el rumbo que la modernidad impone a la Nación, si ésta quiere salir indemne de las acechanzas de la selva contemporánea y no retrogradar en el espacio y en el tiempo.

Bueno es, entonces, que la cultura salga a defender esos fueros. En este caso lo ha hecho de la manera más eficiente: explicando que el programa de representaciones teatrales será proseguido y cumplido. Bueno es también que 17 salas se hayan ofrecido para albergarlos. Ello revela que un incendio no ha de arredrar a aquellos cuya razón de ser depende directamente de la posibilidad de expresarse. Y bueno es, finalmente, que importantes entidades actorales y autorales, así como egregios representantes del mundo de la cultura, hayan encontrado inexcusable acompañar con su presencia el mencionado acto de afirmación, estrechando filas en torno a una causa que no puede encontrar disenso lógico, salvo en aquellos empeñados en perpetuar los desencuentros y fracturas de la sociedad argentina y en cavar una brecha cada vez mayor entre el gobierno y los gobernados.

Teatro Abierto quiso demostrar la vitalidad del teatro nacional en momentos en que las expresiones legítimas eran desplazadas con frecuencia por otras, estériles o procaces. Pero estas intenciones han sido amplificadas por los hechos. Ahora es, nada más y nada menos, una piedra de toque para la intención oficial, reiteradamente explayada, de restaurar una democracia digna de ese nombre.

El diario francés *Le Monde*[82] publicó el 13 de agosto de 1981 en la página 5: AMÉRIQUES. Argentine, la nota del corresponsal Jacques Després, titulada: "L'Indencie suspect d'un théâtre provoque une mobilisation des milieux culturels". Se mencionaba que en la asamblea convocada por los teatristas habían estado presentes, el premio Nobel de la Paz, Adolfo Pérez Esquivel y el escritor Ernesto Sábato. También se refirió al telegrama remitido por Jorge Luis Borges por el incendio del teatro del Picadero. Que después de cinco años de dictadura, se había producido el evento cultural más importante, Teatro Abierto. Se relataba que la gran familia del teatro y muchos más se reunieron en el teatro Lasalle. Que Teatro Abierto nació del miedo, del miedo de estar por largo tiempo privados de la palabra; que los autores necesitaban decir, pero en contra de la dictadura.

El atentado al teatro tuvo mayor repercusión entre sectores de clase media, particularmente la educada, formada y politizada quienes por medio de Teatro Abierto 1981, habían encontrado un canal expresivo válido y legítimo. Muchos se atrevieron a realizar declaraciones de variadas características y tenor contra el poder dictatorial. Luego del atentado sufrido por el movimiento teatral aumentó significativamente adhesiones provenientes de circuitos de artistas, intelectuales, organizaciones políticas, sociales, de derechos humanos y de algunos sindicatos.

Organizaciones de variada y distinta magnitud, demostraron que a pesar de la dictadura y las prohibiciones que esta dictaminaba, emergía la existencia de grupos organizados, atentos a los acontecimientos que resistían de alguna manera. Tal vez otros grupos, se formaron a raíz de la propuesta expansiva que generó el propio movimiento teatral.

A continuación, se listan algunas de las notas recibidas en forma individual o grupal en solidaridad con los sucesos ocurridos alrededor del incendio del teatro del Picadero, como surge de las fuentes originales o de copias, halladas en el archivo personal de Dragún.[83] Se transcriben algunos párrafos seleccionados, resaltados o subrayados por sus receptores identificados con la marca (*) y otros seleccionados para esta investigación, identificados y señalados con (x):

• AABED (Asociación Argentina de Bailarines y Estudiantes de Danza)

Fecha 06.08.81, dirigida a teatro del Picadero, Antonio Mónaco.

> (x) (...) se solidariza fraternalmente con los participantes y organizadores de Teatro Abierto brindado todo el apoyo necesario para que esta importante actividad cultural, cumpla con el objetivo que tenía trazado.(...)

Firmas: larga lista de firmas.

• APDH (Asamblea Permanente por Derechos humanos)

Fecha 07.08.81 –dirigida a los autores, actores, empresarios y directores y colaboradores, integrantes de la experiencia TEATRO ABIERTO

> (*) La APDH, está segura de que a pesar del fuerte golpe que han sufrido, nada ni nadie podrá detener que nuevamente se materialice el impulso generoso que les permitió conquistar un lugar destacado en la historia de la cultura argentina.

Firman: Prof. Alfredo Bravo / Sr. Jaime Schmirgeld / Sr. Eduardo Pimentel

• HÉCTOR P. AGOSTI

Fecha 07.08.81, dirigida a Osvaldo Dragún y demás integrantes de Teatro Abierto.

> (*) Ustedes alcanzaron a rescatar el valor esencial del teatro como actitud nacional doblemente humana y social. (...) Teatro Abierto no puede extinguirse porque es una de las esperanzas más ciertas en este incierto panorama nacional.
>
> (x) (…) Fue Juan Bautista Alberdi quien, en circunstancias dolorosas, supo decirnos: "Aunque vuestras esperanzas sean desmentidas no siete veces sino setenta veces siete, no reneguéis jamás de la esperanza". Y Teatro Abierto

no puede renegar de la esperanza porque en pocas horas ha congregado a su alrededor a todo cuanto el país tiene de estimable. Les ruego tenerme como un soldado más junto a ustedes. (...).

Firma: Héctor P. Agosti[84]

• ENCUENTRO DE LAS ARTES

Fecha 07.08.81, dirigida a Sres. Teatro Abierto y teatro del Picadero.

(x) (...) expresa su plena solidaridad con Teatro Abierto y teatro del Picadero. Ante este hecho que representa una escalada desde aquellos lamentables episodios con pastillas de gamexane, nos ponemos a disposición de ustedes para impulsar esa gran movilización, tan necesaria para evitar que esto se repita y para lograr la vigencia efectiva de la libertad de expresión.

Firman: Encuentro de las Artes

• ASOCIACIÓN ARGENTINA DE MIMOS

Fecha: 07.08.81, dirigida a teatro del Picadero y Ciclo Teatro Abierto.

(x) (...) se solidariza plenamente (...) por la situación que viven, y esta asociación ofrece si apoyo a las iniciativas de la reconstrucción del teatro del Picadero y la continuación de Teatro Abierto (...).

Firman: Alberto Sava, Presidente / Jorge Urruchúa, Secretario

• FRENTE DE IZQUIERDA POPULAR / Corriente Nacional

Fecha: 07.08.81, dirigida a Señores del teatro del Picadero.

(x) (...) hacemos llegar a ustedes nuestra profunda solidaridad ante este duro e injusto golpe que acaba de sufrir la cultura argentina. (...) Nuestro país, nuestro pueblo, están realizando un esfuerzo tenaz en todos los órdenes de la existencia nacional por prevalecer ante las fuerzas de la parálisis, el miedo, el hambre, la decadencia. (...) se incluye la lucha por recuperar la libertad creadora (...). Ningún proyecto nacional –político, en su sentido más elevado– será posible sin este renacimiento de espontaneidad popular en todos los planos de la vida argentina. (...) Ustedes, con su actuar, son un testimonio de que la Argentina vive y que sus savias vitales aseguran un destino digno de compartir (...).

Firman: Roberto Pascual / María Isabel Constela

• ELLOS TRES

Fecha: 07.08.81, dirigida a Señores Teatro Abierto.

> (x) (...) el elenco de *Ellos tres*, que se estrena hoy en el Teatro Del Centro, adhiere fervorosamente a la continuidad (...) y no es casualidad que nuestro espectáculo está integrado por tres obras cortas de autores argentinos no demasiado representados, no demasiado bien mirados: Alberto Adellach, Juan José Hernández y Germán Rozenmacher (...) somos los responsables de interpretar la realidad del país en que vivimos, de todas formas como dijera (...) Prevert *La jauría de gente decente ha salido a cazar al niño* (...).

Firman: Hernán Aguilar, Claudio Mori, Mauricio Waisman y Carlos Senestrari

• AGRUPACIÓN TRABAJADORES DE PRENSA "RAÚL SCALABRINI ORTIZ"

Fecha: 07.08.81, dirigida a los Compañeros del teatro del Picadero.

> (x) Hace pocas horas conocimos la noticia de ese incendio brutal e injusto que afectó las instalaciones donde ustedes practicaban la más exitosa y generosa experiencia teatral de los últimos años. (...) está de más decirlo, actualiza los signos dramáticos en que vive sumergida la vida cultural del país. (...) Otro hecho negativo se habrá sumado a un destino que se afana en impedirnos a los argentinos el reencuentro con la participación popular.
>
> (*) Es bien sabido que, el teatro del Picadero inauguró un fenómeno cultural con apoyo masivo del público, demostrando la vitalidad del teatro argentino.
>
> (x) Los trabajadores de prensa sentimos en este momento la necesidad de hacernos plenamente solidarios con los actores, autores, directores y técnicos que dieron vida al Movimiento de Teatro Abierto. (...) Sabemos que hay decisión de continuar y nos plegamos a ustedes (...) estaremos juntos aunando medios, esfuerzos y presencia.

Firman: Rodolfo Audi / Oscar R. Cardoso

• COORDINADORA DE GRUPOS TEATRALES DE SANTA FE

Fecha: 10.08.81, Telegrama Encotel Argentina 15396 dirigido a Carlos Pais.

> (x) Ante incendio que destruyera sala teatro del Picadero truncando una importante experiencia (...) la Coordinadora de Grupos Teatrales de Santa Fe manifiesta su solidaridad con quienes contribuyan a mantener viva la tradición teatral argentina y hacen que el teatro siga el reflejo de la cultura de un pueblo.

Firma: Coordinadora de Grupos Teatrales de Santa Fe.

• UNION DE MUJERES DE LA ARGENTINA

Fecha: 10.08.81, dirigida a Asociación Argentina de Actores. At. Sr. Luis Brandoni.

> (x) Queremos hacer llegar nuestra solidaridad (...) a la comunidad artística, en su bregar en defensa de la cultura nacional.
>
> Hacemos nuestro el luto propuesto por vuestra Asociación, ante la pérdida del teatro del Picadero, y nos sumamos a la aclamación solicitada para el público para así salir fortalecidos (...).

Firman: Laura Spivak / Graciela Elquer p/Comisión Juvenil Nacional

• CENTRO DE ARTE Y TÉCNICAS DRAMÁTICAS

Fecha: 10.08.81, dirigida a Organizadores de Teatro Abierto.

> (x) (...) en solidaridad plena de nuestro Centro (...) en estos momentos con motivo del incendio producido en el teatro del Picadero, quedamos a disposición de ustedes para lo que pudieran precisar y en lo que con nuestros medios pudiéramos serles útiles.

Firma: holográfica, sin aclaración.

Fecha: 10.08.81, dirigida a Asociación Argentina de Actores.

> (x) (...) nuestro Centro ha dispuesto ofrecer lo recaudado en una de las funciones de *Sala de espera*, adaptación de Juan Carlos Rosetti, que realizamos los sábados y domingos en nuestra sala-estudio ubicada en Juan Ramírez de Velasco 675, 2do piso del barrio de Villa Crespo, y que exigencias de puesta, tiene una capacidad limitada de 21 plateas. Hemos tomado esta decisión luego de haber asistido al Teatro Lasalle, en respuesta a la convocatoria efectuada por los organizadores de Teatro Abierto, con motivo del incendio del teatro del Picadero. (...) Esperamos sepan aceptar nuestra modesta pero sincera contribución.

Firma: holográfica, sin aclaración.

• CONTEXTO

Fecha: 10.08.81, dirigida a Teatro Abierto.

> (x) (...) la revista cultural *Contexto* se solidariza amplia y profundamente con los inspiradores y organizadores de Teatro Abierto, así como con las medidas adoptadas en igual sentido por la Asociación Argentina de Actores.

Firma: Ariel Signami, Director

• GRUPO RAYUELA

Fecha: 10.08.81, dirigida a la Asociación Argentina de Actores. At. Sr. Luis Brandoni.

(x) Por lo acontecido (...) en el teatro del Picadero y en adhesión al ciclo Teatro Abierto ofrecemos (...) nuestra colaboración personal para cualquier tarea, y las funciones necesarias de nuestro espectáculo para niños *Dale que ...!* para recaudar fondos para la continuación del ciclo y la posible reconstrucción del Teatro. (...).

Firman: Marisa Varela (delegada) / Eduardo Gersberg / Fati Rodríguez / Fabián Rendo

• IRCA (Instituto para la Investigación y Realización Cinematográfica en la Argentina)

Fecha: 12.08.81, dirigida a los integrantes de Teatro Abierto.

(x) (...) Enterados del lamentable hecho ocurrido en el teatro del Picadero queremos hacerles llegar nuestra solidaridad y deseos de un pronto retorno a la actividad.

Firma: Ariel Sandoval, Director

• SAAP (Sociedad Argentina de Artistas Plásticos)

Fecha: 12.08.81, dirigida a teatro del Picadero.

(x) (...) Frente a la tragedia que ha sufrido vuestro Teatro queremos hacerles llegar nuestra solidaridad (...).

Firma: Lola Pintos. Secretaria en ejercicio de la Presidencia

• AIDA (Association Internacionale de Defense des Artistes Victimes de la Represion dans le monde)

Lugar y Fecha: Paris, le 14 Août 1981, dirigida: Chers amis,

(x) Une fois de plus nos amis argentins sont touchés dans leurs possibilities d'expression.

Parce que le Théâtre Ouvert, oeuvre collective de 21 auteurs, 21 metteurs en scène et plus de cent interprètes a joué au teatro del Picadero, le théâtre a brûlé. La même semaine, pour faire bonne mesure, la voiture de Luis Brandoni, président du Syndicat national des acteurs, a brûlé aussi.

Ceci provoque une veritable mobilisation culturrelle à Buenos-Ayres, 17 théâtres offrent leur salle le jour même de l'incendie.

Le teatro del Picadero doit éter reconstruit. Pour celà il fa rassembler rapidement les fonds necessaries. C'est pourquoi nous faisons appel à votre solidarité.

Faites appel à vos spectateurs, organisez la collecte. L'AIDA centraliesera les fonds qui seront remis intégralement au Théâtre Ouvert.

Merci de repondré le plus rapidement posible à notre appel.

Cordialement, Elisabeth Auclaire, Elisabeth Serman

Después del atentado, los organizadores y participantes de Teatro Abierto 1981 siguieron adelante con la programación. Los protagonistas, se unieron aún más, salieron fortalecidos por el mayor acompañamiento y concurrencia del público que los siguió con fervor, así como por el apoyo de personalidades y de grupos políticos alrededor del movimiento teatral.

El manuscrito[85] sin fecha, que lleva el título "Cierre", corresponde a la minuta o ayuda memoria del propio discurso con que Dragún, el 21 septiembre de 1981, daba por finalizado el primer ciclo Teatro Abierto. En el mismo se numeran una serie de puntos con los respectivos comentarios. A continuación se transcribe el esquema allí anotado:

1°. Hoy, Teatro Abierto da por finalizado su ciclo 1981.
¿Por qué hicimos T.Ab.?
(sigue [1])[86]

2°. Teatro del Picadero.
Ahí empezamos (21 de julio)
6 de Agosto: Incendio.

Agradecemos la solidaridad general. 17 salas. Ofrecimiento de funcionar de actores y músicos.
Todo tipo de colaboración
La Pericia aún no se sabe el resultado.

Pero sea cual sea, no podemos darnos el lujo de perder un teatro. Por lo cual: Teatro Abierto ha resuelto promover la formación de la reconstrucción del teatro del Picadero.

3°. Queremos agradecer a quienes con su ayuda, hicieron posible T.Ab.
. Argentores
. Credicoop
. Actores
. A quienes compraron los Abonos que permitieron pagar la prod.
. A. Santa Cruz

La Prensa y los medios de comunicación que nos apoyaron.

Los Plásticos Argentinos, que en un número de 100 inauguran hoy, hasta el viernes 25, en la Soc. Arg. de Art. Plast., en Viamonte 458, una exposición de obras donadas para que T.Ab. pueda seguir en el futuro. Todos Uds. están invitados a la exposición.

El Público de T.Ab: El verdadero espectáculo. El gran protagonista.

4°. Ya estamos planificando el T. Abierto de 1982.

Para poder realizarlo aún mejor que este año, en cuanto a organización, ámbitos donde se va a desarrollar, ampliación del número de participantes, y organización de actividades culturales que lo complementen. T. Abierto lanza esta noche una campaña para construir un teatro de Promoción del teatro arg.(el pte. de fond.). (Qué ... [ilegible] Nosotros)

¿A qué será destinado ese fondo?

a. A la producción del ciclo 1982 de Teatro Abierto.

b. A la edición de obras de autores argentinos a precios reducidos.

c. A la promoción de publicaciones, espectáculos, y utilización de [ilegible] no. tradicionales a precios muy bajos.

d. A colaborar en la reconstrucción de teatro del Picadero aportando fondos a la Comisión de Reconstrucción del teatro del Picadero.

Enviar cheque o giro bancario a nombre de Teatro Abierto, no a la orden, en cartas [ilegible] a: Teatro Abierto, Casilla de Correo ...

Rogamos que c/u envíe dentro del sobre sus datos personales, para que T.Ab. pueda enviarle un recibo por su aporte.

5°. Homenaje a Roberto Durán
Homenaje a G. Rozemmacher
Homenaje a R. Arlt

a toda la gente de teatro que de haber estado aquí nos hubiese acompañado con el mismo desinterés que pusieron todos los integrantes de T.Ab.

Hoy: Homenaje al creador del 1er. gran teatro indep. argentino. El Teatro del Pueblo. Y Leónidas Barletta.

Con el balance en el cierre de todo lo realizado, finalizaba Teatro Abierto 1981, en su primer ciclo. Ovaciones, llantos, risas, abrazos, todo era emoción

devolviendo esperanzas a los teatristas aunados con el público, parecían dispuestos para seguir juntos en otras ediciones.

5. Teatro Abierto 1981 a través de publicaciones

Alrededor de Teatro Abierto 1981, se han ubicado numerosas publicaciones: artículos en revistas especializadas o en la prensa en general –nacionales e internacionales, en soporte papel o electrónicas–, así como una amplia y extensa bibliografía. La recopilación permite contar con diferentes enfoques, distintos análisis sobre las diversas temáticas, problemáticas, aspectos que suscita el objeto de estudio y dar cuenta de expresiones, reflexiones que perfilan y completan el clima e ideas, tanto de los protagonistas como de los críticos y estudiosos.

5.1. Publicaciones contemporáneas a Teatro Abierto 1981

"¿Específicamente con la censura qué debe hacer el autor?" Esta pregunta de Diego Mileo a Ricardo Monti hacia fines del año 1980, aparece respondida por el dramaturgo en la nota publicada en la revista *Pájaro de Fuego*:[87]

> Creo que la labor permanente del artista es ampliar los márgenes de lo expresable, no creo que la existencia de una censura implique automáticamente que no se pueda actuar. De todos modos hay un efecto a corto plazo y uno a largo plazo y a mí me preocupa esto último que genera una zona sepultada, de un lenguaje críptico, que produce un efecto de extrañamiento con la realidad. La creación se hunde en la inmovilidad y el silencio. La expresión artística siempre es crítica.

Finalizado el primer ciclo de Teatro Abierto 1981, en otro número de la revista *Pájaro de Fuego*[88] se publicó la nota titulada: "Teatro Abierto - Orgullo de Buenos Aires", acompañada por una amplia fotografía tomada por Julie Weiss en la que se aprecia al público asistente a este acontecimiento, en la vereda, frente al teatro Tabarís. José Marial, firmaba la nota que recordaba el golpe de 1930 al gobierno legítimo del Dr. Hipólito Yrigoyen y lo conectaba con el 30 de noviembre de ese año, día en que se firmó el acta constitutiva del primer teatro que originaría el teatro independiente en el país. Luego relacionaba el estado de situación de la cultura de su tiempo presente, con estas palabras:

> Los días actuales nos aproximan a circunstancias similares; el teatro, la televisión, las emisoras radiales, el azaroso camino del libro, la censura y la situación universitaria, son elocuentes testimonios de la cultura nacional y su calvario.

En el párrafo siguiente, el crítico sintetizaba el itinerario recorrido por Teatro Abierto 1981 y al referirse a la necesidad de cambio de sala teatral, debido al atentado. Su descripción confirma datos en lo que se refiere a aumento de asistencia del público, además dando indicadores de la construcción de solidaridades:

> Se cuenta con esta nueva sala con doscientas localidades más que en el glorioso teatro del Picadero. Pero (...) las localidades escasean. Los comercios de la zona han contribuido con setenta sillas. Pero resultan pocas, y centenares de espectadores deben todas las tardes, postergar sus deseos (...) Me ha parecido oportuno recordar que en los momentos adversos para el país sus artistas han sabido superar esta adversidad con su talento, con su desinterés y su coraje, enfrentando a las circunstancias. Es importante rubricarlo porque en el balance de la historia, la inteligencia debe ocupar un lugar.

A continuación, Diego Mileo realizó la crítica teatral sobre el conjunto de las obras del ciclo, las que encontró desparejas en cuanto a calidad, pero:

> Como resumen final debemos resaltar que más allá de los señalamientos críticos, este ciclo de Teatro Abierto, nos entrega un arte responsable, pleno, adulto y rotundamente triunfante."

Pero en ese mismo número de la revista *Pájaro de Fuego*,[89] llamativamente en la tapa se anunciaba:

> Frigerio, Castiñeira de Dios, Troccoli. La multipartidaria y la cultura nacional", seguidamente: "Teatro Abierto. Después del incendio, las vísperas". En el interior, se halló la nota titulada: "El impacto de la crisis en la cultura".

Ya avanzada esta investigación, en coincidencia con la hipótesis a la que se iba arribando, se hace evidente la conexión entre la dirigencia de la Multipartidaria y un nivel de la dirigencia Teatro Abierto 1981. Por el contexto de producción del acontecimiento, por las declaraciones de dirigentes políticos y por la convocatoria multisectorial. Y tal como se reseñaba en la retiración de tapa de la publicación, se insistía: "Políticos de la multipartidaria aluden a al impacto de la crisis en la cultura". Asimismo, en el interior de la revista, en el artículo propiamente dicho,

se señalaba la crisis que atravesaba a todo el país. Se vinculaban o asociaban los problemas de los argentinos, fueran éstos intelectuales, artistas, obreros, empresarios "y todos los sectores de la sociedad, cuya pauperización es evidente." Luego se enumeraban una serie de problemas en el ámbito de la cultura y se anunciaban mediante declaraciones de los dirigentes que integraban la Multipartidaria: Rogelio Frigerio por el MID, Antonio Tróccoli por la UCR y José Castiñeira de Dios por el PJ, quienes incluso aparecían con una producción fotográfica especial. Cada uno de ellos expresaba sus opiniones respecto de la coyuntura, siempre sin nombrar a la dictadura, ni sus efectos. Como muestra representativa de la ideología que animaba a la Multipartidaria, se reproducen palabras de Castiñeira de Dios, cuando sostenía en septiembre de 1981 que:

> (…) la Multipartidaria es un hecho trascendente porque se orienta a la búsqueda de la unión de los argentinos a partir de la concreción que reclama nuestra iglesia, y se propone como un llamado a las genuinas fuerzas cívico-partidarias del país para iniciar un proceso de reconstrucción nacional. (…).

Por otra parte, este documento, hallado en una revista cultural, en la que se publicaron los dos hechos, el eminentemente político y a continuación se publicaba la nota sobre Teatro Abierto 1981, ligado a la crisis, corrobora y respalda la hipótesis de la presente investigación: el nexo entre la dirigencia política con el núcleo generador de Teatro Abierto 1981.

En un número no identificado de la revista *Pájaro de Fuego*[90] –se estima publicado hacia fines de 1981 ó comienzos de 1982–, se publicó una nota firmada por José Marial, quien reseñaba el desarrollo de las mesas redondas programadas por el Celcit, Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, en los teatros de San Telmo, luego de finalizar Teatro Abierto 1981. Dragún resumía el acontecimiento en varios planos: Producción, Público y Plano Estético. Se rescató que el trabajo grupal pudo realizarse con total libertad, sin prejuicios, ni discriminaciones ni dogmatismos y sin verdades absolutas. En el balance en cuanto al público, se interpretó que la nutrida participación y adhesión se debió a la falta de canales naturales de expresión, manifestando que el teatro siempre proporciona esas posibilidades a la comunidad en los momentos de aislamiento. Dragún también destacó el ejemplo ético que dieron las doscientas personas trabajando para su comunidad, sin cobrar un centavo, "en un país asolado por la corrupción y la especulación."

En la revista *Radiolandia 2000,*[91] del 24 de septiembre de 1981, se publicó la nota titulada: "Cossa, Somigliana y Dragún abordan el fenómeno de 'Teatro Abierto' y el problema cultural argentino - Reunirse para analizar la realidad es peligroso", con epígrafe de Armando Discépolo:

> En cuanto al teatro comprometido. El teatro no tiene que detenerse ante nada. Ahora que lo detengan es otra cosa. Aunque después de todo, en el teatro se ve cómo es un país.

Somigliana expresaba: "Es difícil hablar de los autores argentinos sin colocarlos dentro del contexto de lo que es nuestro país en 1981." Luego relató que se había realizado una reunión con los maestros para consultar sobre los motivos de deserción escolar y opinaba:

> La base para entender lo que ocurre, la realidad, es que la crisis socio-económica que vivimos. Estamos hablando de un país donde yo veo que la cultura está en retroceso, donde no hay ningún tipo de estímulos no ya a los productores de cultura, sino a los consumidores. Un empresario ¿por qué motivo va a correr el riesgo de estrenar a un autor que no viene avalado por críticas de Nueva York o de Londres?

Dragún indicaba que hubo un momento culminante para el teatro argentino y fue con la puesta de la obra *El Puente* de Carlos Gorostiza, al marcar un hito al incorporar una nueva generación de autores, actores y público, agregando:

> Pero este es un problema que a los empresarios les resbala. No pretendo hablar en contra de ellos porque los dueños de las salas arriesgan mucho más que nosotros. Un empresario que tiene un teatro en la calle Corrientes y la dedica a eso, hoy, es realmente un romántico. Si en vez de venderlo y comprar dólares para especular hace teatro, es un verdadero romántico. Creo en cambio que el proceso que se vivió el año pasado (el auge de un muy buen teatro) y eso que se abrió con la experiencia de Teatro Abierto, sirven para advertir que nosotros tenemos que crear nuestras propias herramientas de trabajo.

Intervino Cossa:

> Nosotros hemos perdido algo que era pequeño, pero muy importante: ese espacio comunicante entre la gente de teatro y los espectadores. Esto se ha perdido debido a la televisión que nos está vedada, debido a la radio que en muchísimos casos también nos está vedada ... Esa desaparición hace que no se genere interés en el espectador o el radioescucha para asistir al teatro. Más bien nos dejan aislados, nos arrinconan. Es tan absurdo... Parece que la idea es que el Estado no nos mantenga, que nos deje trabajar, pero relativamente. Hay actores que hacen éxitos en salas privadas pero no pueden entrar en salas oficiales. Creo que el criterio, (...) es mostrar un país diferente: que nosotros no tenemos problemas. Los problemas corresponden a países

terribles consumidos por la droga, la violencia. Nosotros en ese criterio, seríamos un país especial, un país donde comemos siete días a la semana, una frase brillantísima.

Continuó Somigliana:

(...) Uno puede convocar a la gente para ver un partido de fútbol, a gritar un gol y aclaro que a mí me gusta el fútbol, pero una convocatoria a que la gente se junte ya es sospechosa. Si además se junta para reflexionar críticamente sobre la realidad, es mucho más sospechosa. (...) nosotros tenemos conciencia que hay sectores que ven con malos ojos a Teatro Abierto.

Dragún interrogó y explicó:

(...) ¿Qué es lo que aporta fundamentalmente Teatro Abierto? Fueron o son doscientas personas dando el ejemplo de reagrupamiento en un momento determinado que incita al aislamiento. Nosotros propusimos un reagrupamiento que contagie: se reagrupa al público que de ese modo se convierte en cómplice nuestro, se reagrupa la prensa, nos apoyan no ya frente a un hecho al cual se debe criticar, sino como parte del hecho en sí.(...) Los anticuerpos de esta sociedad viva que somos nosotros son los exiliados internos. Esta es una sociedad muy débil, incapaz de incorporar todo lo que sea crítica, todo lo que se le opone. Entonces lo margina, y así como efecto aparecen los exiliados internos, sean Armando Discépolo, Roberto Arlt (...). Yo en cambio le tengo terror a la censura porque es un acto de poder. Le tengo terror al poder porque es conservador y tiende a eternizarse. Le tengo terror a la seguridad porque los tipos que te censuran son tipos que están seguros de su opinión y niegan la del otro. (...) Yo no creo que haya temas censurables porque la verdad es relativa. El censor es un ser seguro y a mí me dan terror porque la experiencia me ha enseñando en qué termina este proceso de seguridad: lleva al poder, a los prejuicios, a la represión y lo que empieza censurando puede terminar censurando algo a favor de los petisos (...).

Somigliana añadió:

(...) este querido país se ha convertido en un territorio de especuladores y de vivos y al mismo tiempo parece como si se quisiera encubrir esa realidad de gusanos con una capita de censura.

Dragún siguió:

Yo, ministro de Cultura, con mi experiencia desde el año 29, no censuro a nadie porque estoy podrido de que me censuren. Le tengo terror a la

> censura, pero aclaro tanto sea de izquierda, derecha o centro. Todo el mundo tiene derecho a expresar lo que tiene ganas de decir, de escribir. (...) no hay nunca una manera de contar.

De la amplia exposición, se extraen algunos indicadores para Argentina de ese momento y sobretodo la manifestación pública y abierta del sentido que orientaba a los impulsores de Teatro Abierto 1981, así como del pensamiento de quienes lo encabezaban. Se advierte que se trataba de una de las entrevistas más extensas encontradas y que se publicó en un medio "no culto", de difusión popular y de tiraje masivo. El medio no era una revista especializada, pertenecía más bien al tipo de revista que podríamos calificar de espectáculos e incluso relacionada o cercana al mundo de la farándula. Sin embargo, teniendo en cuenta que la nota se hizo en dictadura, los entrevistados en ese momento pudieron exponer sus ideas y tratar los temas que les preocupaban, pareciera que con menor reserva respecto a otros medios de la época en Buenos Aires. Quienes pudieron expresarse pertenecían al núcleo o parte del núcleo de los autores que motorizaron Teatro Abierto 1981. Pero además, la fuente denota que en esa fase de la dictadura cívico-militar, había cierto margen para expresarse, o bien se habían aflojado los férreos controles, lo que demuestra también que el poder ya no era homogéneo en esa coyuntura. Cuestión esta, que no se mantuvo estable, pronto afloraron los conflictos y las contradicciones al interior de las Fuerzas Armadas que junto con los sectores de poder económico y financiero, las clases hegemónicas también quebraron el pacto entre ellas y así comenzaba otra etapa de la crisis producida durante 1980 y 1981 como se ha descripto en el capítulo 3, apartado 3.2., en el que se volvieron a endurecer las posiciones respecto de la salida del régimen dictatorial.

Otro material contemporáneo a Teatro Abierto 1981, que se refirió a la crisis, apareció en la revista *Búsqueda de un país moderno*,[92] dirigida por Marcos Aguinis, en cuyo N° 5, del mes de septiembre de 1981, se publicó una nota firmada por Roberto Cossa, titulada: "La ética que resiste al fuego". Se nombraba a Teatro Abierto como "el hecho cultural más importante de los últimos años." Que "(...) se ha convertido en una suerte de respuesta a un país sacudido por el descreimiento y la frustración (...). Todo hace presumir que el incendio que destruyó la sala no fue casual (...)."

En un subtítulo, "Respuesta a la crisis", era muy común asociar ese período, los '80, con la crisis de los '30:

> (...) "Es peor que la del '30" suele decirse para calificar el grado de postración en que está la Argentina. (...). Hay razones económicas y políticas que explicaron esa situación, como ahora pueden justificar ésta. (...) Cuando

> hoy se establece la comparación no se está hablando solamente de los índices económicos: se comparan los niveles de injusticia, los grados de decadencia social. Es un mismo país vuelto a sumergirse en la especulación (...); es lo que pone al dinero como eje de un estilo de vida. (...) como factor de poder, de acumulación desenfrenada (...). Quienes hacemos Teatro Abierto (...) nos preguntamos si no hay que buscar en el "hecho ético" el origen de la respuesta que este ciclo ha generado. (...) el público ha captado el mensaje, (...) que no figuraba como propuesta explícita (...) pero que la dinámica de la realidad ha lanzado a un primer plano.

5.2. Publicaciones en postdictadura sobre Teatro Abierto 1981

En la publicación *América Latina, una patria grande*,[93] en la nota titulada: "El teatro en Latinoamérica: Reflexiones de una actriz", Cipe Lincovsky expresaba que:

> (…) en 1981, Teatro Abierto fue, más que una experiencia teatral, la primera manifestación cultural política de la Argentina en muchos años. Fue como un grito, que no dimos solamente los actores, sino todo el público. Junto a las 25.000 personas que asistieron a las primeras jornadas dijimos: Estamos aquí, no nos mataron del todo. Fue una gran luz en una gran sombra. Una respuesta política a lo que estábamos pasando. Teatro Abierto demostró que la cultura cercenada, maltratada, ultrajada, sigue existiendo. Porque habían arrasado la tierra, pero no las semillas, que al primer golpe de sol y de agua nacieron.

Durante el Festival de Teatro de La Habana de 1984, representantes de Teatro Abierto que asistieron al evento distribuyeron un escrito acerca de sus orígenes, luchas y objetivos. La revista *Conjunto*[94] publicó íntegramente dicho documento del que se reproducen algunas consideraciones:

> En marzo de 1981 la dictadura militar había asaltado el poder en la Argentina basado en una política de terror como el país no había conocido en su historia. (…). **1.** El teatro es, en sí mismo, un movimiento grupal comunitario. **2.** El teatro puede manejar sus medios de producción, no depende necesariamente de productores ni de capitalistas. **3.** El teatro se manifiesta ante un grupo de gente –el público– que llena una sala, se comunica, sale a la calle para asistir al rito. (…) no fue un movimiento surgido de la nada. Ya en espectáculos aislados, en salas marginales, se balbuceaba una resistencia.

En el mismo ejemplar de la revista *Conjunto*, Osvaldo Dragún,[95] explicaba acerca del teatro argentino y situaba a Teatro Abierto 1981:

> Desde sus inicios, el teatro argentino, en sus expresiones más válidas, responde a un realismo crítico, tomando en consideración su temática, no su forma de contar historias (…) [que] está íntimamente ligada a dos líneas que, con intervalos, se van dando en la historia sociopolítica del país: una línea de equilibrio representada por los escasos gobiernos democráticos, y una línea de desequilibrio, de ruptura producida por los continuos golpes militares que intentan imponer la irrealidad como norma de vida.
>
> El teatro trabaja con imágenes, no con conceptos. Y las imágenes provocadas por el conflicto entre equilibrio y desequilibrio en la historia sociopolítica argentina han producido un teatro a través del cual, un desprevenido lector de años venideros podría descubrir con bastante fidelidad la historia viva del país.

En otra publicación, Marial[96] al referirse a Dragún, afirmaba "(…) es inevitable su participación total en Teatro Abierto (…)".

Destacaba que las tareas en las que él se desempeñó abrió nuevos caminos, intentó nuevos modos para producir espectáculos a bajos costos, con precios de localidades accesibles, en horarios no usuales, enfatizando que:

> nos enseñó que debemos intentar la pertenencia de nuestra herramienta de trabajo" y el público "transformó la clientela pasiva de la televisión y de los medios de comunicación, en clientela activa de Teatro Abierto.

Por las notas periodísticas, así como por los testimonios de quienes conocieron a Dragún, todos destacaban su capacidad creativa. Pero se observa además que, no solo concentraba tareas organizativas, es muy probable que fuera el articulador entre la dirigencia política y el núcleo generador de Teatro Abierto 1981. La actriz María Ibarreta, manifestó sobre Dragún "era a él a quien todos respetaban, logrando limar las asperezas".[97]

Se refería a diferencias, las que lógicamente surgen en toda acción grupal y en este grupo en particular, a diferencias políticas que se había suscitado. Distintas fuentes consultadas conducen a pensar que fue él quien tuvo el rol de unir a los diversos participantes con los distintos niveles de organización de Teatro Abierto 1981.

Somigliana,[98] al referirse al tema de la continuidad de Teatro Abierto, manifestaba:

> No es un secreto ahora –ni lo fue tampoco en su momento– que Teatro Abierto nació como una respuesta político-cultural a la prepotencia, la

> discriminación ideológica y el cosmopolitismo colonial que caracterizaron a los duros años de desgobierno militar.
>
> Quizá por eso mismo el advenimiento de un gobierno democrático produjo en muchos integrantes de Teatro Abierto –entre quienes me incluyo–, junto a la alegría y el alivio que compartió prácticamente todo el país, una sensación de perplejidad y desconcierto.

Al mismo tiempo, Somigliana planteaba que el debate que se produjo al interior del movimiento Teatro Abierto en postdictadura, él mismo tomaba partido instando volver a las fuentes. "En una palabra crecer juntos", aceptando que Teatro Abierto, tal como fuera concebido entre 1980 y 1981 no tenía posibilidades de sostenerse en el tiempo; las condiciones socio-históricas y políticas habían cambiado para que existiera con las mismas consignas.

Ya en postdictadura, estando Dragún presente en el Festival de Teatro en Manizales[99] dio una entrevista a la revista española *Primer Acto*[100] con un claro discurso, sin metáforas y sin tapujos sobre Teatro Abierto 1981:

> Fue un agrupamiento que intentó presentar un frente contra la dictadura militar, a través del campo de la cultura, en un momento de gran inmovilización de las reservas morales del país. Incluso de corrupción de éstas. La única movilización era la de unas señoras con un pañuelo blanco girando los jueves alrededor de la Plaza de Mayo. El movimiento sindical muy golpeado y parte de él, aliado con los militares. Los partidos políticos estaban debilitados y buscaban alguna conciliación con el gobierno para pasarlo lo mejor posible. La cultura: muy reprimida. En medio de ese clima, en 1980, se organiza Teatro Abierto. La represión por entonces se había cobrado 30.000 desaparecidos y había un exilio externo muy grande y otro, interno, mayor aún. Todo el país parecía un exilio interno. En ese momento, un grupo de gente decide crear un bloque de oposición a la dictadura a través del teatro. Causas directamente relacionadas con el teatro nos daban, además, pie para esa actitud: Kive Staiff, director del San Martín, aseguraba que no se hacía teatro argentino porque no había autores argentinos; en el Conservatorio Nacional de Arte Escénico se suprimió la cátedra de dramaturgia por temor a enseñar nuestras obras. El fascismo no ha producido una cultura en la Argentina y mucho menos, teatro. Muchos de nosotros no habíamos estrenado en mucho tiempo, vivíamos aislados y tan solo un grupo, los que formamos Teatro Abierto, nos juntábamos por costumbre semanalmente. De pronto, esas reuniones se transforman en otra cosa: lo que sucedía en el país quería decir que no existíamos, pese a que escribíamos y trabajábamos. Ya que existíamos había que demostrarlo

> y decidimos hacerlo juntos, porque individualmente no se demostraría nada. El teatro argentino, cuando se transforma en movimiento, como fue el caso del Teatro Independiente, se irradia hacia fuera, presiona a las otras ramas de la cultura, moviliza incluso más allá de la cultura. Así que nos reagrupamos.

En el mismo número de la revista *Primer Acto*, se ubicó un artículo de Roberto Perinelli y Hugo Murno[101] quienes rememoraban:

> El 28 de julio de 1981, en la curva cortada de Rauch, a pasitos de Corrientes y Callao, rebosaba la gente desde hora temprana. Allí en el no convencional recinto del teatro del Picadero, se levantaba el telón (…) metafóricamente hablando (…) [porque] en el Picadero no había telón (…) el público casi podía tocar a los actores y estos entraban a escena transportando los pocos trastos escenográficos que se utilizaban en la pieza y los retiraban, al finalizar, para dejar paso a sus compañeros que los seguían en la función. Se pudo lograr ese "teatro pobre" (…) y eso también asombró y generó el aplauso aprobatorio.

Posteriormente, Francisco Javier[102] en la revista *Conjunto* decía:

> (…) Teatro Abierto se irguió como un baluarte de libertad en la creación artística (…). La necesidad de enmascarar el contenido del mensaje y de comunicarlo al espectador avisado bajo cuerda, confería a las representaciones el carácter de espectáculo de doble lectura: la más superficial (…) y la más profunda (…) ponían de manifiesto un juicio crítico (…) de la situación sociopolítica del país (…).

Pedro Espinosa[103], recuerda a Carlos Somigliana, como representante genuino de la generación de los '60, corriente caracterizada por la reflexión crítica y por el análisis de la conducta del hombre argentino, en especial de las capas medias y del contexto condicionante y en la práctica involucrado también en las circunstancias del surgimiento de Teatro Abierto, sobretodo orientando a los más jóvenes que integraron el movimiento.

Pellettieri[104] señala que Teatro Abierto 1981:

> (…) Es uno de los pocos momentos en la vida teatral del país en los cuales se instaura el teatro como práctica social, pero no se crea una poética, una nueva manera de hacer teatro en el país. Todo lo que ocurre, es que se

intensifican los caracteres –a nivel de procedimientos y semánticos– de la textualidad que comenzara en el sesenta.

Este investigador también menciona la antinomia Realismo vs. Vanguardia, que algunos integrantes que habían participado de Teatro Abierto 1981, van a plantear como problema en el ciclo siguiente.

Giella[105] en un artículo publicado en la revista *Latin American Theatre Review*, al reseñar dos obras de la programación de Teatro Abierto 1981, *El acompañamiento* de Carlos Gorostiza y *Lejana tierra prometida* de Ricardo Halac, las contextualiza considerando que se produjeron "en la completa alineación de los miembros de una sociedad y en el más profundo cisma entre estado, sociedad e individuo que se diera en este siglo [xx] en la Argentina."

Asimismo, advierte sobre el lenguaje elusivo para nombrar la realidad concreta: desapariciones, torturas, desocupación, exilio interno y externo, entre varias problemáticas.

Dubatti[106] en un artículo, también publicado en la revista *Latin American Theatre Review*, entre varias consideraciones, diferencia el primer ciclo de Teatro Abierto 1981 con el siguiente: aprecia el deseo de ampliar la convocatoria y el intento de nacionalizarla para que el movimiento no quedara circunscripto a la Ciudad de Buenos Aires –territorio en donde este se generó–, para permitir la integración de autores desconocidos o jóvenes.

Alberto Catena[107]en la revista *Teatro2* recogió en una nota, el homenaje del 14 de agosto de 1991 a Teatro Abierto en su décimo aniversario, realizado en el Teatro Municipal General San Martín. Allí expusieron Alberto Segado, Osvaldo Dragún y Roberto Cossa, para quien el movimiento teatral de 1981 "entonces quedó como un paradigma de la capacidad de la gente para agruparse y resistir". Y expuso problemáticas que se habían suscitado en el período democrático, en cuanto a la continuidad de Teatro Abierto, dado que se había conquistado la democracia en lo público, se hacía difícil seguir por el fuerte individualismo que ya se daba en la sociedad, para ese momento.

Patricio Esteve[108] como autor y protagonista fundador contextualizó el acontecimiento Teatro Abierto 1981, precisando que 1980 fue un año clave: se abría una brecha, se fracturaba el poder. A esa lucha por la hegemonía, la caracterizó: Videla como representante del "liberalismo feudal" opuesto a Viola como agente del "desarrollismo autocrático-represivo". Además reseñó las dificultades de los dramaturgos que sin embargo en 1980 a pesar de la censura, estrenaron piezas críticas: *El viejo criado* de Cossa; *Llegó el plomero* de Sergio de Cecco; *Marathón* de Monti; *Chau, Misterix* de Kartun; *Los siete locos*, adaptación de Antón, Correa y

Espinosa; *La rebelión de las mujeres*, adaptación de textos de Aristófanes, del propio Esteve. Recordó que desde los autores, hubo búsquedas, encuentros y desencuentros, intentos de proyectos hasta que se plasmó Teatro Abierto 1981, movimiento que para Esteve careció de dirección orgánica desde el principio. Sin embargo, estudios posteriores basados en testimonios de otros protagonistas, indican que si bien en un comienzo no la hubo, el proyecto creció y tuvo un nivel de dirección que mantuvo contactos con la dirigencia política, en la "apertura 1980-1981", época que surge el agrupamiento la Multipartidaria.

Luis Ordaz[109], describía a Teatro Abierto como "(…) el suceso que contaba con el respaldo alborotado de mucha juventud que desbordaba el Pasaje Rauch (…) convertía cada representación, con claro trasfondo de protesta política, en una auténtica fiesta popular (…)."

Perinelli[110] en la revista *Primer Acto* escribió que "Concluido el primer ciclo de Teatro Abierto, nadie pensó que la aventura debía terminar ahí (…). Lo que entraba en cuestión era la forma que debía tomar esa continuidad (…)."

En otro artículo Patricio Esteve[111] reitera que es:

> (…) en los años ochenta, cuando está en germen Teatro Abierto, cuando las fuerzas del terror comienzan a retroceder y la gente de teatro se planta frente a ella. Y las últimas producciones registradas son de Arrabal, como un símbolo de ese teatro de protesta y de experimentación que comienza a surgir a puro golpe en Buenos Aires.

David William Foster,[112] valora el conjunto de las obras presentadas en Teatro Abierto 1981, las que pasaron a la historia teatral de América Latina "al desafiar de una manera inapelable la censura vigente".

Pero en 1994 reclamaba que la crítica no se hubiera detenido en cada obra en particular, porque en su opinión cada obra trasciende el "transitorio momento militar" y convoca a volver a los textos individuales "'para auscultarlos' como singulares instancias de una interpretación del texto histórico argentino no restringida a ese infausto momento institucional"; parece desconocer los estudios realizados por Giella. En esta investigación se postula que si bien puede estudiarse cada obra por separado por cuestiones epistemológicas, no se coincide con la posición de este autor cuando las sustrae de la categoría de conjunto, porque así fueron presentadas por los propios gestores de Teatro Abierto 1981. Y la lógica que brinda la consideración del contexto socio-histórico y político del que estas obras emergieron siendo necesario tenerlo en cuenta al estudiarlas y comprenderlas. Tampoco se acepta dejar de lado, lo que este autor denomina "transitorio momento militar", porque aún en el tiempo presente, en nuestra sociedad actual, aún todavía

perduran diversos efectos de la dictadura cívico-militar en cuestión. Entre ellos, la necesidad de saber por el destino de los "desaparecidos", la recuperación de identidad de hijos de "desaparecidos": los nietos, los juicios y la cárcel a los genocidas, la destrucción de recursos y del aparato productivo del país, la deuda externa ilegítima que se generó precisamente en el período del gobierno *de facto.* Todas cuestiones, que obviamente están inscriptas de alguna manera en las piezas de Teatro Abierto 1981, ya sea que se las lea de conjunto e incluso en forma individual.

La investigadora Perla Zayas de Lima[113] subraya que Teatro Abierto 1981:

> Desde la primera jornada, esto que apuntaba como "un interesante experimento", una "experiencia inédita" y un "maratón teatral", desembocó en un movimiento de libertad cultural y política compartida por creadores y público. (…). La audiencia sobreimprimía a cada pieza –soslayando particularidades y diferencias producto de disímiles dramaturgos y directores– (…) un sentido común a todas, producto de un complejo conjunto de relaciones contextuales. (…) Un público muy heterogéneo: intelectuales, actores, políticos, estudiantes de teatro, espectadores concurrentes al TMGSM,[114] al Payró y a salas de grupos independientes y comerciales. El incendio del Picadero no solo atrajo más público sino que determinó adhesiones de personalidades tan disímiles ideológicamente como Borges, Sábato y Pérez Esquivel.

Por su lado, Magda Castellvi de Moor,[115] advierte:

> (…) la presencia de un número sin precedentes de dramaturgas a partir de Teatro Abierto 1981 (Aída Bortnick, Griselda Gambaro, Diana Raznovich) e invita a analizar su producción dramática (…) dentro de la diversidad temática hace pensar en una dramaturgia femenina que incluye obras en las que, además de cuestionarse la realidad social y política, se exploran los espacios y roles de la mujer dentro de es realidad por medio de nuevas prácticas escriturales que reflejan esa temática (…) [y] no se describe como escritura femenina porque tenga una mujer autora sino por la problemática que presenta al discurso femenino. (…).

En otro trabajo, Ordaz[116] al historiar el teatro argentino, al incluir a Teatro Abierto 1981 puntualizó que:

> (…) si bien el suceso causó cierta sorpresa, era natural que los elementos valiosos, postergados, mal usados y no tenidos en cuenta, resolvieran superar sus cansancios unos, sus frustraciones otros, y crearon Teatro Abierto. Son 300 personas (…) contaminadas muy gravemente por la "peste" artaudiana del teatro y, dejando de lado especulaciones económicas y de figuración, se unen

> para llevar a cabo una empresa nada común como propuesta y cuyos alcances pueden ser de una importancia superior imprevisible. (…) Habíamos puesto fin al presente capítulo cuando llega la noticia (…) [que] un incendio ha destruido por completo las instalaciones del teatro del Picadero (…).

En otro de sus numerosos estudios, Pellettieri[117] trata la relación de Teatro Abierto 1981 respecto del Campeonato Mundial de Fútbol 1978, llevado a cabo en dictadura en Argentina, en la que este autor observa que:

> (…) con la mal llamada "fiesta de todos" en la que los triunfos argentinos, manipulados por la cerril propaganda del régimen, mancomunaron en un único aplauso a pueblo y dictadores que compartían las mismas tribunas del estadio, Teatro Abierto 1981 se convirtió en una fiesta "nuestra" que generaba y reforzaba hermandades ya que, al tiempo que dividía claramente los campos enemigos, por una suerte de imprescindible pacto, disolvía o, quizás más exactamente, postergaba los enfrentamientos internos de raíces históricas. A pesar de todo ello, no sorprende leer entre auspiciosas y justamente encomiásticas evaluaciones de Teatro Abierto realizada por los cronistas de espectáculos. Contagiados también ellos del entusiasmo de los realizadores y público, la inquietud y el malestar que Alberto Ure, director de una de las obras estrenadas, expresa en un artículo de la prensa publicado pocos días después de la función final. En el último párrafo, la parodia de ciertos clisés estéticos predominantes en las piezas presentadas no soslaya la ironía acerca de las opciones culturales de los propios realizadores ni los miedos agazapados, no habían sido del todo exorcizados por ese ejercicio colectivo y esperanzado de un teatro para la libertad (…)
>
> La fiesta había terminado, pero no el contexto autoritario que determinara sus específicas condiciones de excepcionalidad. Aún faltaba la tragedia de Malvinas. Aún faltaba desarticular el obstinado silencio oficial referido a los desaparecidos y a su destino último. (…) Aún faltaban algunos años para la recuperación de la democracia: con ella llegaría por fin el tiempo del disenso y del reacomodamiento de lealtades; pero también, desaparecido el enemigo que le diera origen y sentido y, por lo tanto, auténtica dimensión política, el tiempo de la disolución definitiva de Teatro Abierto.

En el mismo trabajo, Pellettieri cita el artículo de Alberto Ure, quien al finalizar Teatro Abierto 1981 relató que los participantes de dicho acontecimiento fueron a bailar al salón La Argentina, lugar que define como "lugar triste y mal iluminado, de una antigüedad indefinida. Queda en la calle Rodríguez Peña. (…)

Agregó:

> (…) brindamos y nos saludamos a los gritos. Nos entregamos recuerdos. Algunos uruguayos bailaron el tango. Todos los demás, cumbia. Sobre nosotros, había una gigantesca araña celeste y blanca. Yo la miraba con recelo, y me fui temprano, antes que le diera hambre.

Beatriz Trastoy,[118] en su publicación sobre *el fenómeno* de Teatro Abierto 1981, alude a la emoción y a las ovaciones de la finalización del primer ciclo agregando que:

> que todo hacía pensar en la continuidad de Teatro Abierto 1981 dado que se había convertido en un evento de insospechados alcances sociales (…) que generaba y reforzaba hermandades (…) y (...) postergaba los enfrentamientos internos de raíces históricas porque dicho movimiento teatral: (…) había comenzado como reacción al creciente proceso de desnacionalización cultural de la feroz dictadura militar, que llevó a la supresión de la cátedra de Teatro Argentino en el Conservatorio Nacional, ya que según decían los funcionarios de turno, este teatro no existía. Entre 1975 y 1981, el estreno de alrededor de 155 obras de autores nacionales, sin incluir las piezas de teatro infantil ni los guiones de comedias revisteriles, desmienten rotundamente semejante afirmación.

Trastoy, asimismo reseña la creación de una serie de obras fundamentales en el teatro argentino del período, destaca: *La malasangre* (1982) y *Real envido* (1983) de la dramaturga Griselda Gambaro; *La nona* (1977), *No hay que llorar* (1979) y *El viejo criado* (1980) del dramaturgo Roberto Cossa; *Visita* (1977) y *Marathon* (1980) del dramaturgo Ricardo Monti; *Convivencia* (1979) del dramaturgo Oscar Viale; *Segundo tiempo* (1976), *El destete* (1978) y *Un trabajo fabuloso* (1980) de Ricardo Halac y *Cámara Lenta* (1981) de Eduardo Pavlosvky.

Giella[119] observó que Osvaldo Dragún y Luis Ordaz, los mismos ponen al descubierto

> (…) la interdependencia histórica entre manifestaciones teatrales argentinas y situaciones, avatares y evolución de un pueblo. El teatro como espejo de una sociedad y la sociedad como condicionante de un teatro (…) y que los integrantes de Teatro Abierto 1981, chocan frontalmente con el medio socio-político: lo que ocurría en la Argentina de 1981 era resultado de una crisis que venía de atrás (…).

Elio Gallipoli[120], autor que participó en Teatro Abierto 1981, con la obra *16 de octubre*, publicó en el diario *Página 12*, una nota que revela y corrobora aspectos del contexto así como del liderazgo que ejercía Dragún:

> Recuerdo las reuniones previas al ciclo. Chacho (Osvaldo Dragún) tenía una capacidad superlativa para enlazar todas las parcialidades, aun las más tironeadas. (…). Es cierto que por el contexto fue una oposición a la dictadura, pero también una oposición a la incapacidad de gobernar. En 1981 la represión no era la misma de los años anteriores, y los militares estaban dejando en claro que, a pesar de su poder y de la sangría que habían producido, eran además incapaces para gobernar. En ese clima, lo que demostró la gente vinculada al teatro fue una gran capacidad de gestión y amplitud de pensamiento. (…) En los años siguientes, Teatro Abierto se fue diluyendo. Predominaron las ideologías, los agrupamientos... Siempre hubo tironeos. Nunca fue una cosa idílica, pero la pasión estaba en primer plano. (…).

En otro artículo Giella,[121] destaca la labor de la prensa para Teatro Abierto: "(…) su apoyo fue crucial para el éxito de la convocatoria, ya que no solo se encargó de difundir y promover un primer ciclo (…)."

Jean Graham-Jones[122] se refiere a Teatro Abierto como que "(…) el ciclo inaugural de 1981 se ha calificado como 'momento nuclear' en el cual se vio el intercambio y la posible fusión de dos sistemas teatrales divergentes y a veces violentamente opuestos que solían llamarse realidad y vanguardia" y rememoró palabras de Dragún –que usó la imagen de Eugenio Barba–, para definir a Teatro Abierto, como una isla flotante.

Otro enfoque acerca de las obras de Teatro Abierto 1981, es el de Eva Golluscio:[123]

> Se trata de estudiar obras editadas durante la dictadura y sometidas entonces a la censura y la autocensura: lo que uno lee es "lo que quedó", lo que pudo efectivamente quedar, o sea al mismo tiempo lo máximo y lo mínimo decibles. (…). Ha parecido interesante observar las 21 obras del primer ciclo de Teatro Abierto 1981 (…) tomadas como un conjunto textual compacto. (…) En estas riesgosas piezas argentinas el sexo está ligado al decir: sea gesto, palabra o silencio; sea fantástico, cómico o metafórico; está dicho, disimulado o censurado (…).

La revista *Picadero* publicó las reflexiones vertidas en mesa redonda "A treinta años del golpe cívico-militar" en la XXI Fiesta Nacional del Teatro de la que

participaron: Leonor Manso, Eduardo Pavlovsky, Ricardo Bartís con la coordinación de Jorge Dubatti[124] de quien se transcribe parte de su texto:

> Entre 1976 y 1983, la dictadura produjo, en el campo de las artes del espectáculo de la Argentina, una profunda desarticulación respecto de cómo venía funcionando en los sesenta y primera mitad de los setenta. La consecuente reorganización, de rasgos inéditos y dolorosos, estuvo signada inicialmente por la pauperización, la reducción de actividades y el miedo. El campo de las artes perdió densidad y diversidad, pero progresivamente fue generando dinámicas de resistencia y de lucha que le otorgaron una dimensión política nueva, como lo demostró Teatro Abierto en 1981. (…) La respuesta inmediata de muchos artistas fue el exilio y la diáspora, la clandestinidad y el insilio –repliegue silencioso del exiliado en su propia patria–. Los que se quedaron en la Argentina, sabían que solo podían esperar resistencia y sobrevivencia. El resultado fue un período de depresión y oscuridad, con muchos artistas alejados, dispersos y reinsertos en otros contextos. La dictadura apostó a un mayor protagonismo de la cultura oficial, cuyas manifestaciones expuso como expresión representativa del "Proceso de Reorganización Nacional". Recordemos la enorme visibilidad alcanzada en esos años por el Teatro San Martín y el Teatro Nacional Cervantes. Pero también apareció una contra-cultura alternativa, subterránea, under, cuya red alcanzó una articulación más entramada a comienzos de los ochenta. El estallido cultural de los jóvenes en la primavera democrática de 1984 heredó, en realidad, el nombre que se asignaba a la cultura alternativa en los finales de la dictadura y es, en parte, su continuidad.
>
> La resistencia encontró un instrumento eficaz en la metáfora. El contexto de represión de la dictadura reveló la potencia política de la metáfora e instaló un pacto de recepción inédito: el medio estaba informado y sabía que se podía preservar la comunicación directa a través de un lenguaje indirecto. Sugerir adquirió la entidad del decir y el nombrar. En el teatro, connotar se volvió sinónimo de denotar. Este código fue posible gracias al binarismo de las fuerzas en juego: se sabía muy bien quién era el enemigo y de qué no se podía hablar. Con su elocuencia oblicua, la metáfora marcó el pasaje de un teatro político de choque –muy fuerte en los primeros setenta– a un teatro político metafórico, que transformó la desaparición, la ausencia, lo reprimido y lo silenciado en presencias. Esta modalidad de la comunidad artística alcanzó su fulguración más nítida en Teatro Abierto 1981, magnífica señal del poder de reagruparse y de la capacidad de hacerle frente al miedo.

Mauricio Kartun[125] en una recopilación de sus artículos, reflexiona y enmarca a Teatro Abierto 1981:

> Como cualquier pueblo, cualquier civilización o hijo de vecino, tenemos los teatristas –siempre las hemos tenido– nuestras propias, intransferibles, utopías (…). Utopía como deseo condensado en su máxima potencia. Teatro Abierto fue así. De repente los mismos espectadores que antes se hacían rogar estaban allí aclamando (…) ¿Qué había sucedido? El soberano había escogido. La gente había puesto el dedo. Y de un utensilio como el teatro había hecho un arma más para enfrentar a la dictadura.

De todas las posiciones surge que un grupo de teatristas, técnicos y público en determinadas condiciones socio-históricas, fue capaz de producir y de poner ideas en una práctica colectiva; práctica habitual en el teatro, pero en este caso con todas las implicancias que significaba hacerlo en dictadura y cuando el enemigo era común a todos los integrantes del acontecimiento, en esa coyuntura en que las diferencias que las había, podían superarse.

6. Fuentes secundarias: nuevos testimonios sobre Teatro Abierto 1981

Documentos o vestigios que no fueron producidos contemporáneamente a los sucesos estudiados. En general, se trata de descripciones construidas a partir de fuentes primarias o bien se construyen a posteriori mediante entrevistas o notas a protagonistas del acontecimiento histórico seleccionado, como se realizó para este trabajo en particular. Las fuentes secundarias pueden implicar no solo aumento y calidad de la información, sino que pueden aportar: análisis, síntesis, interpretación o evaluación del objeto de estudio. Para el caso presentado, la génesis y experiencia Teatro Abierto 1981, se siguieron lineamientos de la modalidad historiográfica de la historia oral. Para esta investigación, están constituidas por una serie de entrevistas y testimonios en base a una guía, cuestionario o encuesta, con preguntas abiertas realizadas a algunos protagonistas en relación a dicho objeto de estudio. Se realizaron individualmente, con protagonistas de diferentes áreas y entre veinticinco y veintinueve años de producido el hecho histórico. Fueron contrastadas principalmente con las fuentes primarias; con otros testimonios entre sí, e incluso se los relacionó con investigaciones de otras áreas que habían trabajado previamente con Teatro Abierto 1981, bajo otras concepciones. Cada sujeto tiene su propia capacidad mental de registrar, almacenar, conservar y evocar las

experiencias. Se observa que la distancia temporal ofrece algunos problemas o cuestiones a tener en cuenta: el propio transcurrir del tiempo. A veces se presenta la fragilidad de la memoria de cada sujeto entrevistado, así como las propias subjetividades de los protagonistas, quienes por lo general construyen memoria e historia desde su propia experiencia, desde su formación y desde los paradigmas válidos o vigentes. No obstante, los testimonios se valoran como aportes a la investigación. Por otra parte, cada entrevistado en el momento de la evocación, cuando da su testimonio también brinda un plus o un adicional a los meros datos. A partir de la acción de recordar o evocar, el historiador presencia y aprecia la subjetividad compuesta por emociones, sentimientos de todo tipo, junto a reflexiones e ideas que le produjo y aún a quien participó del acontecimiento en cuestión. Se está ante la posibilidad de establecer relaciones sobre el acontecimiento por quienes fueron realizadores directos, sumando así la dimensión humana, lo que da lugar a profundizar y comprender el objeto de estudio. Indiscutiblemente, se suma a la propia visión de los protagonistas, la propia subjetividad del historiador al realizar la tarea. Por ese motivo, nuevamente se recurre al método de contrastar los nuevos testimonios con la documentación disponible y en particular con los contextos sociales, históricos y políticos para que estos cobren aún mayor valor; los amplíen y se profundice con certeza la dimensión del conocimiento sobre el objeto de estudio. El registro de subjetividades, no le quita valor al testimonio; todo lo contrario, la diversidad de recuerdos, evocaciones, reflexiones e incluso sensaciones manifestadas o reprimidas, permite un acercamiento mayor. Contar con diversas perspectivas permite enriquecer el trabajo. Se presenta a continuación, por orden cronológico el material especialmente generado para la investigación sobre de Teatro Abierto 1981.

6.1. Nota especialmente escrita por Rómulo Berruti (12 de junio de 2006)

> Teatro Abierto, el primer ariete contra la dictadura: El origen de Teatro Abierto fue una sensación colectiva y simultánea de la gente de teatro de Buenos Aires de una gran asfixia cultural. Actores desaparecidos, prohibidos y exiliados, temas vedados, operativos de madrugada fueron minando esa mítica noche porteña en la cual el teatro tenía tanto que ver. Entonces en lugar de generarse proyectos aislados –y obviamente competitivos entre sí– surgió un espíritu de cuerpo, una necesidad de trabajar unidos para conjurar el miedo. El motor inicial de T.A. fue Osvaldo Dragún y a su cargo estuvieron las palabras de apertura en la noche inaugural en el teatro del Picadero. Ese discurso, naturalmente, aludía sin denunciar y estimulaba sin soliviantar, porque lo que se buscaba era continuidad de trabajo, no allanamientos ni prohibiciones, se convocaba al teatro: el contenido verdadero no era necesario

hacerlo explícito, todo el mundo entendió de inmediato que se estaba ante un hecho político, el primero contra la feroz dictadura militar.

El movimiento llevó poco tiempo, la respuesta concreta pueden darla los integrantes, pero supongo que algo así como dos meses. Se pidieron primero las obras como material esencial, piezas breves sin temática impuesta, la idea era montar una usina teatral que no se detuviera nunca, tres obras distintas cada noche, todas, claro, cortas. Se regresaba pues al célebre género chico de Pascual Carcavallo en El Nacional, obritas que se ofrecían en continuidad de la tarde a la noche. Solo que en este caso, no se trataba de sainetes "pura fiesta" como calificó Osvaldo Pellettieri a ese repertorio, sino de un subyacente grito de libertad. Cuando los textos estuvieron –y fue rapidísimo– se necesitaba la sala, el otro elemento fundamental. La hija del director fundador de *Clarín*, Roberto Noble, Guadalupe Noble, era su dueña y el director Antonio Mónaco su compañero y coordinador general. Ellos pusieron todo a disposición de inmediato. El resto, como siempre, lo hizo la empecinada capacidad de trabajo de los teatristas: con algún préstamo, algún apoyo pequeño, no recuerdo si algún subsidio, autores, directores, actores y técnicos se pusieron a diseñar Teatro Abierto haciendo de todo: puesta, dirección, carpintería, electricidad. Una dificultad muy grande acechaba: los cambios de escenografía para que el espectáculo tuviera continuidad. Como siempre (en esto no hay espíritu de cuerpo que sea capaz de suavizar la pelea por lo de cada uno) surgieron roces y alguna situación irritativa, porque nadie quería resignar "su" escenografía. Pero Dragún fue un severo capitán de tormentas y todo se fue allanando.

El movimiento se promocionó rápidamente a través de la prensa teatral, que jugó un papel fundamental y muy solidario. Todos los diarios anunciaron generosamente el evento, también la TV y la radio, en la medida más reducida de aquellos años y teniendo en cuenta que entonces todas las pantallas eran oficiales. Además, el boca a boca fue muy eficaz. En la calle Corrientes no se hablaba de otra cosa, de modo que hasta quienes no sospecharon en su ingenuidad la motivación profunda, vivieron con expectativa esta novedad de funciones con tres estrenos. Las obras se encargaron a los autores con oficio, capaces de escribir rápido y bien: Cossa, Dragún, Somigliana, Griffero, Pais y tantos más. No hubo casi selección, salvo por la cantidad, creo recordar que llegaron más de las que el proyecto podía albergar. Pero los contenidos, muy sagaces, eran perfectos para el propósito de Teatro Abierto. Eran alegorías acerca de la libertad y la corrupción: un episodio de la historia argentina (Somigliana), un pantallazo agudísimo sobre la inmigración al revés (*Gris de ausencia*), una caricatura intencionada sobre le autoritarismo (*Oficial Primero*), una fábula sobre

frustraciones que venían de adentro y de afuera (*Príncipe azul*). Los equipos se armaron con la capacidad profesional de los directores, que elegían a los actores más indicados y todos estaban disponibles: nadie quería quedarse al margen de T.A. De modo que con tanto material humano, no fue complicado poner cada pieza en su casilla, Soriano y Brandoni en *Gris de ausencia*, Rivera López y Villanueva Cosse en *Príncipe azul*, José María Guitiérrez en lo de Somigliana, cuyo título olvidé. Las obras no pertenecían a géneros determinados ni muy rígidos, pero abundaba la comedia satírica, la burla, el golpe de luz, el lamparazo veloz que dejaba impresa imágenes que todos entendieron. Lo que tenían en común era el espíritu que las animaba, trabajar, demostrar que pese al terrorismo de estado la gente de teatro estaba viva, entera, creativa. No creo que pueda hablarse de una estética definida en ese repertorio variado, porque la cosa no pasaba por ahí, era más un tema ético que estético. Además la misma prudencia eludía por instinto escenas acusadoras directas que por un lado hubieran sido altamente peligrosas y por el otro, altamente obvias.

El público colmó cada función y más que eso, premió los trabajos con auténticas ovaciones. La de *Gris de ausencia* la tengo grabada en vivo la noche del estreno, que fue además la del incendio, la última en el Picadero. Es un documento impresionante. Iba toda clase de gente, de todas las edades, desde luego muchos jóvenes pero había una gran diversidad. La crítica respondió muy bien, mi página de *Clarín* fue la primera en cubrir noche a noche todos los estrenos y comentar las tres obras en el diario de dos días después. Pronto otros medios hicieron lo mismo: *La Nación, La Prensa, Crónica, La Razón* (no existía *Página 12*) y algunas revistas. En el exterior se comentó mucho, llegaban los cables de agencias con notas publicadas en España e Italia principalmente. Es muy importante, importantísimo, destacar la actitud de todos estos sectores cuando una bomba incendiaria quemó el Picadero. Nadie arrugó. La mística creció y los empresarios teatrales, sin excepción, ofrecieron sus salas para seguir con Teatro Abierto. Se hizo en el Tabarís de Carlos Rottemberg porque era más fácil adaptar todo rápidamente en ese escenario pequeño –los espectáculos no eran magnos, estaban diseñados en chiquito para el Picadero– y la gente siguió respondiendo. Al gobierno militar le salió el tiro por la culata, porque desde luego el teatro entero se victimizó con ese atentado. En lo político tuvo un efecto muy positivo, no tanto porque el mundo político participara de las inquietudes artísticas del teatro, sino porque T. A. dio una lección de coraje, como dije antes, nació para vencer el miedo. Y lo venció.

Mi aporte final es que sin duda la dictadura fuerte paradójicamente generó los mejores espectáculos. Ya en el año siguiente, con los militares debilitados,

interesó menos. Y en el 83, casi nada. Con el advenimiento de la democracia T. A. se desactivó. Eso demuestra claramente que su mensaje político fue la savia nutricia, más allá de la calidad de las obras, por cierto desparejas."

6.2. Fragmentos de entrevista a Gastón Breyer (5 de septiembre de 2006)

El Teatro Abierto fue un fenómeno... Sobre todo en sus comienzos, fue un fenómeno, muy, muy curioso y casi se podría decir en cierto modo, milagroso, ¿no? Que se reunieran una cantidad de autores. Digamos los primeros, yo diría que fueron los autores (…) diríamos así como que había en el aire..., había una necesidad de manifestar... y de llevar el hecho teatral a una manifestación pública, social, quizás política, frente a un país que estaba en una situación tan... tan delicada, tan deletérea, como era la situación del año '80. Entonces son fenómenos... yo te diría que son fenómenos casi..., casi paranormales, son fenómenos muy raros.

¿Cómo se reunió?... ¿Cómo se planteó ese problema? Como una necesidad casi biológica de reunirse y de plantear algo. Yo no creo que al comienzo hubo una conciencia muy clara, pero todos se reunieron alrededor de Somigliana, alrededor de Dragún, Gallipoli, de Patricio Esteve, de Griselda Gámbaro, de Griffero (...). Y por otra parte, yo estaba en ese momento en contacto con un director..., estábamos haciendo un proyecto de una escenografía y empezamos hablar y entonces yo me conecté. Exactamente, yo no sé como fue, casi milagroso yo me conecté directamente con esos grupos de autores y planteamos la posibilidad de hacer una muestra y se dio la oportunidad que yo en ese momento estaba terminando o estábamos terminando de refaccionar el Picadero. (…) Y entonces fue cuando apareció la posibilidad de hacer un teatro bifrontal. Que fue la primera experiencia en la Argentina y casi en el mundo, de teatro bifrontal. Eso lo pudimos hacer después con la obra *Erdosain.*[126] Bueno, así por una serie de casualidades yo entré en contacto con esta gente, el grupo de amigos, directores, autores. Y, enseguida se organizó esto, pero así te digo... milagrosamente se fue agregando gente y todos con una necesidad de trabajar juntos... de conversar, de rever todos los problemas. (…) Es una cosa curiosa, digamos el teatro parece que encontrara su faz más productiva, más rica y más seria, cuando se produce la enfermedad, cuando se produce la catástrofe. ¿Entiendes? Como que el teatro dice: en este momento donde no hay soluciones, donde todo es catastrófico, éste es el momento mío. ¿Por qué? Porque es la tragedia, es el drama.(…) El gran momento en donde la sociedad argentina está como... digamos paralizada por esa tremenda… ese tremendo golpe de poder, esa tremenda manifestación de salvajismo. En ese

momento la sociedad dice acá tenemos..., lo mismo es el caso de la poesía. Acá tenemos que hacer poesía (...).

(…) El Teatro Abierto fue una coagulación de esfuerzos y de mentes y no había, por suerte, no había esa separación entre lo autoral, lo actoral, lo direccional o directivo y lo escenográfico. De manera que todos, en verdad concurrían en sus posibilidades, concurrían a lo mismo. No había..., no había... en el fondo, sí había por supuesto un trabajo técnico... que en el primer momento yo fui el primer escenógrafo. Y después, enseguida cuando se hizo el estreno, intervinieron tres o cuatro escenógrafos, uno era mi esposa, Nereida, otro era Carlota Beitía y otro es... [busca y encuentra en el libro de Teatro Abierto 1981] Calmet. Entonces, actuamos en el primer Teatro Abierto; actuamos tres o cuatro escenógrafos y yo lo que hacía era un poco coordinar el trabajo, porque como no había parrilla... , no había... 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.(…)

¿Cómo se pudo coordinar las escenografías? ¿O cómo se pudo hacer un trabajo colectivo en una dictadura?

Bueno, esa es una linda pregunta. Esta es una pregunta que vos... vos ya la conocés, justamente cuando... fijáte que cuando uno estudia por ejemplo la historia, la historia del teatro. Uno..., y yo lo he encontrado, que uno se encuentra con que en la época de la ocupación por los nazis, de la ocupación de Checoslovaquia, de Praga o de Francia, había teatro en los subsuelos... Había teatro oculto. Es decir, cuando aparecen las grandes dificultades, aparecen las grandes soluciones. (…) Y eso es lo que pasó. Y en entonces, ese trabajo colectivo era justamente una respuesta de un inconsciente colectivo, a la dictadura que era un inconsciente de destrucción o consciente. Todo lo que quería hacer era cortar lazos para dejar toda una serie de personas sueltas, que no, que no representan ninguna oposición, entonces hacen lo que quieren. Y el Teatro Abierto comprende eso, intuitivamente... intuitivamente el artista de pronto se da cuenta que él es el único, porque la ciencia no puede hacer nada. La ciencia de verdad sigue trabajando aisladamente. En cambio el teatro justamente o la poesía… ¿no? En Grecia la poesía lírica, en los momentos más tremendos aparece también como gran solución. Eso, eso es lo que yo te contestaría. Justamente el trabajo colectivo aparece cuando la dictadura destruye toda posibilidad de trabajo... en conjunto.

(…) Por eso se hizo todo sin pensar, sin... Sí se pensaba por supuesto, pero se iba marchando a una velocidad muy grande, sin recursos. La austeridad era obligada. No había recursos, cada uno traía una mesita, un florero... No había

utilero. Entonces los escenógrafos hacíamos eso, más que todo, le decíamos a la gente: mirá, necesito una mesita, necesito una silla, un silloncito así... (…).

En el Tabarís tampoco hubo realmente una escenografía. (…) Entonces, nosotros le preguntábamos al director ¿qué cosas necesitas? Y eran generalmente.... objetos. (…). No se podía armar todo un escenario. Un trasto, una luz especial, un.... por ejemplo en el caso de la obra de Dragún, se hizo ese obelisco. ¿Entiendes? Es el indicador que era necesario, pero nada más. (…) tampoco había tiempo para hacer las puestas. Entonces el director tenía que dar ciertas directivas muy generales y el actor tenía un poco que improvisar. No hubo antes tres meses de ensayo, hoy día cualquier obrita, se ensaya tres meses. Ahí no, ahí se tenía que dar en una semana e incluso hasta te diría que el texto pierde fuerza, lo que importa es la idea, lo que hay que transmitir. La idea de fondo, más que el argumento, es la idea de fondo, de base. Eso es lo que hay que transmitir, entonces eso transmitilo con tus palabras. Esto es más o menos... el itinerario, digamos el tema de la obra, esto es el conflicto y después decilo... y como eran actores, en general, muy buenos; tipos como Brandoni o como... no me acuerdo. [Busca en el libro de Teatro Abierto] Soriano, una mujer como Leonor Manso, Patricio Contreras, Nora Cullen. (…). Fijate Pepe Soriano. [Sigue revisando el libro y se re-encuentra una dedicatoria]. Fijate: "A mi querido Gastón, con el cariño, la admiración y la esperanza de seguir caminando juntos. Beto Brandoni." Luis Brandoni.

Yo creo que justamente la fuerza que tuvo Teatro Abierto, fue que respondía a una realidad. Y a una realidad a la cual el teatro le aportaba soluciones o salidas o sugerencias. Es decir, mientras que si no el teatro funciona muchas veces como una ficción de una realidad posible ... o lejana ... Acá no, acá era una realidad que estaba ahí y frente esa realidad había que enviar un mensaje que se transformaba en una metáfora, pero que era una metáfora muy particular porque la realidad estaba ahí, estaba al tacto, estaba ahí (…). Fijate una cosa, yo te diría que en cierto modo, lo fundamental que hizo Teatro Abierto es que llevó a un límite, un diríamos así... como un canon de estética a lo mínimo. ¿Comprendes? A lo mínimo y conectarlo con la realidad. Es decir, no, no hacer un acto de arte, ni un acto político, sino un acto social, un acto histórico. Entonces, lo estético, la estética era importante pero tenía que salir en forma intuitiva y bajaba a nivel de la realidad. Entonces no había metáfora, en el sentido que se lo toma en general en la estética. No había metáfora, había realidad. Porque..., porque se estaba hablando "de algo" que el hombre, el público lo estaba viviendo. Fue un acto… (…) Lo que te diría... digamos así, para ser más precisos yo diría, que el factor o el objetivo estético, pasa a segundo plano. Eso no quiere decir que queda subordinado por lo político-social, sino que queda

subordinado a un hecho vital, existencial de ese momento. Entonces, no es que se haga teatro político, pero se hace el teatro con mayúscula y sin calificativos. Y... los aspectos diríamos profesionalistas, gremiales o esteticistas quedan... postegados o relativamente desplazados o ubicados por el hecho existencial. Yo creo que más que social hay que hablar de existencial muy, muy curioso, muy extraño. (…) Bueno,... [Teatro Abierto 1981] fue un momento histórico... (…). De pronto, si de pronto hay una fuerza colectiva... Yo creo que eso, yo te diría que, Teatro Abierto es un hecho colectivo frente al teatro corriente, hoy día que 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."

6.3. Fragmentos entrevista a Roberto Perinelli (5 de octubre de 2006)

Hay una "historia oficial" y una "historia no oficial". La historia oficial es que hay dos hechos que determinaron una especie de reacción, sobre todos los dramaturgos –argentinos o por lo menos porteños–, que son dos. Una, es que en la Escuela Nacional de Arte Dramático, alguien quitó de la currícula una materia que se llamaba "Teatro Argentino Contemporáneo" o algo parecido. Lo cual... yo todavía nunca pude descubrir quién lo hizo, cómo se llamaba la materia y en qué consistía la materia. La segunda, son unas declaraciones de Kive Staiff, en ese momento director del Teatro San Martín, a quén alguien le preguntó por qué no estrenaba obras de autores argentinos contemporáneos. Y él contestó, porque no los puedo inventar, o porque no existen o porque no hay, o algo así. Dato que por otra parte, yo tampoco tengo, o no sé de dónde salió. La historia oficial dice que esos dos hechos son los desencadenantes. Es posible, pero hay hechos anteriores que determinaron Teatro Abierto. (…)… no sé si son 78, 79, pero por ahí, por esos años me acuerdo. Se hacen cuatro grandes obras. No, exactamente en el 80. *La Nona*, *Marathon*, *Siete locos* y *Boda blanca* que dirigió Laura Yusem. *Boda blanca*, es la única obra que no es argentina, es de un polaco. Las otras tres, son obras argentinas. Eso fue un rasgo de presencia, muy importante, una... digamos, un momento donde no todo está perdido. Eso fortificó mucho al ambiente teatral y por lo tanto ese ambiente teatral se encontró con fuerza de enfrentar otro tipo de desafío. Por otra parte, hubo otra aventura paralela a esa, protagonizada por tres autores, Dragún, Gallipoli y Cuzzani que fueron convocados por un grupo que actuaba en el Teatro IFT para hacer obras cortas. Una especie de mini Teatro Abierto, cuando todavía no se sabía qué era Teatro Abierto. (…) Sé que Dragún escribió para ese

ciclo. Cuando las obras fueron ofrecidas, presentadas la gente del IFT se atemorizó. Les pareció un excesivo atrevimiento. Por las temáticas, estamos en plena dictadura, 1980. Entonces, rechazan la obra de Dragún y por solidaridad los otros autores retiran las obras. Por lo tanto, cuando Dragún que fue de alguna manera el gestor, el gran animador de Teatro Abierto viene con la idea, siembra en terreno muy fértil. (…) Había muchas razones para que los autores y la gente de teatro, en general estuviera muy dispuesta a esto. Además de la rebeldía general contra un estado tiránico y una serie de cosas que por supuesto son obvias, porque había muchos con afiliación partidaria y además los partidos políticos estaban interdictos, digamos. Convivían todos porque había un enemigo común, está muy claro. Pero además de este tipo de cosa, había... tiempo. Aunque esto parezca medio trivial, tiempo, porque casi todo el mundo estaba prohibido. Tenían cierta disponibilidad para hacer esto. Yo me acuerdo el día cuando ya empezaron las reuniones para organizar Teatro Abierto, reuniones que se hicieron en primer término en casas, donde yo no intervine porque yo no estaba todavía en Teatro Abierto, pero cuando fui convocado ya las reuniones se hacían en Argentores. (…) Así surgió Teatro Abierto, surgió de una idea un poco alucinada y delirante de Dragún, que…otra gente y puedo nombrar a algunos, a Grasso (…). Gorostiza, Somigliana, Tito Cossa, fueron dándole forma y racionalidad, como un proyecto. (…). En mi caso personal y en el caso personal de muchos. Me atrevo a decir de muchos, que fue desde el punto de vista profesional el momento... más significativo de mi vida. (…). En Teatro Abierto, el único lugar que yo conozco en que "el habría qué", ¡se hacía! Alguien lo hacía. Habría que hacer tal cosa y resulta que vos ibas al otro día y alguien o alguno lo hacía. Un movimiento "sin jefes". Que en todo caso lo que había, pero era gente del peso, con trayectoria, que por supuesto, uno respetaba y los colocaba en algún directivo, pero que ellos no lo pedían (…). Uno escribe en un contexto y es inevitable, en un contexto personal y en un contexto comunitario, digamos, ¿no? Yo tenía mucho miedo. Voy a ser sincero, tenía mucho miedo... y no me quiero hacer el héroe, no tanto por mí, sino por... por mi familia. En el año 77, nació mi hija. Y yo estaba aterrorizado. Aterrorizado de que un día vinieran... Ojo, yo no tenía ningún tipo de actividad política, no fui..., no estuve en ninguna organización, pero eso no era ningún salvoconducto y yo podría estar en la agenda de Firmenich o de Santucho, porque andá saber. A lo mejor uno da un teléfono ¡qué sé yo! ¿Viste? Te piden una receta de cocina y vos le das el teléfono. Bueno, y yo tenía mucho miedo... y yo creo que dentro de ese cuadro, escribí la obra. (…) El balance Teatro Abierto 81, fue fantástico. Fue un éxito descomunal, nosotros no creímos nunca que iba a suceder eso.

(…). En Teatro Abierto todo lo que se hacía estaba muy interrelacionado, digamos. Primero por una cuestión bastante elemental, que todo se hacía en un solo teatro, entonces estaba centralizado. … Teatro Abierto… era todos los días, era en el mismo lugar y además estábamos muy vinculados y esa vinculación nació cuando se empezaron a escribir las obras. Porque 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; donde vos veías como se iban gestando, entre otras cosas una de las obras maestras de Teatro Abierto, a mi criterio, que es *Gris de ausencia*, que cuando yo la escuché por primera vez me pareció una obra de una envergadura y una significación fantástica, fantástica. Me acuerdo una definición de esa obra que hizo Villanueva Cosse, que me pareció exacta. Dijo: "es *Babilonia*, al revés". (…). Había tiempo..., vuelvo a insistir, ¡había ganas!, que es lo importante... Si no hay deseo... (…) Nosotros hicimos lo que pudimos, digamos... desde un lugar que a mi juicio personal es absolutamente irrepetible. (…) lo que se dio en ese momento es absolutamente irrepetible. (…).

Ahora existe la democracia, está la democracia planteada, con todos sus problemas con todo lo que uno quiera decir, pero todo el mundo tiene la legitimidad para hacer de su vida política lo que quiera. Hay que tener en cuenta que después de Teatro Abierto, mucha de la gente que hizo Teatro Abierto, fue funcionario público. Y ... me parece legítimo, no es que sacó partido de Teatro Abierto, simplemente era gente que tenía una actividad política, ganó un partido político las elecciones, y por lo tanto cuando llegó el momento de buscar las autoridades en el terreno de la cultura, las encontró ahí. Y me parece bien. Pacho O' Donnell fue Secretario de Cultura de la Ciudad hizo una magnífica gestión, quiero aclarar. Carlos Gorostiza, fue Secretario de Cultura de la Nación y algunas otras personas tuvieron otros cargos, entre paréntesis, el modesto cargo mío de Director de la Escuela Municipal de Arte Dramático. Pero yo no hice Teatro Abierto, para ser Director de la Escuela de Arte Dramático. Fue una consecuencia, que se dio y se dio. Yo tampoco, ni Gorostiza, ni Pacho O'Donell comenzaron su vida artística y profesional en Teatro Abierto. Todo lo contrario, el haber estado en Teatro Abierto, era de algún modo convalidar una trayectoria de cierta gente que había hecho algo por el teatro. Por supuesto que algunos habían hecho mucho más que otros, yo era un "pichi". Yo era relativamente joven, había estrenado muy poco, pero había estrenado.(…). 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... (…). Hay digamos..., me parece que Teatro Abierto se mistificó casi de inmediato. Y el mito tiene algunos problemas, se hace de mármol o de bronce, como quieras. (…). A mí las cosas que he leído sobre Teatro Abierto, siempre me dejan insatisfecho, no sé por qué.

6.4. Entrevista a Roberto "Tito" Cossa (14 de noviembre de 2006)

El comienzo de Teatro Abierto, lo ubico aproximadamente en... septiembre..., por ahí del año '80. Las circunstancias eran como todo el mundo sabe, la dictadura... que había ya empezado a aflojar las formas más brutales de persecución, pero mantenía... la censura en los medios culturales, en los medios de difusión. Nuestra situación como autores era... estábamos prohibidos en todas las salas oficiales. En todos los espacios oficiales, porque no solo era el teatro, en esa época la televisión era del Estado. En las radios del Estado... Y nos quedaban, bueno los espacios privados, las grandes salas. Bueno, nosotros nunca tuvimos mucho acceso a las grandes salas, pero... si hubiéramos tenido las grandes salas, tampoco se hubieran arriesgado. Nos quedaban nuestros lugares tradicionales, que son las pequeñas salas de teatro. Lo que se llamó Teatro Independiente... donde seguimos funcionando... Yo... por ejemplo en el año '77 estrené la obra *La Nona*, no en una pequeña sala, en el teatro Lasalle con 500 localidades, es decir fue un éxito muy grande. Muy grande de público, la quisieron prohibir. Hubo una gestión del Ministerio del Interior para prohibirla; después un funcionario civil, con larga trayectoria en la Municipalidad que se llamaba Ricardo Freixá, aparentemente los convenció que era una tontería prohibirla. La calificaron 'prohibida para menores de 18 años'. Después nos tiraron una bomba molotov, en el frente de la sala, que no produjo ningún daño grave. Rompió un vidrio, la vidriera, de entrada, la puerta vidriera y chamuscó una alfombra. La prueba es que nosotros ni siquiera lo denunciamos. Pero los teatros seguían, había actividad teatral. Había buena actividad teatral, como siempre en Buenos Aires, había espectáculos... que no eran para nada complacientes. Yo siempre pongo el ejemplo de *Marathon* de Monti, dirigida por Jaime Kogan, que era un evidente espectáculo antifascista; metafórico, por supuesto. No solo porque había una dictadura, sino porque el teatro generalmente tiene que ser metafórico. Yo estrené una obra *El viejo criado*, que parecía que... varios me dijeron: "mirá que la pueden prohibir". No pasó nada. Estábamos en eso, cuando, bueno, yo ahí. No,... bueno, no. Estando yo todavía en Buenos Aires, ocurrieron dos hechos que realmente colmaron la paciencia. El director del *Teatro San Martín* anunció... la temporada del

año siguiente. Como se hace siempre, todos los años se hace una conferencia de prensa. Anunció la temporada, y un periodista le preguntó: "¿Pero, y por qué no hay autores argentinos contemporáneos?" Y dijo: "Porque no hay". Y al mismo tiempo, en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático, donde se forman los actores de la Escuela Nacional, había una interventora puesta por los militares que eliminó la cátedra Teatro Argentino Contemporáneo. Es decir: Nos... ¡Nos mataban! ¿No? Pasábamos a la muerte civil. Nos ignoraban. Esto se fue cargando... yo me acuerdo, yo saqué un artículo en *Clarín*, me acuerdo muy irónico. Todo hecho en broma, de que evidentemente no había autores argentinos. Estaba claro para el que lo leía, que era una ironía. Y después yo me fui de viaje. Ahí me queda un hueco. Me fui tres meses a Europa, a ver a mis amigos, a ver a Europa, nunca viene mal..., pero también fui a ver a mis amigos exiliados. Y en ese tiempo, un grupo de autores, inspirados por Osvaldo Dragún, decidió, diseñó Teatro Abierto. Lo que propuso Dragún es: salgamos todos juntos, hagamos obras breves, cosa como para hacer, de media hora. Hagamos veintiún obras, tres por día, así se cubre una semana. Y repitámosla ocho semanas, vayamos a una sala periférica, a las seis de la tarde..., simplemente para decir que estamos. Era una especie de golpe de efecto, nada más. Bueno, yo llegué del viaje, me enteré. Primero me pareció una locura, dicho así. Dije bueno..., vamos. Yo escribo. Más... no solo por lo político, sino por la dimensión, lo que son veintiún obras. Ahora, lo que ocurrió fue que en cuanto empezó a ponerse en marcha, primero todos los autores aceptaron. Los veintiún convocados "a dedo", porque no había otra manera, así que... En general, eran los autores más importantes, los que más estaban trabajando. Todos dijeron que sí. Y después, todos los directores cuando llegó la hora, aceptaron. Y todos los actores, aceptaron. Se produjo así una especie de... nos dimos cuenta que había una necesidad, la gente quería estar. Siete actores después, de un total muy grande, se retiraron porque los atemorizaron, trabajaban en televisión. Les dijeron que si estaban en Teatro Abierto, podían perder el cargo o el trabajo en la televisión. Entonces se hizo una asamblea, todo era asamblea... Ellos plantearon este tema, y bueno... decídanse, es entendible. De todas maneras, se siguió trabajando en condiciones totalmente delirantes. Se ensayaba a cualquier hora, había que producir al mismo tiempo y coordinar 21 veintiún espectáculos. Tomamos la sala del Picadero que era una sala nueva, flamante, preciosa, que estaba justo... porque estaba ahí en el borde del centro, ¿no? Ahí en el pasaje que ahora es Enrique Santos Discépolo. Recién... hacía un año que se había inaugurado. La tenía Lupe Noble, –la hija de Noble, el de *Clarín*–, era actriz y le gustaba el teatro. Y ahí recalamos...

Y bueno, vuelvo al tema de los ensayos. Los ensayos eran increíbles, en poco tiempo. En el tiempo que se podía, en trasnoche... Por eso, cuando hay algunos críticos... que dicen que Teatro Abierto no dejó una estela estética... no podía, porque no era un fenómeno estético, era un fenómeno político. Ninguna estela puede dejar... ¡Mi obra se ensayó 14 horas! ¡No días!, ¡horas! De manera que todo era aluvional, era salir... Lo notable fue que... bueno, sacamos un abono. Necesitábamos dinero para producir. Sacamos un abono que se vendió enseguida, lo cual demostró también que había un público que estaba esperando. La entrada era muy barata, la mitad de una entrada de cine.

Bueno... y cuando llegó el momento, ya... sobre fines de julio... la última semana anterior, la semana anterior al estreno, se decidió hacer lo que se hace habitualmente en teatro. Había que probar muchas cosas, sobre todo la escenografía. Se dijo bueno, invitemos a un grupo de gente amiga, treinta, cuarenta, para que... para probar. Bueno, en el primer ensayo así, de treinta, cuarenta, había trescientos. La sala estaba repleta, quiere decir que a partir de ahí.... fue el público, un público que ovacionaba todo. Era evidentemente un hecho político, la gente... más allá, que el promedio era de bueno a muy bueno, de los espectáculos.... Pero igual había una adhesión que no se producía nunca en el teatro. La adhesión, era una adhesión política, de poder expresarse, de poder descargar todo lo que la gente también sentía. ¡Bueno, a la semana nos queman el teatro! Y bueno, eso todavía potencia mucho más a Teatro Abierto. Porque primero, la decisión de seguir. La adhesión masiva de todo el medio cultural. Es decir, ciento diez pintores nos donaron obras, para producir; venderlas y obtener dinero. Diecinueve salas se ofrecieron para que siguiéramos, en su sala. Y elegimos la más impredecible, que era el Tabarís ... Sala comercial, pero en plena calle Corrientes, lo cual hizo que ya Teatro Abierto, que estaba escondido en el Pasaje Rauch, se mostrara en una vidriera como la calle Corrientes, con las colas de la gente desde las doce del medio día. Que aquel, que ni siquiera sabía que existía nada... preguntaba ¿y esto es Teatro Abierto? ... Editamos las obras, vendimos ocho mil ejemplares, mucho más que cualquier novela. Bueno, y aparte hubo una reacción bastante... hasta de la prensa. *Clarín* sacó editoriales, por lo menos uno seguro, pero creo que dos, cuestionando. Así que bueno, se produjo un fenómeno cultural, político... ¡fenomenal! ... Después de ahí empezaron a hacer Danza Abierta, Cine Abierto, Poesía Abierta. Fue realmente un hecho, pero un hecho político. Gente que poco sabe de teatro, pero de última... preguntaba qué era Teatro Abierto. Hay una película *País Cerrado, Teatro Abierto*, de Balassa, ahí se ven las colas.

Es lógico que Teatro Abierto salga de los autores, primero porque los autores en general somos pocos, pero aparte en Buenos Aires, tradicionalmente tenemos vínculos. Más allá de competencias. No, no... Hay como una especie de... había encuentros. Nosotros éramos amigos, bueno ¿no? Bueno yo con Somigliana, íntimo amigo; con Dragún, con Gorostiza,... con los demás nos conocíamos, teníamos buena relación. Entonces eso también permitió.... A parte, esto tenía que partir de autores porque éramos lo que estábamos más prohibidos. Y segundo, porque bueno… el autor es el que más maneja las ideas. Entonces, encontramos que bueno… que queríamos escribir sobre esto y así nació.

Fríamente la reflexión es esa, porque 25 años después usted está acá. He tenido ya varias... [entrevistas] a lo largo de todo [este tiempo]. Justamente, mañana viene, acá mismo una investigadora italiana que está trabajando sobre Teatro Abierto. Yo a extranjeros, ya he visto a varios a lo largo de los años. Es decir, lo que demuestra que es un hecho de una importancia de resistencia cultural. A mí a veces, me molestó cierto... silencio en torno a Teatro Abierto por un tiempo y hasta he llegado a leer una nota sobra la cultura, que ni mencionaba a Teatro Abierto, pero veo que esto está cambiando, porque como nunca yo estoy hablando de Teatro Abierto. He ido a charlas en escuelas y no me niego jamás porque creo que hay que saber qué fue Teatro Abierto. Desde lo afectivo, para mí es el hecho teatral más importante de mi vida. Es decir... es curioso, porque es un fenómeno que se produce en medio del horror y bajo una dictadura... en un país.... en el infierno. Pero el hecho de haber encontrado una forma de unirnos y de decir una palabra, que no podemos decir que fue algo de una importancia política grande, pero desde el teatro pudimos encontrar que el instrumento de uno sirvió. Que nos unió, que a partir de ahí nacieron encuentros y amistades para siempre... Eso a mí afectivamente... me emociona mucho.

6.5. Fragmentos entrevista a Eduardo *Tato* Pavlosvky (20 de noviembre de 2006)

Teatro Abierto fue lo que Deleuze llama 'un acontecimiento'. Algo que... no pasaba en términos de representación. Teatro Abierto fue un movimiento cultural, ideológico estético, no político; que... se puso de manifiesto rizomáticamente... a través de... creo que fue Cossa y Dragún, que empezaron a hablar de que los autores argentinos no podían estrenar en teatros oficiales. Y a partir de ese diálogo se hizo una especie de corriente muy llamativa "de contagio" diría yo, entre escenógrafos, diseñadores, directores, actores, autores. Y se fue creando un movimiento, que como un movimiento rebasó la expectativa.

Yo me acuerdo que yo estaba haciendo *Cámara lenta*, una obra mía en el teatro *Olimpia* y tenía muy poco espacio para dedicarle a Teatro Abierto, pero con todo quise contribuir con una obra mía, que curiosamente se ha dado mucho... *Tercero incluido*. Yo creo que es un ejemplo muy bueno, porque si bien la intención no era política, dado que las obras en sí, ninguna tenían una... denuncia tan concreta como *Galíndez*, por ejemplo, por la tortura. Pero, lo que sí fue político, fue el acontecimiento que se produjo en determinado momento, en determinado instante, con los cuerpos en movimiento de los actores, una especie de masa y público, que crearon un acontecimiento, totalmente inédito, intempestivo... niztcheano, que... rebasó todo tipo de expectativa.

Como todo acontecimiento en la dictadura... cada vez que un intelectual... crea un acontecimiento, es político, corre riesgo. La bomba habría marcado el efecto, la bomba del Picadero. Es difícil evaluar, yo pienso que se hizo en el momento preciso, a la hora precisa, en el lugar preciso y el público venía, evidentemente venía como... a ver teatro, pero con más ganas; trascendía el ver teatro. La frase, su significante... que no alcanzaba para poder explicar la pasión de la gente... Cuando la gente iba apasionada, iba como a una manifestación contra-cultural política. Deseos de libertad, deseos de expresarse... Había "algo más", es decir, un puro devenir, diría yo. Puro devenir y se fueron creando cosas casuales, entrecruzamientos, más allá de la lógica de crear algo sistemático, sino que fueron el cuerpo a cuerpo y la necesidad de que se encontraran. Se reunían aquí, allí, allí, y ponen una bomba... y sin embargo aparecen otros teatros reemplazando, los lugares y el público inunda los otros teatros… Yo no creo que fue la calidad de las obras, excepto algunas... tal vez *Gris de ausencia* pudo tener un nivel... y otras, sí. Pero, no, no fue eso, el acontecimiento cultural, estético, ideológico, en un momento determinado de la represión cultural, funcionó como un disparador de emociones. Y decidió su aparente castigo, pero no le pudo al movimiento.

Lo que te puedo agregar es que si bien esto es así... también es cierto... que muchas otras veces se intentó hacer Teatro Abierto... Pero ya en la democracia, había perdido el sentido de su fundamentación casi teórica, que era una especie de reclamo de parte de la cultura, una especie de protesta, que nunca imaginaron tal vez Cossa y Dragún que esto iba a tener, una proliferación rizomática tan grande. Medio como el Mayo Francés, en chiquitito. Que no podía explicarse por la lucha de clases, sino por un movimiento que se fue... y que tuvo... influencia.

Había autores, como yo, que tuvimos que salir del país por una obra de teatro, pero son hechos aislados. Pero esto tuvo la virtud de ser un fenómeno

grupal, masivo, que creó como una especie de ejemplo, para mucha gente de que si no hay una crítica, el intelectual se pierde. La función crítica del intelectual, es la principal. No es que tenga que hablar de política todo el tiempo. Fijate vos, que esas obras que no eran políticas, dieron de por sí, un fenómeno. Un fenómeno político, alrededor de la gente que iba a ver con pasión las obras.

Hubo inconvenientes... me acuerdo. Perla Santalla que hacía mi obra, me dijo que le habían dicho "en el *9*" [*Canal 9* de televisión], que si hacía la obra, la sacaban. Y yo le dije: Perla, qué vas a decir, ya está, no vas a jugarte por una cosa así. Y no lo hizo, lo hizo una actriz...

Insisto, Teatro Abierto fue un movimiento político, pero no fue en su origen ser político. Político era lo que pasaba cuando se iba a ver eso, si no, no le ponen una bomba.

6.6. Testimonio de Roberto Saiz (16 de noviembre de 2009)

¿Cómo te llegó la convocatoria para integrar un elenco a vos en particular y al Grupo Los Volatineros?

En el 80 el Festival de Nancy había seleccionado al grupo Los Volatineros con su espectáculo *Cajamarca*. Ese viaje significó, además de un gran aprendizaje personal, un giro dramático en la vida del grupo. Uno de los integrantes decidió alejarse. El resto trabajamos arduamente para adaptar todos los espectáculos del grupo (*¡Que porquería es el góbulo!; Cajamarca; ¡Hola Fontanarrosa!*) de 4 a 3 integrantes. Teníamos un compromiso ineludible. Previamente habíamos programado un Festival Volatinero para poder pagar un crédito que nos habían otorgado para poder adquirir los pasajes que nos llevaron a Europa. Estábamos sumergidos en esta situación, cuando nos enteramos por nuestro director, Francisco Javier, que un grupo de autores Gorostiza, Cossa, Chacho Dragún, Somigliana entre otros, se empezaban a reunir con el objetivo de analizar la difícil situación del momento, qué posibilidad de maniobra artística había frente a la terrible represión, a la desaparición de compañeros y la matanza realizada simulando "enfrentamientos armados". La necesidad de agrupar autores, actores, directores, escenógrafos y el deseo de ir recuperando la libertad de expresarnos pudo más. Algunas reuniones se hicieron en La Casa de Castagnino, lugar de trabajo del grupo Los Volatineros. Al principio, fue entre unos pocos y con un carácter secreto pero en la medida que los escritos iban tomando forma se fueron convocando elencos y técnicos. Francisco Javier era quién más contacto tenía.

¿En qué obra participaste y cuál era tu rol y el del Grupo?

Con los autores, sobre todo por el nivel de amistad que tenía con varios de ellos. Quedó muy impresionado con *Chau Rubia* de Victor Pronzato, una nostálgica visión de una generación en relación con la trágica vida de Marilyn Monroe. Mi personaje era el de Roberto. Julián Howard, encarnaba a José, Román Caracciolo a Arturo y Francisco Javier la dirección del espectáculo. Convocamos a Elsa Berenguer para el rol de 'Marilyn' a Víctor Bruno para ser el narrador del prólogo y a algunos de mis estudiantes de los talleres de actuación. Recuerdo algunos nombres como: Carlos Vicente, Gerardo Caruso, Jerónimo Iturralde, Gerardo Arenas, Enrique Box y otros.

¿Cuánto tiempo ensayaron?

No habremos tenido más de 15 ensayos de 3 horas.

¿Cuál era el clima de trabajo?

Se ensayó siempre dentro de un clima de cordialidad y compañerismo en la interna. El clima se alteraba cuando la realidad nos traía noticias desalentadoras de la acción asesina de los militares.

En ese momento en simultáneo ¿trabajaban en algún otro teatro en alguna otra obra o espectáculo?

Sí, nuestro grupo trabajaba con su repertorio en nuestro lugar natural que era La Casa de Castagnino. El repertorio en ese momento era: *¡Que porquería es el góbulo!* de J.M. Firpo; *Cajamarca* de C. Demarigny; *¡Hola Fontanarrosa!* de R. Fontanarrosa; todas creaciones colectivas basadas en textos de esos autores.

¿En tu caso, qué percibiste en relación al público? ¿Era el habitual?

Cuando el régimen genocida se muestra impotente frente a la resistencia demostrada por el frente cultural representado por Teatro Abierto y prende fuego al teatro del Picadero, cuando estábamos haciendo ensayos generales con público a punto de estrenar, la gente se muestra incondicional y llena el teatro, generando colas de cuadras y provocando un fenómeno cultural, social y político que resquebrajó los cimientos del miedo y el terror sobre el cual se erigía el régimen.

En tu carrera profesional, así como en tu vida, ¿qué significó en 1981 integrar el movimiento Teatro Abierto?

En esa época, ser parte de Teatro Abierto nos pareció natural, una consecuencia de todo el trabajo y la actividad cultural que desplegamos en La Casa de Castagnino. Nos habíamos ganado un lugar en el teatro de

los ´80 y sentíamos que éramos parte de esa familia teatral a la que de a poco íbamos conociendo. Jamás especulamos y tampoco nos dejamos arrastrar por el miedo del no te metás. Participar fue una respuesta automática a una necesidad que percibíamos colectiva. Nosotros, como grupo, siempre creímos en la investigación y el trabajo colectivo, por ende, también sentíamos que la única salida de ese horror era colectiva. Por eso me animo a decir que formé parte del colectivo teatral más grande de todos los tiempos.

A casi veintinueve años del acontecimiento Teatro Abierto 1981, ¿Cómo actor, qué reflexión podrías hacer sobre el mismo?

Cuando estaba en la primaria y me contaban la historia de la gesta de Mayo en 1810 y la Independencia en 1816, me imaginaba un actor de la historia de esos años, un revolucionario, portador de nuevas ideas para producir los cambios tan necesarios que serían los orígenes de una nueva Nación, La Argentina. El devenir histórico quiso que formara parte de una generación llena de ideales y necesidades de transformación. Veíamos que una Argentina más justa, con educación y sin pobreza era posible. La violenta, desmedida y loca respuesta de los sectores más reaccionarios dejó huérfana a nuestra generación de aquellos líderes más lúcidos y sensibles. Participar de Teatro Abierto fue para mí, un acto de resistencia, una acción que acompaña la historia de los pueblos, un David que enfrenta a Goliath, un homenaje a todos los compañeros caídos y desaparecidos, una reivindicación a todos los que todavía creen en un país con valores de igualdad, justicia y solidaridad. Fue haber estado en el preciso lugar y en el momento justo.

6.7. Fragmentos entrevista a Raúl Rizzo (1º de diciembre de 2009)

La concurrencia masiva [a Teatro Abierto 1981] se produce a partir de un acontecimiento… Si bien había una adhesión cuando empezamos en el Picadero, –duramos una semana en el Picadero–, claro, cuando fue lo del atentado, lo incendian, lo queman y… (…). Creo que lo logramos a partir de la propuesta. De lo que la gente interpretó en la propuesta, inmediatamente (…). Creo que la terminó de interpretar cuando fue lo del atentado. Lo que significa, que no eran obras de teatro lo que se estrenaban, era toda una respuesta cultural. Era todo un movimiento que generaba la unión y el encuentro entre directores, actores, escenógrafos, autores. Todo, todo aquel que tenía que ver con el teatro, quería participar. Yo lo que sentí era… como una alegría que no tenía mucha explicación. (…) Este encuentro de toda la gente de teatro, donde había un sentido solidario, de

tolerancia. Yo ensayo entre las dos y cuatro de la mañana, está todo bien. Esperaba tranquilo y ensayaba entre las dos y cuatro de la mañana… Y porque había muchos elencos para ensayar y había que usar ese mismo ámbito que era el teatro del Picadero. Y entonces, todo eso, toda esa alegría. Me falta tal cosa, me falta tal elemento para la obra… Yo tengo… tomá. Una silla, un tenedor o lo que fuera, un teléfono. Todos colaboramos con todos. Todos queríamos efectivamente que el espectáculo que se estaba ensayando, antes que el nuestro, fuera el mejor. No el nuestro, el de otro. Es decir, ¡de verdad! Y bueno, esto yo nunca lo volví a vivir jamás. (…) Digo, porque todo era muy elíptico, mucha metáfora, ¡imaginate! Pero el público tomó ese reto y bueno… se produce ese fenómeno, nos queman el teatro. Nosotros estábamos desesperados. Yo no me olvido más, ahí en el pasaje Rauch, en el momento en que vemos caer la parrilla. Yo no me olvido más. ¡Ese es el momento! (…) Tuve la fiel conclusión, rigurosa y triste y dolorosa de que se había terminado el Picadero… y que ese lugar, donde habíamos vivido todo lo que yo te digo. ¡Porque ahí se vivió, la primera etapa! Todo ese mes antes o mes y medio antes de ensayar, de elaborar, de reuniones, de discusiones, de alguna cosita que se armaba. ¡Ché, compremos pizza! Y venían las pizzas y a las tres de la mañana y todo era así… Parecía que todo se había terminado ahí… 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. Un país, que después de no sé cuánto tiempo, no sé, después de 170 o 180 años –ahora vamos a cumplir 200–, había hecho méritos suficientes como para llegar a esa síntesis, terrible.

Es decir, aquí yo… esto es una cosa de la cual me hago cargo… no hubo una Junta Militar solamente, hubo una buena parte de ese pueblo que la avaló. (…) Y… yo tenía amigos con los que me crié, de la infancia, jugábamos al fútbol. Yo vivía en calles de tierra, podíamos jugar al fútbol en la calle y teníamos un hospital. (…) Después, yo me fui del barrio y dos de ellos fueron desaparecidos. Y también escuché decir a mis vecinos, que los habían conocido desde bebés… "Por algo será". Ese "por algo será", es tan terrible… que todavía no se le da la dimensión de complicidad, de cinismo… de ocultar la verdad… (…). "Hizo carne" culturalmente en muchas partes de la sociedad y especialmente en esa clase media, en esa clase media que… Bueno, la clase media se pasa mirándose al espejo por si se descubre algo de morocho. (…) Bueno, nosotros logramos sacar la mejor parte de ello con el Teatro Abierto. Porque adhirieron, lo defendieron, porque cuando fue el cambio de teatro y tuvimos la adhesión de gente que no esperábamos, como Romay, como Rotemberg (…) nos dieron los teatros, y apareció…una multitud de gente, de colas de tres, cuatro… cuadras para sacar abonos,

entradas, era una cosa impresionante… Se transformó en un hecho social, político y teatral. (…) Chacho Dragún, que fue el loco que lo gestó. Chacho Dragún, comiendo en *Chiquilín* una noche a los gritos, exponiéndose, además desesperado y con unos vinos encima, dijo: "¿Puede ser que la gente de teatro no nos podamos unir alguna vez para hacer algo noble?" Algo noble, dijo. [Y agregó] "Porque hasta ahora no hicimos nunca nada noble, estrenamos obras y nada más." (…). Todos se quedaron pensándose a sí mismos, cada uno. Y gestar una opinión… ¿De qué? Una opinión. Sin aclarar, una opinión y nada más. Gestar. Y fue como que [Chacho] encendió la mecha a cada uno y de ahí nació esa noche, a las tres, cuatro de la mañana de cualquier día, nació Teatro Abierto, en esa locura de Chacho Dragún. Debían ser a finales de los ´80 o el verano del ´81 ya, por ahí. (…) Se fue conectando uno con otro y así el "boca a boca", corrió más que con una obra de teatro. Porque éramos nosotros, los que estábamos de este lado que queríamos... Y todo el mundo… porque se hizo síntesis en una necesidad que estaba en la llaga de la piel. ¡Ya, hagamos algo! ¡Hagamos algo! … (…) Yo, hubiese colaborado igual, de todas maneras y como sea. Barriendo el teatro, acomodando ropa, clavando clavos… ¡Yo quería estar! ¡Quería estar en un movimiento así! Y por suerte fui convocado por Correa para la obra de Pacho O' Donnell *¿Lobo estás?* Y bueno y me tocó estar con un elenco gigantesco. Bienvenido porque ¡éramos tantos! (…) Mucha comparsa había dentro del espectáculo. Ingrid Pelicori estaba, que hacía de mi compañera. Y bueno, era una locura … cuando entrábamos nosotros, este elenco a ensayar, porque por ahí había obras de cuatro o cinco personajes, pero no importaba, nosotros encantadísimos de poder estar y participar … Y … una de las comidas más alegres y más entrañables de mi vida fue una noche previa al estreno. Se estrenaba al día siguiente el Teatro Abierto. No era la comida, era lo que yo te digo pizza y qué se yo… después de un ensayo. La reunión y los que habíamos coincidido a esa hora que eran las doce de la noche. Nosotros habíamos hecho tareas que tenían que ver con la escenografía y colaborando para lo nuestro, esperando para el ensayo general que iba a ser a las dos de la mañana más o menos. Y bueno, era toda la expectativa y la ansiedad de la noche anterior: las vísperas del estreno. Al otro día se estrenaba… (…) Una noche el 28 de julio, mucho frío hacía. Pero todo, todo era… era un placer, un disfrute, una energía, así de todo el mundo. Vos veías a los escenógrafos consagrados, convocados acá y en el exterior, pero a la vez clavando clavos, pintando madera. Ahí había una democracia… con mucho placer. Y cuando se tienen las ideas claras y a dónde estás apuntando, es notable cuando vos podés a un colectivo convencerlo. Y se convence, cuando sabe que va hacia algo que quiere ir. Que necesita ir y que por fin se dieron las coordenadas para

ir. Entonces, no puede pasar otra cosa. … Ninguna otra cosa te podía sacar de ese camino, de estar ahí. Había que estar… Y ayudar para vender entradas. Porque después, cuando se organizó para la presentación de esos días especiales, a donde venían actores a decir textos, ir a convencer a actores que vengan… porque había actores que tenían … no estaban en contra del Teatro Abierto ¡para nada! … Pero tenían temor, había miedo. Escuchame yo estaba haciendo televisión en ese momento. No me olvido más un día… faltaba poco para el estreno… tres días o cuatro y habían salido publicadas cosas en los diarios. Pequeñas, pero salían, salían… del Teatro Abierto. Eduardo Rudy… ¡que Dios lo tenga allá y no lo suelte más!, se acercó a la mesa nuestra, sabiendo que éramos dos o tres… "¿Así que los comunistas empiezan con el teatro?" Así dijo, ¿eh? … En ATC …, en ese momento en ATC…, eso era más o menos que te desaparezcan, en el año 81 … Y entonces: "¿Usted está, no?", dijo. Sí, sí, si… yo estoy en una de las obras…, no el día que empieza, sino a los tres días, nos toca a nosotros. ¡Con un cuidado todo!, respondiéndole. Claro hablándote del miedo, en este caso era mucha precaución. (…) Quizás sea el momento más heroico que se vivió con el teatro en Argentina. ¡El más heroico! Yo, ¡no tengo dudas! (…) Básicamente, más que nadie los autores, que jugaron un rol estupendo en ese momento. Estupendo todos los autores y algunos más Gorostiza, Chacho… jugaron un rol… ¡con unos cojones! La postura que tomaron inclusive cuando fue el tema del atentado. Fue un incendio. Pero en ese momento, ¡había que decirlo! Hoy es fácil. Había que decirlo, esto fue un atentado. Cómo se hacía con el periodismo… salvo muy pocas excepciones y contadas con los dedos de la mano, Gerardo Fernández que ya no está entre nosotros, de *Clarín* que se nos acercó y estuvo con nosotros. Los demás, muchos de ellos nos dieron la espalda. Bueno, hablaban de incendio, ¡hablaban de una desgracia que vivió Teatro Abierto! Esto no fue una desgracia, ¡fue un atentado! Bueno, y muchos de ellos, callaron… miraron para otro lado…

Bueno y después fue el fenómeno con el público, ¿no? Más allá de lo masivo del público, siempre quedó gente afuera de las funciones… ¡Mucha! Había funciones de teatro de las obras más elegidas como siempre pasa. De las obras más elegidas, como pasó con la obra de Tito Cossa, *Gris de ausencia* o con *El acompañamiento*, la que hacían Carella y Ulises [Dumont]. Carella y Ulises, juntos… ¡Era un lujo! (…) Vos sabés que se daban varias necesidades, creo yo, así mirado un poquito a la distancia, ahora. Por un lado, el fenómeno que significaba en ese momento de la vida del país. Por otro lado, recuperar actores que hacía tiempo que no veían en ningún lado. Todos prohibidos. Carella, prohibido, *Beto* Brandoni, prohibido… Había un montón de gente… que la gente decía ¿a dónde están? Afuera del país.

Información no había, por supuesto para el ciudadano común. Otros lo sabían, porque estaban vinculados a cosas y se enteraban. Pero, ¿dónde están?, ¿dónde están? Bueno, y cuando los ven reaparecer, creían que estaban muertos. (…) Esto quedaba así… y un día aparecieron. ¡Y aparecieron, en un marco así! Por eso te digo, la gente también iba para ver y vincularse nuevamente por afecto a esos actores que querían. Que querían ver, que querían volver a ver, que representaron cosas en su vida. Por eso, Teatro Abierto tiene una magnitud, que podemos tener el orgullo y ponernos la cocarda los argentinos, que en el mundo entero… no creo pase una cosa así.(…). Teatro Abierto fue una manifestación, en todo caso de eso que cuando coincide la necesidad de la gente, del hombre, del ser humano, con una propuesta poética. (…) Los artistas por su propia necesidad se la devolvieron, algo que estaba casi en el terreno del subconsciente de un sector de la gente, se lo devolvieron artísticamente… Bueno, Teatro Abierto, logró hacer síntesis entre lo político, lo social, lo teatral. El teatro del mundo se tiene que sentir orgulloso que hubo teatristas que enfrentaron a la dictadura feroz desde el teatro. No fue un hecho tan racional, sino más bien pasional. Teatro Abierto fue un hecho pasional, fue un hecho desde las ganas, desde la alegría, desde el riesgo.

6.8. Fragmentos de conversación con Duilio Marzio (3 de diciembre de 2009)

¿En el primer ciclo de Teatro Abierto de 1981, cómo fue integrar Espacio Abierto?

El lugar a donde estábamos era una Torre de Babel, de gente que venía, que estaba al lado hablando fuerte, que no se podía ensayar. Era…. era un mundo de gente, de actores, ¿no?

¿Cómo fue trabajar en dictadura? ¿Y en particular en 1981, cómo fue participar de ese proyecto de Teatro Abierto?

Bueno, uno tenía conciencia que era… como lo primero… que nos habíamos unido para protestar, directamente. Así que era, digamos… una resistencia pasiva-activa. Pasiva, en cuanto a que no éramos los que arriesgaron la vida… Parecía… había esperanzas que todos juntos estábamos más protegidos. Había actores que no trabajaban y otros que no tenían trabajo, estaban en las "listas negras", estaban prohibidos. Yo estuve gris, no era la prohibición total, pero… era por mi actividad gremial y por mi amistad con Lautaro Murúa… El gremialismo era mala palabra; dos veces en esa época fui presidente de la Asociación [Argentina de Actores]. Después fui elegido la tercera vez, pero eso ya en democracia.

¿Cómo percibió al público?

Había un fervor distinto, la gente venía también a participar de algo que era "en contra", ¿no? O por lo menos en el análisis, había… había una corriente así, total. En el teatro fue un éxito total, con todas las obras que se hacían. O sea, había un sobreentendimiento. Tal es así que quemaron el Teatro.

En su carrera profesional y en su vida, ¿qué significó en 1981 integrar el movimiento Teatro Abierto?

Sí, como… como el voto que uno tenía que poner para... que se acabara de una vez todo. Y eso que no sabíamos todo lo que había pasado. Se rumoreaban cosas y todo por abajo, pero no se podía… [Y más adelante, en 1982] incluso lo de Malvinas, no se sabía qué estaba pasando. Los que recibían noticias de afuera, sí.

¿Tuvo conciencia de que mediante Teatro Abierto se estaba generando un hecho histórico y/o político junto a todos los participantes?

No en esa dimensión, pero estábamos trabajando en eso. Para el régimen el resultado fue mucho más allá … Y para nosotros, ¡había que hacerlo! *You must*, un deber.

A casi veintiocho años del acontecimiento Teatro Abierto 1981, ¿qué reflexión podría hacer sobre el mismo? ¿Cómo lo ve usted a distancia?

Es un orgullo. Es un orgullo, lo que uno ha hecho. Yo estuve ahí. Siempre había miedos. Yo estuve ahí.

¿Quisiera agregar algo más?

Fue un momento realmente ferviente cuando se estaba gestando y después glorioso cuando resultó.

6.9. Entrevista a Leonor Manso: 19 de diciembre de 2009

No me acuerdo cómo me llegó la convocatoria para integrar un elenco; no me acuerdo bien. Sí sé, que bueno… yo me sentía tan aislada… porque cuando fue el golpe militar tuvimos intentos de encuentro. Me acuerdo, porque uno de los lugares era mi casa. Y no, no, no pudo ser… era muy difícil, era tal la sorpresa, era tal la… ¿no? El cimbronazo.

En el '80, justamente yo quería hacer… creo que fue en la época en que la dictadura militar quería ir a la guerra con Chile por el tema del Beagle… entonces en mi desesperación. ¿Qué? ¿Cómo manifestar algo de esto no? Entonces, se me ocurrió hacer una versión de *Lisístrata*. La mujer o las mujeres que se oponen a la guerra. En ese momento, justamente aparece

Villanueva Cosse ofreciéndome para hacer otra obra. Una obra de Shakespeare, *Cleopatra y Antonio*. Y yo dije mirá, no. No. A mí lo que me gustaría es hacer esto. Y a él le pareció bien y ahí empezamos a ensayar en horarios también … pero era tal la necesidad …de encontrarse, de poder expresar algo propio e ir corriendo el miedo, que se ensayó a esa hora creo, como siete meses. Ensayábamos de pronto, de la una de la mañana a las tres, cuatro de la mañana. Horarios absurdos. En ese marco es cuando aparece lo de Teatro Abierto. Quiero decir que ya hubo como unos movimientos. Y cuando aparece lo de Teatro Abierto, no me acuerdo si fue por "Villa". No… me deben haber convocado los autores y el director. El director. Yo hice una obra de Drago que se llama *El que me toca es un chancho* y el director fue Pepe Bove. Y también ensayábamos en horarios absurdos. Me acuerdo ¡qué sé yo! … de pronto no sé… diez de la mañana de un día domingo. Porque la gente tenía que trabajar como actor o de lo que sea, como ocurría en ese tiempo.

Y bueno, lo hacíamos de esa manera, pero era un espacio de tanta alegría, de tanta felicidad. Yo me acuerdo que ya me empezó a pasar con los ensayos de *Lisístrata*. ¡La energía que yo tenía! Energía, porque era un espacio de expresión.

Lo de Teatro Abierto fue hermoso, ya te digo. Yo me acuerdo que el encontrarnos… en ese grupo estaba Lucrecia Capello, con la cual no había trabajado nunca, Humberto Serrano… No me voy a acordar de todos los compañeros, pero sí me acuerdo de Norita Cullen… Norita Cullen que es una actriz de nuestra historia, importante que siempre estuvo en movimientos de avanzada o de… de… porque ella fue una de las actrices que estrenó a Griselda Gambaro. Siendo una mujer que viene de otro su lugar, sobre todo de la radio. Bueno, su marido es Battaglia. Guillermo Battaglia, otra persona importantísima en la historia de nuestro teatro. Y éramos felices ensayando eso, ¡realmente! Yo me acuerdo… tengo imágenes de Pepe Bove, sentado así mirándonos [Leonor Manso actúa el gesto del director, mirándolos de frente, estupefacto]. Porque era tanta la alegría, las ganas de reírse, de hablar y de hacer… que él se quedaba por momentos como pasmado, porque claro nos juntábamos, ya te digo en horarios absurdos.

Y… recuerdo un incidente, no voy a dar el nombre. Pero un día Norita Cullen,…me cita y me dice: "¡Leonor, mirá! Me llamó fulano de tal y me dijo que, qué estaba haciendo ahí, que era una cueva de comunistas". Entonces, Norita le dijo: "Pero está Leonor también…". [Recuerda la respuesta que Cullen recibió] "¡Sí, pero es una cueva de comunistas!, ¿Qué hace ahí?". Era la de un actor muy conocido. [En Teatro Abierto] no hubo muchos actores profesionales, fuimos muy pocos los actores profesionales porque la mayoría… tuvo miedo. Porque antes de que ocurriera el

fenómeno este, que ocurrió porque no se sabía… Porque ya te lo habrán explicado los autores, que la convocatoria era para hacer un teatro argentino, a partir de que en el [teatro] San Martín, decían que no existía teatro argentino, porque no existían los autores, es entonces cuando Osvaldo Dragún tuvo esta idea genial y convoca al resto de los autores que se empezaron a reunir. Y él, creo es el que decide el formato, que era tres obras cortas por día y en un horario para que nos dieran un teatro.

Pero bueno, entonces había amenazas. Amenazas, en la televisión también. Yo no estaba haciendo eso, pero recuerdo eso. Y lo recuerdo concretamente de los propios compañeros. Entonces, yo le dije a Norita: "Mirá, yo no soy comunista y yo me voy a quedar. Vos hacé lo que te parezca". Entonces ella me dijo: "Si vos te quedás, yo me quedo". Norita, en ese entonces, ya tenía como 75 años. Fuimos muy pocos profesionales el primer año, profesionales y actores, popularmente conocidos. En el segundo año, como eso empezó a tener como un prestigio… Después que nos queman el teatro, ya empezaron a venir más compañeros. Pero así, fue. Si vos mirás, los elencos de Teatro Abierto del primer año, somos muy pocos los actores profesionales.

Y bueno, también recuerdo el primer día. La obra que hacíamos nosotros, ¡era la primera! Después cuando quemaron el teatro y fuimos al Tabarís, me acuerdo mi miedo, porque era la primera obra de las tres obras de ese día. Entonces, voy llegando al Tabarís, y veo una cola de gente impresionante. Desde ya no tuvimos mucha prensa, ¡ni nada! Por eso los vasos comunicantes de un pueblo, es impresionante, ¡impresionante! Entonces, yo dije ¿Esto para qué será? ¿Para qué? Era para Teatro Abierto. Ellos hicieron un acto político, tanto que me acuerdo que Balbín dijo que nosotros, la gente de teatro se había adelantado a la Multipartidaria. Fue el primer acto… También en ese año o en el '80, me acuerdo que firmé la primera solicitada reclamando por los desaparecidos. La que también firmó [Jorge Luis] Borges, –porque fue un grupo de Madres a contarle–, el presidente de Actores, [Jorge] Rivera López y yo… y mucha otra gente… El miedo estaba en los huesos, de todos…Yo lo hice también con miedo. Con miedo, porque yo sabía… pero igual era tal la necesidad de otra cosa que era una lucha interna.

Ahora, lo de Teatro Abierto, bueno… si vos leés las obras, lo que se usaba era la metáfora, no era directo. De alguna manera, en la obra que yo hacía, *El que me toca es un chancho* se hablaba de un desaparecido, porque era una Navidad, entonces, toda una familia llena de todas esas huevadas de Taiwan, ¿no? Todo el mundo feliz, pero la abuela, –que la hacía Norita Cullen–, decía: "Pero falta…" Y aparecía el hijo del desaparecido, es decir el nieto y que decía… Pero de cualquier manera,

todo era como sublimado, no era un discurso tan directo, porque bueno …porque estábamos … Pero, es lo que pasa con el teatro, que uno lo vive en momentos tan tremendos, como esos que hemos vivido; es decir, la complicidad que produce el teatro. Yo me acuerdo que en esos años se hizo una versión de *Hamlet* en el [teatro] San Martín cuando Alfredo Alcón decía: "Hay algo podrido en Dinamarca...". Él lo decía con una intención muy clara que todos sabíamos qué quería decir con eso. Y en el Teatro Abierto, en el primer año pasó lo mismo porque hay una historia. Por eso es difícil hacer teatro en otro lado, que no sea con tu pueblo. Porque hay una historia que te contiene y que te hace cómplice, ¿entendés? Por eso aunque vos hables de los pajaritos, depende de la intención que pongas, todo el mundo sabe de lo que estás hablando, ¿no? Eso es algo que siempre ha tenido el teatro como actitud crítica y política, con respecto al momento en que se vive ¿no? Pero eso lo completa el público. El teatro son los dos y el público es el que significa o resignifica totalmente la obra, de acuerdo a las circunstancias en que vivió. Y eso en Teatro Abierto fue muy impresionante, me acuerdo ese primer día.

El día que nos quemaron el teatro, yo me acuerdo que esperaron que se completara la semana, cuando vieron lo que ocurría, entonces fue un domingo… nos quemaron el teatro. Me acuerdo que Alberto Segado nos llamó, –yo en ese momento vivía con Patricio Contreras–, y nos dijo: "Están quemando el teatro". No, no, no puede ser… y bueno, nos fuimos todos a ese bar que está en Callao… La Academia y te digo que era una situación increíble. Y estaba, no sé… Gorostiza, bueno me acuerdo de algunos. De Gorostiza, me acuerdo de *Tito*, bueno de Patricio, de Alberto… No sé… no éramos tantos, estábamos ahí y decíamos ¿quién nos va a dar un teatro ahora? Y era, parecía una puesta de Hugo Midón de su teatro infantil, porque alrededor nuestro había un montón de señores con anteojos con pilotos. Con anteojos negros y leyendo diarios. Era más claro que eran canas, de aquí a la luna. ¿Quién nos va a dar un teatro, no? Terrible. Y bueno, después ocurrió ese hecho maravilloso que hasta los empresarios, no sé, llamados comerciales… no de profesionales. Porque en el teatro no profesional también se cobra entrada, por lo tanto también es comercial. No, no es casual eso, es ideológico, es embromado. Y yo como hago los dos, estoy en el off también, entonces yo digo que no es así. Porque a veces en teatro el mal llamado teatro comercial, se hacen cosas excelentes y a veces en el teatro llamado no comercial, off, se hacen cosas horribles.

Teatro Abierto 1981, para mí te digo, ¡fue de los momentos más felices de mi vida! Porque además te digo, tenía un sentido tan claro, colectivo. ¡Ni

hablar cuando el público lo coronó de esa manera! ¿Entendés? Porque a veces, de pronto, no sentís tan directamente la utilidad del teatro, pero en este caso, era maravilloso.

El actor, éramos actores distintos, profesionales no éramos muchos los que trabajábamos en las obra. En el Espacio Abierto, hubo más, pero también siempre lo mismo. Alfredo [Alcón]. Martha [Bianchi], estaba en una obra, *Beto* Brandoni, también. Lo interesante era… que seguramente éramos personas con pensamiento muy distinto. Lo que ocurre es que sí había algo concreto, primero el tema de la censura y un espacio de libertad como planteaba Teatro Abierto, de encontrarnos para un hecho colectivo como es el teatro y hacerlo con toda libertad y después había algo muy claro enfrente: que era la dictadura.

Eso lo hizo el pueblo, eso lo hizo la gente, que por olfato, como lo hace siempre la gente. ¿Por qué no vienen? ¿Por qué vienen siempre sesenta?, acudió de esa manera. Fue por eso que a la semana nos queman el teatro, porque ellos fueron los primeros en darse cuenta que era un hecho político muy relevante, muy importante. Pero lo hizo el pueblo, lo hizo la gente. Nosotros lo único que hicimos fue tirar la botella…

Que [me daba cuenta que] estaba generando o participando de un hecho histórico o político… fue a posteriori. En mi carrera profesional, en mi vida, integrar el movimiento Teatro Abierto, significaron los momentos más felices. Fue hermoso… yo estaba embarazada de mi hija Paloma. Primero estrenamos lo de *Lisístrata* y después fue lo del Teatro Abierto. Para mí fue un momento maravilloso, si uno pudiera siempre hacer teatro así… de esa manera. ¡Ves concretamente que eso hace bien! Fue un fenómeno social y ¡eso es único! En momentos en que las cosas así son tan claras, con enemigo común, se deponen diferencias.

6.10. Testimonio de Ingrid Pellicori (3 de febrero 2010)

¿Cómo te llegó la convocatoria para integrar un elenco?

A través de Rubens Correa, con quien compartíamos el *Grupo Acto*, y estábamos llevando adelante *Los siete locos* (también con dirección de Correa).

¿En qué obra participaste y cual era tu rol?

La obra en que participé era *Lobo… ¿estás?*, de Pacho O'Donnell, con dirección de Rubens Correa. Mi rol era "Norita" que era una niña, la primita del protagonista (Raúl Rizzo) con la que él jugaba al doctor, juegos que venía a reprimir el Gran Mago (interpretado por Onofre Lovero).

¿Cuánto tiempo ensayaron?

No recuerdo exactamente, pero creo que no fue demasiado tiempo. Recordemos que es una obra breve. Hacia el final había un momento coreográfico multitudinario, que coreografió Silvia Vladimivsky, que sí nos llevó bastante ensayo.

¿Cuál era el clima de trabajo?

Era un clima de trabajo muy bueno, en general éramos personas que ya nos conocíamos y trabajábamos juntos. Además era muy linda la sensación de estar participando de un movimiento colectivo que nos expresaba como ciudadanos, si bien todavía no imaginábamos ni remotamente todo lo que iba a ocurrir con Teatro Abierto.

¿Cómo fue trabajar en dictadura? ¿Y en particular en 1981, participar del proyecto de Teatro Abierto?

Trabajar en dictadura era lo mismo que vivir en dictadura: estar cercados por el horror y el miedo; tener necesidad de decir montones de cosas (y compartirlas) y no poder. Pero por estas mismas razones, había un gran encuentro entre las personas que pensábamos y padecíamos lo mismo. Y participar en Teatro Abierto –sobre todo después de ver la repercusión que tenía, y después del incendio del Picadero– era sumamente emocionante e intenso. Yo era muy joven entonces, pero tengo un recuerdo muy fuerte de la comunión que existió entre quienes lo hacíamos; y también de la comunión con el público, que venía a participar junto a nosotros de ese acto de expresión, denuncia y rebeldía. También recuerdo el ofrecimiento generoso y valiente de los empresarios teatrales, cuando Teatro Abierto se quedó sin sala por el incendio del Picadero. Había una sensación de unión muy fuerte.

En ese momento, ¿trabajabas en simultáneo en algún otro espectáculo? Sí, trabajaba en otros espectáculos pero tengo un poco confundidos los meses. Creo que mientras ensayaba estaba haciendo *El jardín de los cerezos*, en el Teatro San Martín, y creo que luego estaba participando en *Los siete locos*. Pero no estoy demasiado segura.

¿Qué percibiste en relación al público?

Percibíamos en el público una necesidad enorme de comunicación, de estar juntos. De encontrar alguna manera de resistencia. Esto fue decisivo en el apoyo masivo del público, en la manera en que se apropiaron del movimiento. Seguramente más allá de la calidad de lo que se ofrecía, que tal vez era despareja. Pero como acto político fue contundente.

¿Tenías conciencia que estabas generando o participando de un hecho histórico o político?

Por mi misma juventud, y por la falta de perspectiva, no tenía conciencia de que estaba participando de un hecho histórico. Sí sentía que participaba de un hecho político. Lo sentíamos cada día. Y después del incendio, tal vez empezábamos a intuir que podía llegar a ser un hecho histórico.

En tu carrera profesional, en tu vida, ¿qué significó en 1981 integrar el movimiento Teatro Abierto?

Confieso que tengo cierto orgullo (absurdo, ya que no tuve mérito en eso y fue por azar) de haber participado en Teatro Abierto. Y me quedó tal vez la marca de desear que el teatro pueda tener un rol de semejante fuerza. De hecho me he acercado también a Teatro por la Identidad. Y me interesa siempre la dimensión política del teatro. Y su función de resistencia.

A casi veintinueve años del acontecimiento Teatro Abierto 1981, ¿qué reflexión podrías hacer sobre el mismo?

Si vemos la historia del teatro argentino, siempre hubo una relación del teatro con lo político y con las luchas. Teatro Abierto fue la expresión más cabal, más completa y contundente de esa historia. Algo que ennoblece nuestro oficio.

6.11. Testimonio de Carlos Fos (12 de febrero de 2010)

Trabajé como investigador reseñador externo, tratando de comprender como antropólogo las implicancias de un movimiento de estas características. Fui invitado por varios de los protagonistas de Teatro Abierto, desde teatristas a técnicos vinculados al proyecto. No estuve asignado a ninguna obra en particular, ya que actuaba como investigador y no tenía relación institucional con Teatro Abierto. Pero pude ver ensayos de varias de las piezas representadas y entrevistar a protagonistas y luego a gente del público al comenzar las funciones.

He podido ver un clima de compañerismo y dedicación. Desde mi óptica de observador científico notaba una atmósfera de cooperación y solidaridad que contrastaba con el afuera. Al venir de unauniversidad del exterior y no vivir en el país durante la dictadura, registraba en cada viaje esporádico (generalmente de corta duración) diferentes actitudes en la población, en especial en los que conocía previamente. Desde un cierto alivio al comienzo por el supuesto orden que impondría un gobierno militar hasta el miedo paralizante o la actitud resistente pasible de concretarse en actos mínimos pero

significantes. En 1981, percibí algunos cambios, cierto relajamiento de los mecanismos represivos, especialmente por la posibilidad de visibilización limitada de sectores políticos (la Multipartidaria entre otros), sociales, gremiales y de derechos humanos. En cuanto a Teatro Abierto desde el exterior (y desde allí mi deseo de estar presente) lo sentía como un acto atrevido y necesario de la comunidad teatral para expresar la vida, a pesar de tanta muerte, de la producción escénica nacional. En el contacto con alguno de los protagonistas me llevé la impresión de que no todos coincidían en la magnitud de lo que estaban produciendo. En cuanto al miedo o temores a represalias, era bastante inconsciente, aunque sabía que la política del terror estaba en funciones. Me sorprendía que la mayor parte de la sociedad estuviera pendiente de las campañas futbolísticas de River o Boca (ambos campeones ese año) o a las "hazañas deportivas" de nuestros tenistas o corredores de Fórmula Uno. Si bien era explicable teóricamente, me embargaban sensaciones mezcladas de impotencia (por despertar a los que no querían ver) y desconsuelo porque más allá de una apertura política enmascarada de conveniencia me parecía que el final de la dictadura estaba lejos.

Como investigador mi tarea era tratar de seguir las manifestaciones artísticas que coexistían con Teatro Abierto. De esta manera me concentré en los espacios de producción teatro independiente y oficial y en centros culturales periféricos.

El público de Teatro Abierto, habitué en general a concurrir a los escasos lugares en los que se ofrecían espectáculos de calidad, fue multitudinario (pero no en el concepto de masa acrítica), apasionado y en ocasiones convirtió a la sala en una caja de resonancia de lo que sucedía en el afuera. He presenciado cómo se apilaban en las escaleras, al agotarse los abonos rápidamente o cómo acompañaban con gritos y cánticos las funciones.

En mi posición de observador externo sentía que participaba de un hecho histórico, porque el objetivo propuesto por los organizadores fue superado y todos los obstáculos (desde los pequeños hasta la quema del Picadero) se resolvían con ingenio, determinación y coraje. Además no creo que se repita esa oferta generosa de todas las salas (aún las más grandes del sistema de producción empresarial) para que Teatro Abierto siguiera su curso luego del atentado. La perspectiva del tiempo y mi tarea como investigador hicieron que reflexionara sobre el hecho con la distancia requerida en el análisis. De todas formas sigo pensando que los verdaderos protagonistas de Teatro Abierto son los responsables de uno de los hechos culturales más significativos no solo del período de dictadura que lo enmarca, sino de todo el siglo XX.

En mi carrera significó reencontrarme con Buenos Aires desde otra perspectiva y comenzar de a poco a descubrir que deseaba orientarme a la

pesquisa teatral. Sin dudas los "muchachos" que hicieron Teatro Abierto son responsables en gran medida de esta decisión.

Creo que, a pesar de la cantidad de material (ensayos, libros, artículos, tesis, tesinas) que generó Teatro Abierto, aún hay mucho por decir y creo que requiere una observación desde una óptica multidisciplinaria que no se limite a verlo como fenómeno social, político, histórico, teatral, cultural, sin imbricar todas estas visiones."

6.12. Fragmentos de conversación con Raúl Serrano (26 de abril de 2010)

(…) La doble dirección. Digamos, había dos niveles de eso. Había una dirección restringida, que después iba a asamblea. Cuando las cosas se aprobaban en asamblea, salían enseguida. Cuando no, esto nos obligaba a reelaborar y esto nos llevó a la elección de autoridades mediante el voto que fueron … yo no sé si hubo una o dos elecciones en el curso de toda historia de Teatro Abierto; me acuerdo de la primera, al final del primer ciclo.

(…) Para definir los límites 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, esto sigue creo… y creo que van a seguir abiertos hasta el final de esta sociedad capitalista. Porque no existe el teatro de arte en el mundo, que no esté subvencionado. (…) Por eso, el capitalismo es un modo de producción y no meramente una ideología. Hay muchos matices, en la ideología capitalista, hay muchos matices que llegan hasta la socialdemocracia; que son y fueron gerentes del capitalismo. Y hay algunos, que nos proponemos cambiar estas relaciones de producción. Y bueno, ¿cómo usamos la cultura en cada momento? Como usamos, no me gusta el verbo. ¿Pero hacemos nuestra militancia a través de la cultura, para incidir en este objetivo?

Incluso hoy en día, no son los militares. Los militares son el brazo armado, pero el verdadero poder, está por detrás de la presidencia nominal… por supuesto es el que hay que combatir, eliminar. Por eso yo sostenía en el año ´83, cuando ya estábamos prácticamente disolviendo el Teatro Abierto y algunos me contestaban: pero ahora el país es un teatro abierto. ¿Pero cómo, no tenemos enemigos? ¿Contra cuáles…? Pero ante esos enemigos, disentíamos; pero ante esos enemigos, sí teníamos diferencias. Y claro, porque algunos no eran anticapitalistas. Eran antidictaduras, nomás. Claro, y ahí estallaron las diferencias. (…).

6.13. Entrevista a Carlos Gorostiza (20 de diciembre 2010)

(...) Teatro Abierto, que se inició acá. [Señala el espacio, en el living a donde estamos sentados]. Estábamos tan..., nos habían cerrado todo y ponían bombas… En el Lasalle, con el Grupo de Trabajo, comenzamos a hacer *La Nona*… y *Los hermanos queridos* y… ¡Bueno! … tuvo que cerrar porque… no aguantábamos. Y un día dijimos: están logrando lo que quieren: separarnos, ¿no? Y entonces vamos a reunirnos y a hablar de cualquier cosa. Pero no, no separarnos… ¿no? Todas las semanas nos reunimos, vamos a hablar de cualquier cosa. Estuvimos un tiempito así y Chacho, Dragún que no había estado en el Lasalle el año anterior… Había estado, no sé en qué país estuvo… (…). Y vino para esa fecha y entonces lo invitamos a él. Los iniciadores habíamos sido con Brandoni, Cossa, Somigliana. Después estaba Hipólito Ragucci. (…) Pero, ¿cuál fue el detonante? Dos cosas fueron, una que alguien dijo… en los círculos oficiales, les preguntaron: "¿Por qué no daban autores argentinos vivos?". Porque todos los autores que quedaban en los teatros oficiales, estaban muertos. Y entonces, [nos dijeron] porque no los podemos… imaginar. No los podemos inventar... La otra cosa, que eliminaron lo que era en aquel tiempo en la Escuela Nacional de Arte Dramático, la cátedra de Teatro Argentino. Y eso fue lo que nos rebeló. Dijimos, bueno, apareció esa idea y ¡vamos a hacerla! A mí, me pareció una locura. Yo le dije a Chacho, ¡no! Veintiún autores, una locura. ¡Era una locura! ¡Estas cosas, se hacen con un poco de locura!

Ahora, políticamente, bueno, todos los que estábamos en este grupo, todos teníamos una tendencia de izquierda. Siempre la tuvimos y la seguimos teniendo en los momentos actuales. Y entonces… Y siempre en el teatro independiente… (…) Bueno, entonces Barletta tenía… estaba el teatro Del Pueblo, el Juan B. Justo ¿no?, que era dirigido por Enrique Agilda, que como su nombre lo indica, era socialista y este … y La Máscara, que venía del teatro proletario, anarquista, pero que todo ese elenco en donde yo estaba, era pro comunista y había mucha gente que estaba afiliada al Partido Comunista. Es decir, que tenía siempre, una base política. Bueno, luego estaban los otros teatros, el Espondeo, La cortina… varios, ¿no? Estaba también el Instituto, que nació después…, [Instituto de] Arte Moderno, que era digamos, este…, como el "centro burgués". Pero, sin embargo, ahí trabajaban muchos, Saulo Benavente, muy de izquierda, ¿no? Es decir que de todos modos, la pata política, era como el basamento de todo esto, ¿no? Como decía Barletta en su comunicado inicial, ¿no? Este... el creador del Teatro Independiente o del Pueblo: combatiendo el envilecimiento… de los espectáculos teatrales. Por lo que daba, por lo que cobraba, por… en fin. (…) fuimos…fuimos… era una generación. Nosotros hicimos, fuimos representantes…. Mandatarios

realmente… era la generación. Era el público, como lo fue también Teatro Abierto. Porque era… Como fue Teatro Independiente, así fue Teatro Abierto, ¿no? (…). Cuando salimos a vender los abonos, nos los sacaban de las manos (…). Y el día del estreno, eso fue en ese período… ¿no? Fue realmente sensacional. Éramos mandatarios, por eso nos enorgullecemos tanto. Bueno, el artista es representante… de una realidad, ¿no es cierto? Y nosotros en ese momento… ¡Bueno!, ¡nunca hubiéramos imaginado que hubiéramos tenido o que íbamos a tener la repercusión que tuvimos! Fuimos los primeros asombrados el día del estreno… en el Picadero, fue… extraordinario… Y cuando nos quemaron el teatro…, que me llamó Chacho me dijo: Goro, estamos… se está incendiando el teatro. El teatro del Picadero. ¡Oh!, bueno, y nos juntamos todos en La Academia, ahí, llorando. Éramos cinco o seis, cuatro… Vino uno de *La Nación*, creo que Claudio España y dijo, bueno, mañana los saco. No, no… mañana vamos a hacer una reunión (…) vamos a ver cómo seguimos con eso. Al día siguiente había 14 o 15 teatros que ofrecían sus salas… comercial. Y elegimos el Tabarís, porque era dedicado a la revista, [risas], porque quedaba sobre la calle Corrientes y era lindo… Y bueno, entonces… pero no imaginábamos que hubiera sido así… (…).

Cuando nos reunimos, dijimos ¿de qué vamos a hacer las obras? Y… contra la dictadura, ¡por la libertad! Alguien dijo: ¡No! ¡Escribamos lo que nos plazca! Bueno, en el fondo eso estaba ahí.

Las "urnas estaban bien cerradas" [recuerda los dichos de Galtieri frente a Viola que buscaba una salida electoral]. La democracia fue salvada por la derrota de Las Malvinas. Pero hubo errores, hubo errores... Yo estaba afuera, me pescó afuera eso. Cuando volví me sorprendió que Teatro Abierto había… acercado… su… apoyo a la invasión, al gobierno de Galtieri. Pero bueno, son los errores de los artistas. La Plaza [de Mayo], estaba llena, después me contaron eso. La Plaza, estaba llena, llena me lo contaron, ¿eh? La Plaza estaba llena, llena… apoyándolo a Galtieri. Ahí está la política…, el pueblo no siempre tiene razón, casi siempre no tiene razón…

Ahora, algo que puede ser interesante, es que el primer, el primer Teatro Abierto, en el ´81, para mí fue el primer Teatro Abierto, porque estaba en contra de la dictadura y para decir acá estamos, vivimos, existimos, somos. Ya después de eso, ya en el ´82, fue otra cosa. Incluso ese primer año… nos distribuíamos las tareas, ¿no? Después del miedo que teníamos los autores, que venían los directores, que venían los actores y teníamos todo el apoyo. Y bueno, ¿qué hacés vos? Vamos a organizar esto. (...) ¡Eso lo hicimos nosotros! Y nos dijimos, ¿no? Y hubo algún autor que se enojó porque no los llamamos, pero [fue] porque no estaba.

Y lo que pasó con (…) ¡Con Espacio Abierto! No se pudo dar la obra de Viale, se dijo por razones técnicas. El problema era, que tuvieron miedo [algunos actores] y hubo una diáspora. Y hubo elencos enteros que se fueron, ¿no? ¡Muy de izquierda! ¡Muy de izquierda! ¿No? Yo el otro día lo vi a uno y pasó y lo miré de reojo, ¿no? Porque sabe, ¡lo que yo digo! … (…) hicimos una reunión, como eran las cinco y media y no vino nadie. Yo tenía el ensayo acá, ese día porque Viale me dijo que quería lo dirigiera yo. No, no se puede, digo yo, ¿no? Directores, autores, separados… Yo no dirijo mi obra, ¿no? Después la dirigí. Y dijo, no, no yo quiero que seas vos Goro. Pero igual, bueno, dirigila vos y se acabó, no hay que ser tan rígido. Y me dice, tengo estos actores mengano y fulano. Les digo que mañana a las cinco pasen por casa. Yo a la noche leo la obra, apurado porque venía del Uruguay, él. (…) Yo la leo, y era lindísima la obra y ya pensé en una puesta que era muy interesante, y me gustaba mucho. Y eran las cinco y no vinieron y eran las cinco y media y no vinieron y a las seis me llama Virginia, Vicky Lagos (…) y me dice: "Goro, hay diáspora". Les habían dicho que el que trabajaba en Teatro Abierto, no trabajaba más en televisión. No era cierto. Averiguamos todo eso rápidamente y no había nada de cierto. ¡Degenerados! … Pero no, y entonces resolvimos reunirnos en ese momento, en la casa de Chacho, esa noche misma y que íbamos a citar a todos para mañana a las doce de la noche, con esta velocidad, en el Picadero, para explicarles a todos qué es esto, para que no se vaya nadie más. Vamos a escribir qué es Teatro Abierto, para que no haya confusión. ¡Somi, escribí vos! Y ahí fue cuando Somi, escribió eso. Y al día siguiente, nos reunimos a las doce, todos, todos… Unas doscientas personas estaban ahí, todos. Me tocó a mí por ser el menor [irónico] de leer y decirles, miren cuando a uno le dicen piojo, le pica la cabeza. ¿Alguien dijo piojo?, ¿no? Y le picó algo más que la cabeza, pero hemos averiguado, no podemos firmarlo porque saben como es esto... pero algunos amigos se han ido, ¿no? Compañeros se han ido, ustedes saben... Y esta reunión es para que ustedes sepan qué es Teatro Abierto. Entonces, leí lo que escribió Somigliana. Nunca tuve un aplauso tan grande. Y ahora, ustedes saben lo que es Teatro Abierto. El que no puede seguir porque… por lo que sea, al salir, lo deja establecido. (…) Una sola persona… una actriz que tenía su familia ¡Y qué se yo! ¡Está bien! Pero, después hicimos Espacio Abierto. No hubo tiempo ya para hacer… entonces en Espacio Abierto… iba a recitar Alcón… ¿no? Pero nunca se dijo la verdad. Yo creo que ahí fui protagónico, porque yo estuve esperando a los actores. Hicimos nosotros todo y nos elegimos a nosotros también, ¿no? … ¡Vos fulano, che, escribí, vos también! ¡Fue así! (…).

6.14. Testimonio de Julie Weisz (16 de marzo de 2011)

¿Cómo te incorporaste al proyecto TA 81?

Un poco por azar otro poco, por una pasión hacia lo teatral reprimida en esa época. En cuanto me di cuenta que las fotos salían bien –yo no tenía experiencia en el tema de fotografía teatral–, y al ser bien recibida por la gente de Teatro Abierto, me metí con todo. En esa época deseaba hacer algo que me comprometiera y me hiciera vibrar. Y bueno, ¡lo encontré ahí. Fue pasión pura y no salí más hasta el '89 donde cerré el ciclo de fotografía teatral, porque había otras cosas que me llamaban.

¿Cómo podrías definir tu trabajo en Teatro Abierto 1981?

Como la única fotógrafa/o que realizó un trabajo ordenado, tomando fotografías de todos los espectáculos y conservando un archivo riguroso a través del tiempo.

¿Tuviste conciencia que tus registros fotográficos se convertirían en fuentes históricas?

En parte sí, pero no tenia conciencia de que el acontecimiento terminaría siendo tan importante en la historia cultural argentina.

¿Sabías que en esa misma época en 1981 se lanzó la Multipartidaria? ¿Tenías alguna referencia al respecto?

Yo sabía que el compromiso de los teatristas que crearon Teatro Abierto, era político.

A casi treinta años de producido este acontecimiento ¿cómo podrías definirlo?

Como el acontecimiento que marcó varias generaciones y que fue tan importante y tan movilizante, que a treinta años de su inicio sigue estando vivo en el corazón de los que aún estamos para revivirlo y contarlo. Muchos de los personajes de mis fotos y de las obras, autores y directores ya no están, pero creo que a través de mis imágenes se los puede recordar con el afecto que merecen.

6.15. Público que asistió a Teatro Abierto 1981

Dada la concepción de teatro, con la que se trabaja, el público es considerado una de las partes necesarias para que se produzca el convivio. Se confeccionó una encuesta básica, con preguntas muy abiertas. La misma se entregó a personas localizadas, con la única condición de haber asistido a alguna función de Teatro Abierto 1981. No todas las personas a quienes se les solicitó

colaborar con su testimonio, pudieron hacerlo y no todas las preguntas fueron respondidas. Se trata de personas mayores. Se observó mucho entusiasmo al nombrarles la temática; con algunas personas se mantuvieron largas conversaciones informales previas, en las que evocaron a Teatro Abierto 1981 y la época en que este acontecimiento sucedió. Generalmente les produjo afectación, emoción, recuerdos muy afectivos junto a algunos dolorosos. Luego no pudieron… completaron la encuesta por escrito que se les entregó para que lo hicieran cuando lo dispusieran. La resistencia se atribuye, a que al abrir zonas emotivas, junto a la alegría aparecieron asociados precisamente esos recuerdos traumáticos. Por ese motivo, en esos casos se resolvió no volver a insistir. De la muestra, se transcriben y comparan tres encuestas. Los casos presentados, pertenecen al género femenino, son profesionales de diversas disciplinas, de clase media culta, interesadas en la política. No obstante, en todos los casos no se asocia el acontecimiento Teatro Abierto con la coyuntura política en la que emergió este acontecimiento ni siempre con la Multipartidaria. Hay coincidencia en que participar les dio alegría evocando con emoción, haber estado presentes.

Encuesta

¿Cómo te enteraste en 1981, de las funciones del ciclo Teatro Abierto que se iniciaba en el teatro del Picadero?

Respuesta de Martha –octubre 2009– (M.): No recuerdo, pero dadas las circunstancias, no creo que nos enteráramos por los medios de comunicación. Pienso ahora, que pude haberme enterado por algunos compañeros del hospital donde trabajaba o de los cursos de sicoanálisis a que asistía. Alguien "de confianza" me pasó la data.

Respuesta de María Ines –junio 2010– (M.I.): Estaba en la Facultad, en 25 de Mayo y Perón, haciendo un seminario sobre teatro argentino con la Prof. Marta Lena Paz.

Respuesta de Sandra –julio 2010– (S.): No me acuerdo.

¿Estuviste presente en el ensayo general?

M.: No lo recuerdo. Se que hubo un encuentro previo en el Picadero, en el que la gente estaba eufórica y entraban y salían distintas personalidades que formarían parte del evento, entre ellos recuerdo a Pacho O' Donell.

M.I.: No.

S.: No.

¿Sacaste el abono del ciclo?

M.: Saqué el abono. Pero a las ocho representaciones el teatro se destruyó y todas nuestras localidades quedaron en la nada. Pude sacar otras en el teatro Tabarís, que facilitó sus instalaciones Pero ocurrió algo singular: en vez de retraerse, la gente acudió en mayor cantidad, de modo que era difícil conseguir asiento.

M.I.: No. Iba casi todo los días con compañeros de la facultad y sacábamos entradas allí.

S.: No.

¿Estuviste en el estreno?

M.: Estuve en el estreno pero no sé cuál era la primera obra a tantos años de distancia. Creo que lo que importaba era poder llevar a cabo el evento y participar de esa suerte de comunión.

M.I.: Sí.

S: No, estuve en el teatro Tabarís.

¿Recordás las palabras de los organizadores?

M.: Los organizadores se dirigieron a nosotros como si el hecho de poder reunirnos y compartir estas obras nos devolviera parte de nuestra autonomía. Fue muy emocionante. El hecho no se limitó a la mera exhibición de las obras en sí mismas.

M.I.: No.

S.: No responde.

Para vos ¿cuáles eran los fundamentos del ciclo, los conocías?

M.: Ahora, visto a la distancia, fue el de demostrarnos a nosotros mismos que los teatristas y espectadores éramos capaces –aun en plena dictadura militar– de plantarnos en ese momento y efectuar un evento cultural de esta envergadura, en un verdadero acto de resistencia. Que en verdad, resultó lo valioso, más aún que las propias obras en sí mismas.

M.I.: Fue una respuesta masiva de rechazo al régimen imperante que llevó a la gente a los teatros para agruparla alrededor del tema de la libertad. Fue un movimiento político de resistencia a la dictadura.

S.: Sí.

¿Cómo viviste las primeras jornadas del ciclo de Teatro Abierto 1981?

M.: Con entusiasmo.

M.I.: Como una fiesta. Vivimos durante años en estado de sitio. La gente no podía reunirse. Y de golpe, toda esa convocatoria. La posibilidad de ir con compañeros al teatro y a una propuesta de ese tipo. Yo no entendía bien qué pasaba. Parecía que era el fin de un ciclo de oscurantismo y se estaba iniciando otra etapa política y cultural.

S.: En forma muy emotiva.

¿Qué obras recordás de Teatro Abierto 1981?

M.: Recuerdo más las siguientes obras: *Papá querido* (Bornick); *Gris de ausencia* (Cossa), *Mi obelisco y yo* (Dragún); *Decir sí* (Gámbaro); *La cortina de abalorios* (Monti); *Lobo estás?* (O'Donell); *La oca* (Carlos País); *Tercero incluido* (Pavlovsky); *El nuevo mundo* (Somigliana). [Las obras] no tenían demasiado contenido político salvo la de Cossa, que hablaba de modo oblicuo, del exilio y la pérdida de identidad. No olvidaré cuando el personaje que encarnaba Luis Brandoni, ya no recuerda en Italia, el nombre del Riachuelo y lo llama arroyuelo. Ahí advierte que ha cambiado su identidad.

M.I.: Las que más recuerdo, quizás porque me gustaron, fueron: *Decir sí* de Griselda Gambaro, *Gris de ausencia* de Roberto Cossa, *El acompañamiento* de Carlos Gorostiza. Hubo muchas más. Recuerdo que disfrutaba mucho. Y lo sentía como una transgresión. No entendía por qué los militares lo permitían. Era un movimiento potentísimo.

S.: No.

Cómo público, ¿qué te llamó la atención en ese momento?

M.: Que fuéramos tantos.

M.I.: Quizás fue la primera vez que sentí lo que significaba la militancia. Mucha gente reunida con el mismo propósito y hacerlo desde la cultura y no desde una propuesta que surgiera de un partido político me pareció más emocionante todavía.

S.: Mucha gente, muy emocionante.

¿Recordás la composición del público?

M.: Había gente de toda edad y en especial de clase media.

M.I.: Había actores, directores, gente de teatro y del espectáculo en general., universitarios, militantes políticos, estudiantes. (Y seguramente habría gente de los servicios).

S.: Todo tipo de gente.

¿Cuál era el clima que se vivía previo a las funciones?

M.: El clima era festivo. No era común que tanta gente se reuniera en parte alguna, en 1981.

M.I.: Yo estaba contenta pero a la vez sorprendida por lo que pasaba. Nunca tuve miedo porque creo que en esa época era bastante inconsciente. Era más importante el logro del evento y el festejo y la libertad que el miedo.

S.: Mucha gente, muy emocionante.

¿Cómo te enteraste del atentado al teatro del Picadero?

M.: Vino un amigo a mi casa y me dijo: "No vas a poder ir más al teatro Picadero. Dijeron que se quemó". Me quedé perpleja y angustiada y salí a averiguar más.

M.I.: Me enteré por mis compañeros y creo que también por los diarios y la televisión.

S.: No responde.

Luego del atentado al teatro del Picadero, cuando se continuó el ciclo en el teatro* Tabarís *¿tuviste miedo de seguir concurriendo a las funciones?

M.: No tuve miedo en absoluto después del atentado. En mi caso, había vivido ya cosas peores en Córdoba, con Menéndez.

M. I.: No. Creo que si me pasara ahora sí lo tendría. Pensaba que ya había habido un atentado y ya no podría haber otro. Intentaron amedrentarnos y no pudieron. Y me di cuenta de que el gobierno militar estaba muy debilitado y que en cualquier momento se tendrían que ir.

S.: Fui directo al Tabarís.

¿Notaste alguna diferencia en cuanto al tipo de público en la segunda etapa del primer ciclo de Teatro Abierto 1981? ¿Fue menor o mayor la diversidad del público?

M.: La cantidad creció y también el interés.

M.I.: Mayor.

S.: No asistió al teatro del Picadero.

¿Notaste alguna diferencia en cuanto a cantidad de público en la segunda etapa del primer ciclo de Teatro Abierto 1981?

M.: La gente había aumentado en número: las colas eran en la calle y eran más largas. Algunas obras que estaban en mi carnet anterior, ya no las pude conseguir. Si quisieron perjudicarnos, no lo lograron. Crecimos.

M.I.: Me parece que fue más gente todavía. Se incrementó.

S.: No asistió al teatro del Picadero.

¿Pudiste seguir todo el ciclo Teatro Abierto 1981? ¿o te enteraste cuando este continuó en Teatro Tabarís?

M.: Sí, hice todo el ciclo T. A. 81, menos ciertas obras que me coincidían con un curso de perfeccionamiento en Psicodrama que hacía en La Plata. Yo tomé conocimiento desde el principio. Hay que considerar que la dictadura había perdido por entonces, cierto grado de su violencia más brutal de los años ´70. Entonces paraban en la calle a la gente joven que llevaba libros.

M.I.: Seguí casi todo.

S.: no asistió al teatro del Picadero.

¿Compraste el libro Teatro Abierto 1981?

M.: Compré el libro Teatro Abierto. Como dato particular, me lo vendió en la fila del Tabarís, el actor Manuel Callau que por entonces no era muy conocido y desempeñaba un rol en la obra *Mi obelisco y yo* en este evento.

M.I.: Sí. Pero ahora no lo tengo. No sé si lo presté o si se perdió en alguna mudanza y lo lamento.

S.: Sí.

¿Estuviste en el cierre del primer ciclo? Si así fuera ¿cómo fue? O si no estuviste ¿qué noticias te llegaron?

M.: Sí, el ciclo fue parejo y nunca decayó el entusiasmo. Una verdadera fiesta.

M.I.: No recuerdo.

S.: No responde.

¿Qué significó para vos el acontecimiento Teatro Abierto 1981? ¿Podrías explicarlo?

M.: Significó un acontecimiento extraordinario, no tanto por la calidad de las obras como una manifestación de apertura. Era como poder, por vez primera, decir: "Aquí estamos, estos somos" (Los artistas y la gente que arma el arte). Eso.

M.I.: Significó la posibilidad de un cambio, alegría, libertad.

S.: Expresar a través del teatro una protesta hacia la dictadura.

¿Conservás algún material de la época?

M.: Si, conservo el libro con esos 21 estrenos de 1981 y un afiche grande con muchas cabecitas de espectadores, que aún se puede encontrar en librerías de viejo o casas particulares.

M.I.: No.

S.: No.

¿Tenías noticias que se había formado la Multipartidaria?

M.: Eso de la Multipartidaria no tengo idea. Se van borrando las cosas.

M.I.: Sí.

S.: No.

¿Querés agregar algo más?

M.: ¿Si quiero agregar algo? Que me alegro de haber vivido esta experiencia y poder contarla.

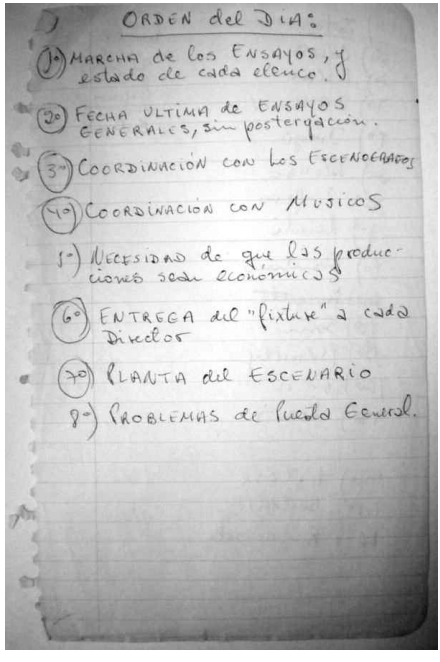
M.I.: Pienso en las posibilidades de los eventos culturales como herramienta de cambio.

S.: No, perdón pero no tengo muchos más recuerdos.

7. Apéndice con fuentes primarias

La fuente primaria, es la fuente documental o material de primera mano en lo relativo al objeto de estudio, es el instrumento para construir la historia. Se cataloga como tal, a un trabajo creado por protagonistas y/o testigos presenciales o de un evento histórico o bien por restos o huellas contemporáneos de un hecho o acontecimiento histórico. Pueden incluirse objetos físicos, notas, cartas, diarios personales, artículos periodísticos, entre otros, en los que además se van a encontrar inscriptos ideas, paradigmas, opiniones, discusiones, reflexiones, planes, etc.; en definitiva, se trata de cualquier tipo de información acerca del objeto de estudio. Luego, es necesario realizar con las fuentes un trabajo crítico y buscar relaciones entre los datos que contienen las fuentes.

7.1. Copias de manuscritos



ORDEN del DIA:

1º) MARCHA de los ENSAYOS, y estado de cada elenco.

2º) FECHA ULTIMA de ENSAYOS GENERALES, sin postergación.

3º) COORDINACIÓN CON LOS ESCENOGRAFOS

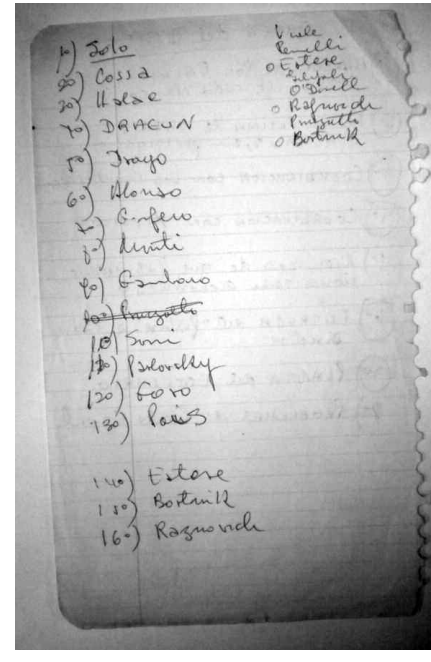
4º) COORDINACIÓN CON MUSICOS

5º) NECESIDAD de que las producciones sean ECONÓMICAS

6º) ENTREGA del "fixture" a cada DIRECTOR

7º) PLANTA del ESCENARIO

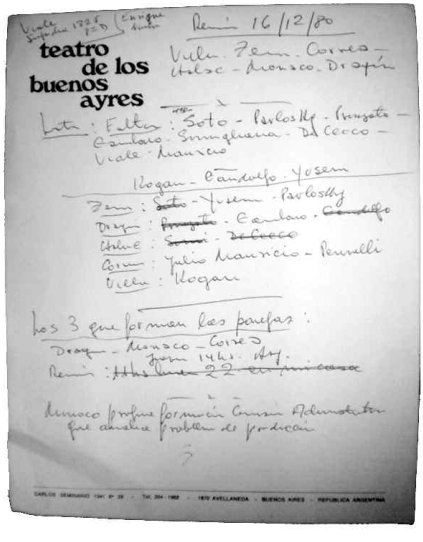
8º) PROBLEMAS de Puesta General.



1º) Solo
2º) Cossa
3º) Holse
4º) DRACUN
5º) Trayo
6º) Alonso
7º) Grafeno
8º) Dinti
9º) Gambaro
~~10º) Fraguito~~
10º) Sinni
11º) Pavlovsky
12º) Goro
13º) Pairos

14º) Estere
15º) Borinik
16º) Raznovich

Viale
Pennelli
o Estere
o Pavlovsky
o Dinelli
o Raznovich
o Fraguito
o Borinik



Viale 1986 Enrique Arias

Remin 16/12/80

teatro de los buenos ayres

Vielu. Zenn. Correa - Holse - Monsco. Drayón

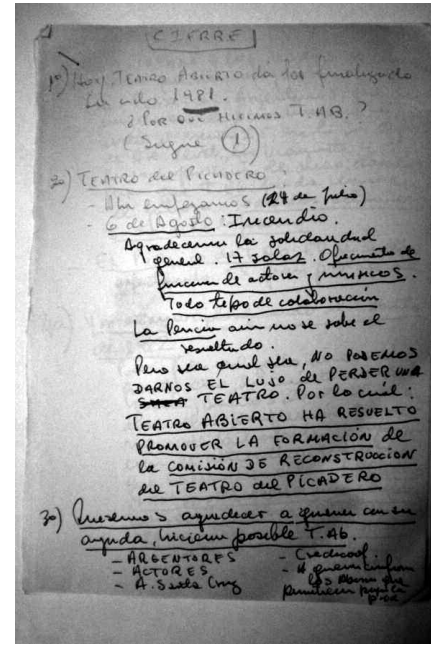
Lotti: Faltes: Soto - Pavlosky - Fraguito - Gambaro - Sinnigliana - Di Cerco - Viale - Mauricio

Hogan - Candolfo - Yosem

Zenn: ~~Soto~~ - Yosem - Pavlosky
Drayn: ~~Fraguito~~ - Gambaro - ~~Candolfo~~
Holse: ~~Sinni~~ - ~~Di Cerco~~
Corrin: Julio Mauricio - Pennelli
Vielu: Hogan

Los 3 que forman las parejas:
Drayn - Monsco - Correa
Zenn 1981. Arg.
Remin: ~~Holse llamar 22 con Francisco~~

Monsco propone formación Comisión Administrativa que analiza problema de producción



CIERRE

1º) Hoy TEATRO ABIERTO da por finalizado el ciclo 1981.
¿POR QUÉ HICIMOS T.AB.?
(Sigue (1))

2º) TEATRO del PICADERO
- Nos enfrentamos (24 de Julio)
- 6 de Agosto: Incendio.
Agradecemos la solidaridad general. 17 solos. Ofrecimiento de funciones de actores y músicos. Todo tipo de colaboración
La Función aún no se sabe el resultado.
Pero sea cual sea, NO PODEMOS DARNOS EL LUJO de PERDER UNA ~~SALA~~ TEATRO. Por lo cual:
TEATRO ABIERTO HA RESUELTO PROMOVER LA FORMACIÓN de la COMISIÓN DE RECONSTRUCCIÓN del TEATRO del PICADERO

3º) Queremos agradecer a quienes con su ayuda, hicieron posible T.AB.
- ARGENTORES
- ACTORES
- A. Sadie Cruz
- Cradowl
- H. Guerrero
- Los Alumnos que permanecen para la prod.

7.2. Programación original completa de Teatro Abierto 1981[127]

TEATRO DEL PICADERO
Julio - Agosto - Septiembre de 1981
Orden cronológico de obras y de aparición escénica de actores.

Lunes, 19.00 hs.

- CORONACIÓN
  Autor: Roberto Perinelli
  Director: Julio Ordano
  Asistente: Carlos Puccio
  Músico: Jorge Valcarcel
  Vestuarista: Adriana Straijer
  Elenco:
  Olga: Regine Lamm
  Carmen: Lulú Márquez
  Lily: Patricia Kraly

- LEJANA TIERRA PROMETIDA
  Autor: Ricardo Halac
  Director: Omar Grasso
  Asistente: Ricardo Racconto
  Músico y ejecutante: Jorge Valcarcel
  Vestuarista: Héctor Calmet
  Elenco:
  Vieja 1ª: Felisa Yeny (ETP)
  Vieja 2ª: Norma Ibarra (ETP)
  Vieja 3ª: Rita Cortese (ETP)
  Osvaldo: Víctor Laplace
  Ana: Virginia Lago
  Gerardo: Norberto Díaz

- LA CORTINA DE ABALORIOS
  Autor: Ricardo Monti
  Director: Juan Cosin
  Asistente: Carlos Sturze
  Músico: Rodolfo Mederos
  Escenógrafo: Jorge Sarudiansky
  Vestuarista: Mene Arnó

Elenco:
Mozo: Patricio Contreras
Mamá: Cipe Lincovsky
Bebe Pezuela: Juan Manuel Tenuta
Popham: Oscar Boccia
(Agradecemos al plástico Carlos Alonso su contribución de partes de su composición corpórea *El ganado y lo perdido*)

Martes, 19.00 hs.

- DECIR SÍ
Autora: Griselda Gambaro
Director: Jorge Petraglia
Asistente: Horacio Rainelly
Elenco:
Hombre: Jorge Petraglia
Peluquero: Leal Rey

- EL QUE ME TOCA ES UN CHANCHO
Autor: Alberto Drago
Director: José Bove
Asistente: Andrés Básalo
Músico: Agustín Malfatti
Vestuarista: Carlota Beitía
Elenco:
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

- EL NUEVO MUNDO
Autor: Carlos Somigliana
Director: Raúl Serrano

Asistente: Liliana Carro
Músico: Rolando Mañanes
Vestuarista: Mene Arnó

Elenco:
Lucinda: Isabel Spagnuolo
El Marqués: José María Gutiérrez
Madame: Roberta Marta Bianchi
Comisario: Mario Luciani
El Ministro: Ricardo Díaz Mourelle
La Cantante: Laura Liss
Fray Nocasio: Oscar Núñez

Miércoles, 19.00 hs.

• CRIATURA
Autor: Eugenio Griffero
Director: Jorge Hacker
Asistente: Máximo Iaffa
Músico: Roque de Pedro
Vestuarista: Delia Fabre

Criatura: Luz Kerz

• TERCERO INCLUIDO
Autor: Eduardo Pavlovsky
Director: Julio Tahier
Asistente: Raúl Lizarrague
Músico: Juan Félix Roldán

Elenco:
El: Guillermo Renzi
Ella: Alicia Naya

• GRIS DE AUSENCIA
Autor: Roberto Cossa
Director: Carlos Gandolfo
Asistente: Claudia Weiner

Elenco:
Abuelo: Pepe Soriano
Chilo: Luis Brandoni
Dante: Osvaldo De Marco

Lucía: Adela Gleiger
Frida: Elvira Vicario

Jueves, 19.00 hs.

- EL 16 DE OCTUBRE
  Autor: Elio Gallipoli
  Director: Alberto Ure
  Compaginador musical: Jako Zeler
  Elenco:
  Caín: Roberto Martínez
  Abel: Ricardo Goldman
  Mabel: María Elena Mobi
  La madre: Tina Serrano

- DESCONCIERTO
  Autora: Diana Raznovich
  Director: Hugo Urquijo
  Asistente: Liliana Carro
  Músico: Juan Félix Roldán
  La pianista: Nelly Prono

- ESPACIO ABIERTO: Lectura de textos de autores argentinos.
  Selección: Luis Gregorich
  Directores: Agustín Alezzo y Jaime Kogan
  1er Jueves: Alfredo Alcón
  2er Jueves: Federico Luppi
  3er Jueves: Jorge Rivera López
  4er Jueves: Alicia Berdaxagar / María Elena Rúas / Héctor Tealdi / Tony Vilas.
  5er Jueves: Inda Ledesma
  6er Jueves: Duilio Marzio
  7er Jueves: Sergio Renán
  8er Jueves: Graciela Araujo, Héctor Gióvine, Juana Hidalgo, Walter Santa Ana.

Viernes 19.00 hs.

- CHAU, RUBIA
  Autor: Víctor Pronzato
  Director: Francisco Javier
  Asistente: Eduardo Arguibel

Músico: Víctor Proncet
Iluminador: Tito Díaz
Elenco:
Marilyn: Elsa Berenguer
Grupo Los Volatineros: Román Caracciolo, Julián Howard, Roberto Saiz.

- LA OCA
Autor: Carlos Pais
Director: Osvaldo Bonet
Asistente: Alejandra Mani
Escenógrafo: Emilio Basaldúa
Elenco:
Aquiles: Pepe Novoa
Roque: Juan Carlos Puppo
Leonor: Elisa Fernández Navarro
Enriqueta: Márgara Alonso
Marieta: Amanda Beitia

- EL ACOMPAÑAMIENTO
Autor: Carlos Gorostiza
Director: Alfredo Zemma
Elenco:
Tuco: Carlos Carella
Sebastián: Ulises Dumont

Sábado, 17.45 hs.

- LOBO... ¿ESTÁS?
Autor: Pacho O'Donell
Director: Rubens Correa
Asistente: Mario Carpi
Músicos: Lito Vitali (Mía)
Vestuarista: Nereida Bar
Coreógrafa: Silvia Vladimivsky
Elenco:
Jorge Amosa, 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, Graciela Holfeltz.

- PAPÁ QUERIDO
  Autora: Aída Bornik
  Director: Luis Agustoni
  Asistente: Silvia Kalfaian
  Músico: Rolando Mañanes
  Elenco:
  Electra: Beatriz Matar
  Carlos: Arturo Bonín
  Clara: Mirtha Busnelli
  José Miguel Terni, Javier Margulis, Haydée Mascaro, Alberto Mastromauro, Roswtari Monastirsky, Graciela Neira, Ingrid Pelicori, Marcelo Pérez, Juan Pascarelli, César Pruzzo, Raúl Rizzo, Leonor Soria, Antonio Spina, Enrique Viaggio, Manuel Vicente.

- FOR EXPORT
  Autor: Patricio Esteve
  Director: Carlos Catalano
  Asistente: Manuel Vega
  Músico: Víctor Proncet
  Vestuarista: Mene Arnó
  Elenco:
  Cacho: Cacho Espíndola
  Chola: Susana Delgado
  Hombre 1º: Aaron Korz
  Hombre 2º: Fredy Sosa
  Hombre 3º: Antonio Bax
  Mujer 1ª: Marta Degracia
  Mujer 2ª: Mónica Estévez

Domingo, 16.30 hs.

- MI OBELISCO Y YO
  Autor: Osvaldo Dragún
  Director: Enrique Laportilla
  Asistente: Juan Ferrarotti
  Músico: Rodolfo Mederos
  Vestuarista: Carlota Beitia
  Coreógrafo: Carlos Veiga
  Elenco:
  El que nos cuida: Manuel Callau

Él: Salo Pasik
Colón: Zelmar Gueñol
Indio: Paulino Andrada
Pelado: Ignacio Alonso
Inmigrante: Omar Fanucci
Inmigrante: Azul Quirós
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

- COSITAS MÍAS

Autor: Jorge García Alonso
Director: Villanueva Cosse
Músico: Juan Félix Roldán
Coreógrafa: Esther Ferrando

Elenco:
Él: Roberto Castro
Ella: Mirtha Busnelli
Vendedor: Alberto Segado
Coro: Liliana Abayieva, Adriana Colombo, José Luis Fernández, Fernanda Nucci

- TRABAJO PESADO

Autor: Máximo Soto
Director: Antonio Mónaco
Asistente: Tencha Müller
Músico: Roque de Pedro
Vestuarista: Mene Arnó

Elenco:
Carie: Claudio Ottolini
Flemón: Miguel Guerberof
Niebla: Villanueva Cosse
Nancy: Guadalupe Noble
Pérez: Susana Mattero

Equipos de Teatro Abierto: Coordinador de equipo escenografía, vestuario y luces: Gastón Breyer / Escenógrafos: Nereida Bar, Jorge Guglielmi y Leandro Hipólito Ragucci / Vestuaristas: Mene Arnó y Adriana Straijer / Coordinador de producción musical: Juan Féliz Roldán / Músicos que colaboraron: Norberto Califano, Roque de Pedro, Agustín Malfatti, Rodolfo Mederos, Víctor Proncet, Juan Félix Roldán, Tony Salvador, Jorge Valcarcel, Conjunto Secuencia: Alberto Dica, Daniel Porfirio, Carlos Pagliano, Sebastián Juri, Rolando Mañanes y Ricardo Massún, y Grupo MIA. / Coordinador de Prensa: Hugo Murno / Colaboradores de prensa: Tencha Müller, Abraham Felperin, María Cristina Alasi, Nora Santana, Carlos D'Onofrio y Roberto Perinelli / Coordinación de maquillajes: Escuela Taller de Caracterizaciones Horacio Pisan / Coordinador de Administración: Víctor Watnik / Colaboradores de producción: Graciela Juárez, Jorge Propato, Catalina Rosenfeld, Carlos Olmedo, Carlos Thiel, Máximo Iaffa, Billy Medina, Eduardo Arguibel, Ana García Cambón y Marta Machado, Grupo Acto, Grupo Reunión y Los Volatineros / Diseño Gráfico: Leandro Hipólito Ragucci / Afiche: dibujo original de Carlos Alonso / Coordinador técnico general: Jorge Guglielmi.

Agradecemos la participación de: casa Marzorat / Sastrería Real / Estudio de grabación Enrique Zalcman / Estudio de grabación Fidelius Jorge Vairo / Fotografía Max Fund / teatro del Picadero.

Agradecemos la colaboración de: Asociación Argentina de Actores, Argentores, Banco Credicoop, Instituto Internacional de Teatro (ITI) y Abel Santa Cruz.

7.3. Primer documento público emitido por la Multipartidaria el 14 de julio de 1981

Buenos Aires, 14 de julio de 1981

La Convocatoria Nacional, 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.

Mira al país como un todo, a través de su pueblo y procura suspender la discusión acerca de las diferencias ocasionales o permanentes, con el propósito de obtener una solución argentina que termine con nuestra decadencia y resguardar la dignidad del hombre.

Es hora de que predomine lo universal sobre lo parcial, lo nacional sobre lo regional, lo común sobre lo sectorial. Se trata, por lo tanto, de un esfuerzo para componer una solidaridad ciudadana que dé apoyo expresivo, lúcido e integral a una ansiada solución nacional.

Así, vamos en procura de una demostración que nos es indispensable: que realmente existe esa solidaridad en el pueblo argentino, capaz de movilizarlo al servicio de las soluciones que faltan y se aguardan.

No apunta al pasado. Emerge del presente y tiene la intención de plasmar un porvenir argentino.

Por eso, no obstante su universalidad, la Convocatoria no es incondicional, no es neutral, no es indefinida. Es un pronunciamiento de la democracia, para la democracia. La solidaridad que se reclama, se quiere para asegurar un futuro consecuente con los ideales de la Nación Argentina. Los ideales que exaltan la personalidad nacional, que afirman la libertad, la justicia y todos los derechos humanos; que aseguren una estabilidad política donde rijan tales principios sin solución de continuidad.

En un ámbito de desesperación, de angustias, necesidades, miedos e inseguridades, agravado por la crisis económico-social más profunda de la historia del país, la Convocatoria ofrece como primer elemento de solución, la solidaridad de los argentinos.

Se trata de un aporte magistral, desprovisto de toda mezquindad. Nadie deberá ser el primero ni nadie quedar último. Solo habrá dos protagonistas, así como solo hay dos destinatarios: el ciudadano argentino y la Nación, como ser de todos.

Por eso, la Convocatoria no se limita a los partidos políticos, que aquí solo juegan el rol inaudible de transmisores, orientadores y ejecutores de la opinión pública, porque con ellos no se completa la movilización de la voluntad general, ya que al margen de los propósitos partidarios o más allá de ellos, existen voluntades, criterios, ideas e intereses que completan el conjunto de la voluntad y la conciencia nacional.

Con esta idea, se convocará a todos los que coadyuvan de una manera u otra a la realización nacional.

Habrá que procurar un cabildo abierto multiplicado por cada población de la República, que reitere, pacífica, solidaria y esperanzadamente, que el pueblo quiere saber de qué se trata y asumir el protagonismo histórico indelegable.

De esta manera damos por iniciada la etapa de transición hacia la democracia, objetivo que constituye nuestra decisión intransferible e irrevocable.

Lo hacemos bajo el lema del Episcopado Argentino: la reconciliación nacional.

Junta política convocante

Federación Demócrata Cristiana / Movimiento de Integración y Desarrollo / Partido Intransigente/ Partido Justicialista / Unión Cívica Radical

8. Algunas conclusiones

El trabajo realizado sobre la emergencia del acontecimiento Teatro Abierto 1981, resulta del intercambio o mestizaje de teorías y conceptualizaciones de diverso orden; todas referidas a distintos aspectos y conocimientos acerca del ser humano, sus acciones y construcciones. Se destaca que la base de esta investigación es la concepción de teatro desarrollada por la actual teatrología y de la filosofía del teatro, por lo tanto el teatro es estudiado desde la ontología, implicando tener en cuenta las diversas variables que lo conforman, entre ellas la dimensión histórica, en particular del pasado reciente.

Este estudio permite dar cuenta que Teatro Abierto 1981, ocurrió en una precisa coyuntura histórica en Argentina, en la que se integraron los elementos necesarios para llevar a cabo el acontecimiento mediante la acción del conjunto de los cuerpos presentes en la escena y en este caso, aún más allá de ella. Se comprobó que esas condiciones no solo se dieron en el teatro como espacio físico, lugar habitual a donde se origina la *poíesis*, si no que también ésta se trasladó y contaminó a todas las etapas de constitución y concreción de Teatro Abierto 1981; y en todos los niveles, ya sea en los de conducción y dirección en la organización del movimiento de resistencia, en los teatristas y con el público.

Teatro Abierto 1981, fue aprehendido por su singularidad, como una unidad y fue estudiado como acontecimiento convivial; por su contextualización surge que el movimiento teatral pudo ser y estar: existir en un espacio y tiempo determinados, por las condiciones dadas para la reunión y producción. Las fuentes y el aporte bibliográfico sustentan que tanto la poética y como la política estuvieron presentes en una coordenada de tiempo y espacio posibles, en 1980-1981, en Buenos Aires, tanto en las salas teatrales que ocupó, del Picadero, en la asamblea en el Lasalle, en la calle post atentado y en el Tabarís.

El movimiento teatral Teatro Abierto 1981, se caracteriza como una manifestación más de la cultura viviente, que existió y tuvo lugar en determinadas condiciones. En este caso, en la ciudad de Buenos Aires, en donde la sociedad argentina toda se encontraba bajo dictadura –la más cruenta que se recuerde en nuestro país–. Distintos testimonios confirman, de sus efectos, los que perduran aún en el presente. Lo notable es que Teatro Abierto 1981, como acontecimiento político produjo un arte aurático, remitió al orden ancestral y a la primitiva escala humana ligada a los orígenes por la conjunción de un trabajo efectivo, contundente y singular surgido en la Ciudad de Buenos Aires.

El movimiento tuvo otras ediciones; aún en dictadura y luego en los inicios del período institucional democrático, pero los mismos no fueron objeto de estudio de la presente investigación, que solo se remite a la emergencia del

movimiento. El acontecimiento colectivo Teatro Abierto 1981 no pudo volver a repetirse, tampoco las circunstancias en las que este se produjo. Es decir, que a los sucesos de un entramado específico, social, histórico y político, es adecuado nombrarlo con la palabra teatro, en griego, *theáomai*, que entre varias acepciones, significa: "ver" y "hacer aparecer". Ambos significados se asocian al acontecimiento Teatro Abierto 1981 y cobran una específica significación cuando se observa a los teatristas realizando su trabajo en dictadura; cada integrante y cada grupo, interrelacionados, participando en distintos niveles y grados, pero con necesidad, voluntad o deseo de resistir, desde las conciencias y desde cuerpos presentes en escena generando *poíesis*.

Teatro Abierto 1981 no puso en circulación una poética propia, ni literatura dramática específica y tampoco renovó la escena. Sí fue innovador, el hecho de poner las poéticas en circulación como un conjunto, por el modo en que se las activó y por lo que suscitó: el más importante acontecimiento teatral del país y de América Latina durante el siglo XX. Siendo novedoso y reconocible su singularidad, su organización y modalidad de reunión de los teatristas, que generaron un movimiento de resistencia a la dictadura y por la concreción de un acontecimiento convivial en esos años de oscuridad. Se destacan las propias capacidades organizativas que desde el propio trabajo comprometido de quienes se dedicaban a la actividad teatral en las diferentes áreas, algunos protagonistas intercambiaron roles en las tareas operativas. Se observa el enriquecimiento que otorga el trabajo grupal, la acción conjunta y la sinergia y efectividad que produjo.

En torno a esta investigación sobre Teatro Abierto 1981, mediante el acopio de fuentes y bibliografía, se amplió la base material y se constituyó un *corpus*. Sin dudas, susceptible de continuar siendo aumentado, abordado, criticado por estudiosos desde diversas disciplinas o con nuevos cruces o hibridaciones teóricas para contar con nuevas y ajustadas conclusiones sobre el tema. Se subraya la importancia de haber trabajado con las fuentes primarias halladas en el archivo personal de Osvaldo Dragún, junto a otras provenientes de diferentes archivos. Así como haber generado fuentes secundarias originadas en entrevistas y conversaciones con algunos protagonistas, durante los últimos cinco años, que actualizan y revitalizan el estudio de Teatro Abierto 1981. Los nuevos testimonios, incluyen referencias al propio paso del tiempo, reflexiones de algunos de los participantes en la experiencia de Teatro Abierto 1981. Al examinar la diversidad de registros que el mismo acontecimiento generó y genera aún, es relevante tomar nota de las diferentes marcas que ha dejado en cada uno de los sujetos abordados, protagonistas entre los que se incluye al público. Cada participante desde cada lugar que integró el movimiento, portó su propio origen, historia, imaginario e ideología ante el mismo acontecimiento. En general quienes integraron Teatro Abierto 1981, pertenecían a la diversa clase media

urbana, provenientes de familias de origen inmigratorio, mayoritariamente europeo, con estudios heterogéneos, formación humanista, con ideología y cultura de izquierda, en sus diversas acepciones, aunque no todos fueron militantes u orgánicos a algún partido político. La coincidencia se dio por la necesidad de reunión de una parte del sector de la sociedad, conformada por generaciones que en general habían participado de la vida cultural y política de Buenos Aires, fundamentalmente de los años ´60 y ´70, ante un enemigo común: la dictadura.

Se observaron distintos niveles de participación entre los protagonistas y diferentes niveles de dirección, ideado originalmente por Dragún, compartido con un grupo de dramaturgos Somigliana, Cossa y Gorostiza, quienes ya habían comenzado a reunirse ellos y algún otro allegado para no aislarse ante las dificultades que sobrellevaban por la dictadura y sus efectos. El impulso fue extendido y compartido a otros trabajadores del teatro: dramaturgos, directores, actores, técnicos. No todos accedieron al nivel de conducción. Esta cuestión se aprecia y se corrobora al cotejar las muestras de los diferentes relatos y las diferentes posturas que emergen de las entrevistas y en las conversaciones con sus protagonistas. Sin embargo, se subraya que todos los integrantes, cualquiera fuera su función, su trabajo o su lugar dentro del movimiento teatral, compartieron un denominador común: haber gestado el acontecimiento Teatro Abierto 1981, mediante poética y política, en las circunstancias dadas. Todos sin excepción, expresan felicidad por "haber estado ahí".

Es notable la reiterada manifestación de los participantes de Teatro Abierto 1981, en cuanto al estado de felicidad y alegría que se atribuye a la reunión, a la práctica del trabajo colectivo, al ejercicio de la solidaridad, a la cooperación y a la unidad de acción. Cuando esta situación se daba, era precisamente cuando se producía la *poíesis*, cuando estaban en estado *poiético* provocado el convivio, precisamente uno de los atributos propios del teatro, completado con el público. Fue en esa reunión, en ese reencuentro, cuando las diferencias de todo tipo se borraban o allanaban; fundamentalmente, se insiste por la situación límite vivida en dictadura. Se aprecia que esta situación convivial sucedió en cada instancia de su desarrollo: desde el trabajo para organizarlo, en las funciones y post-funciones. Además se advierte que quienes estuvieron y participaron en Teatro Abierto 1981, fue porque deseaban o querían estar ahí para llevar a cabo un proyecto de resistencia que superó sus propias expectativas. De todos modos, cada uno de ellos lo vivió de manera distinta y fue diferente el acceso a la información, lo cual no significó que no tuvieran conciencia política en algún grado. La participación política, no siempre fue explícita al colectivo total, pero de hecho se la practicó. La situación de la coyuntura, hacía que quienes participaban, desde el lugar que cada uno ocupaba en el colectivo, la mayor parte de los integrantes lo hacía sin

mencionar la política. Había cierta complicidad o clandestinidad no verbalizada, presente en todas las acciones, por más mínimas que estas parecieran. Incluso en el público, por el solo hecho de asistir a las funciones, también hacían política. Lo que se percibe en las fuentes, es el estado permanente de asamblea, para resolver las cuestiones técnicas o prácticas y luego del incendio intencional en el teatro del Picadero para tomar la decisión clave: darle continuidad al ciclo.

Es preciso señalar que en la mayor parte de las fuentes secundarias, también se menciona el tema del miedo; con posterioridad, aún en décadas al acontecimiento dado. No ocurre lo mismo en las fuentes primarias disponibles, en las que el miedo no está manifestado; tampoco se encontró en esa documentación mencionada la palabra dictadura, no se nombraba a los desaparecidos y tampoco a partidos políticos. La crítica, la queja o las motivaciones para llevar a cabo el acontecimiento, aparece por cuestiones económicas o en la falta de oportunidades de trabajo o posibilidades. En principio, para los autores de la dramaturgia argentina o por la supresión de la cátedra de Teatro Argentino Contemporáneo en el Conservatorio Nacional de Arte Escénico.

En la escritura de las fuentes primarias halladas en el período tratado, se observa un lenguaje elíptico, muy cuidadoso y definitivamente metafórico. En los documentos referidos a la organización del movimiento, el tono que se percibe es más bien convocante; por momentos rememora el estilo de arenga, especialmente cuando se trata de documentos o borradores de convocatorias de Osvaldo Dragún; ya sean escritas o transcriptas por él. Lo metafórico, no solo estaba en la escena, estaba presente en las acciones cotidianas y en el lenguaje velado en los documentos de la organización Teatro Abierto 1981, como así también en las piezas que conformaron el ciclo de resistencia contra el régimen dictatorial.

Se pudo saber que hubo casos de personas o grupos que no participaron del acontecimiento Teatro Abierto 1981. Se menciona que se trató de casos de actores, para no quedar registrados en las "listas negras". En particular quienes trabajaban en los canales de televisión, que eran todos estatales y estaban dirigidos por interventores representantes del gobierno dictatorial. Son muy pocas las personas mencionadas por protagonistas de Teatro Abierto 1981 que, al ser convocadas, no accedieron a participar. No se nombró a ninguna que no adscribiera a los postulados del movimiento, o los rechazara. Sin embargo, en el presente, se mencionó la preocupación por la dispersión de algún elenco y que se extendiera. Muy probablemente, algunos no se atrevieron a intervenir por miedo a la represión. En el período del gobierno *de facto*, se sabía acerca de la existencia de los "desaparecidos", pero la población en general desconocía la magnitud del genocidio. Aunque esta cuestión, no fuera manifiesta abiertamente, lo real era que la población temía por la vida ante el poder omnímodo del régimen. Los

organizadores de Teatro Abierto, ante trascendidos trataron de contener o disipar dudas y miedos al conjunto de los participantes mediante la realización de una reunión general en la que se les habló acerca de los alcances del movimiento y fue necesario explicar qué era Teatro Abierto; así quienes decidieron participar refrendaron su voluntad por estar.

A la contextualización social, histórica y política general del período dictatorial 1976-1983, le siguió otra focalizada en años 1980-1981, lo que da soporte suficiente para ubicar el conjunto de fuentes disponibles, desde diversas perspectivas para no quedarse en el mero dato o en la información elemental. Se buscó encontrar sentidos, comprensión e interpretación de la complejidad tanto de los hechos como acerca de las palabras dichas o escritas sobre el acontecimiento Teatro Abierto 1981.

La fisura que se produjo al interior de los grupos hegemónicos de la dictadura cívico-militar, por sus propias ambiciones e intereses encontrados, sumadas las discrepancias entre sí y ante las problemáticas que habían generado, permitió a los gestores de Teatro Abierto 1981, aprovechar espacio y tiempo para expresarse y al público para conectarse con ellos en un mismo sentido y necesidad: salir del aislamiento. Los dirigentes políticos nacionales, trabajaron en el mismo sentido, aprovechando la coyuntura, reuniéndose en la Multipartidaria. Desde esa construcción, algunos dirigentes habían entablado diálogos con algunos sectores de la dictadura y estaban dispuestos a buscar la salida del régimen. De esa forma, los dirigentes de los partidos políticos mayoritarios, articularon y difundieron su proyecto de la multisectorial a distintos ámbitos, entre ellos al de la cultura. En la brecha 1980-1981, cuando surgió el movimiento teatral, algunos sectores de la cultura, también fueron sensibles a estos estímulos promovidos por la dirigencia política que había comenzado a operar. Es evidente que algunos hicieron contacto entre sí y aportaron o confluyeron en el acontecimiento teatral macro que resultó ser Teatro Abierto 1981. Si bien la dictadura para los años 1980-1981 ya no estaba constituida como un bloque homogéneo, ya estaba resquebrajada pero faltaba el auto-golpe a su interior por el enfrentamiento de distintas facciones –destitución de Viola por Galtieri–, y aún la Guerra de Malvinas, la derrota ante Gran Bretaña y el obvio alineamiento de EE.UU. con esa potencia, lo que llevó a la dictadura argentina a su fin.

El teatro, que por su propia naturaleza implica trabajo colectivo, jugó un hecho político que resultó ser histórico. Esta investigación sobre Teatro Abierto 1981 que lo toma como objeto de estudio, lo aborda como tema específico de la historia del pasado reciente de la Argentina. No solo se aporta el contexto necesario y suficiente para ubicar y enmarcar la gestación del movimiento teatral de resistencia, sino que se propone comprenderlo teniendo en cuenta las condiciones

dadas para que ocurriera lo que muchos de los protagonistas denominaron y aún denominan "fenómeno"; como también lo llaman así muchos estudiosos.

Mediante este trabajo, se afirma que Teatro Abierto 1981 se produjo por la conjunción de la voluntad política de quienes lo impulsaron y lo llevaron a cabo en la coyuntura 1980-1981; etapa de crisis al interior de la dictadura y en el momento en que en paralelo, los partidos políticos y un sector de la ciudadanía conformaron la Multipartidaria. Esta organización política, entre diversas acciones y objetivos, evidentemente posibilitó y dio cobertura a Teatro Abierto 1981. A su vez, Teatro Abierto 1981 le brindó al agrupamiento político la Multipartidaria, el sustento cultural necesario, promovido entre sus postulados. Se puede apreciar en el primer documento público que se establecieron precisamente las bases para la articulación política con el mundo de la cultura. En este espacio no se emite juicio de valor acerca de la Multipartidaria, sino que se busca comprender el rol de la historia y la política, que rigen todos los actos de los individuos y de las sociedades que los contienen, con conocimiento o no de ello. Conectar Teatro Abierto 1981 con la emergencia de la Multipartidaria no invalida ni desmerece la tarea de la gente de teatro –teatristas y público–, para la concreción del movimiento de resistencia. Todo lo contrario, muestra la presencia de determinada política y las acciones de los integrantes de Teatro Abierto 1981, desde el lugar que cada uno ocupó, aún con las diferencias observadas; registran el valor de la cultura, el valor cívico que cada miembro portaba y ofreció, en particular en años represión y muerte.

Al analizar el discurso de los documentos emitidos por los dirigentes políticos que integraban la Multipartidaria, estos convocaban fundamentalmente a encontrar en ese presente la transición hacia la democracia. Y se colocaban junto o se ajustaban al lema del episcopado argentino que invocaba "a la pacificación nacional", "sin revisar el pasado con vistas al futuro". Se trataba de expresiones en las que no se mencionaba tampoco a la dictadura, la que aparecía en forma tácita. Este tema queda solo planteado para seguir profundizándolo, excede el objeto de estudio de la presente investigación, pero no se lo soslaya.

Lo que sí es significativo, es que en su momento y a *posteriori*, son muy pocos los entrevistados que mencionan, tienen presente o relacionan el hecho político la conformación de la Multipartidaria y la coyuntura precisa en la que esta se produjo, como se ha confirmado yuxtapuesta a la emergencia de Teatro Abierto 1981. A pesar de ello, el movimiento teatral fue en concreto una respuesta política de conjunto de los teatristas, en cuyas raíces estaban la propia formación de los sujetos frente al poder dictatorial. Lo mismo le ocurrió al público, politizado en su mayor parte, en ese período que evidentemente percibió y entendió de qué se trataba Teatro Abierto 1981. Por eso, también puso el cuerpo en las funciones del

teatro del Picadero y, luego del atentado, con mayor presencia aún, en el teatro Tabarís, logrando establecer la situación de convivio o acontecimiento convivial junto a los teatristas quienes ofrecían su poética.

Con motivo del atentado a Teatro Abierto 1981, se produjeron distintos modos de respuestas y acciones de solidaridad, que derivó en una mayor atención sobre el acontecimiento y aumentó el caudal de público que asistía a las funciones. En las fuentes, fotográficas y cinematográfica, se aprecian largas filas del público en la calle, así como el registro en imágenes de las emociones de los participantes y coincide y completa los relatos de protagonistas.

En cuanto a los apoyos solidarios al movimiento teatral, estos indican que a pesar de la dictadura, se habían mantenido formas de agrupaciones sociales y políticas previas. El gobierno *de facto* no había logrado disolverlas en su totalidad; evidentemente estas permanecían, ya sea en la memoria colectiva de la sociedad, en forma silenciosa, latente o clandestina. También es probable que otras nuevas formas de agrupamientos de resistencia, surgieran durante el período de crisis al interior de la dictadura y se atrevieran a manifestarse con mayor visibilidad.

En cuanto a modalidades de agrupamiento, es necesario señalar que Teatro Abierto 1981 tuvo sus antecedentes o abrevó en prácticas del teatro Ácrata, del teatro Del Pueblo y aún del teatro Independiente. Por otro lado, la experiencia Teatro Abierto 1981 dejó su huella en la historia del teatro argentino. Por la memoria histórica o su irradiación, tuvo incidencia en Teatro X la Identidad, otro movimiento teatral, ya en postdictadura, con características diferentes y peculiares, pero que no dejó de rememorar a Teatro Abierto 1981. Ambos movimientos teatrales difieren entre sí, temporalmente, en cuanto a su sentido y forma de institución: lo que sí tienen en común, es la marca de la dictadura. Teatro Abierto, fue un movimiento de resistencia que trabajó por las causas de esa dictadura y Teatro X la Identidad, fue y es un movimiento de resiliencia que trabajó y trabaja aún en la actualidad por los efectos de la misma, por la recuperación de los hijos sustraídos a los padres desaparecidos; son los nietos con su identidad negada que buscan las Abuelas de Plaza de Mayo de los cuales se estima restan restituirles la identidad a cuatrocientos de ellos.

Se valorizan los recursos materiales e inmateriales o simbólicos, que se buscó encontrar durante la investigación y los aportes recibidos por diferentes representantes del acontecimiento Teatro Abierto 1981, quienes brindaron sus testimonios generosamente para hacer posible este trabajo, desde la teatrología y la historia.

Del estudio de una praxis colectiva como fue Teatro Abierto 1981, reunión y resistencia en contra de la dictadura 1976-1983, surge que no solo es necesario

ejercer la memoria de los acontecimientos de los pueblos, sino también es imprescindible pensar acerca de lo que se hizo y se hace en "el mundo", en el orden socio-histórico y político, así como en el "mundo paralelo al mundo", el teatro, buscando también saber lo que se piensa.

Notas

1. Giella, Miguel Ángel. (1991), *Teatro Abierto 1981. Teatro argentino bajo vigilancia.* Vol. I y II, Colección Dramaturgos Argentinos Contemporáneos, dirigida por Osvaldo Pellettieri, Buenos Aires, Editorial Corregidor.

2. Villagra, Irene. (2006), Tesis de Licenciatura en Historia: *Teatro Abierto y Teatro X la Identidad, la historia en el teatro y el teatro en la historia.*

3. Iñigo Carrera, Nicolás y Cotarelo, María Celia. (2001), La Protesta en la Argentina en: http://www.168.96.200.17/ar/libros/osal/osal4/sur.pdf Se encuentra adecuada y se adopta la terminología utilizada por los autores para referirse al período democrático, instaurado a partir de 1983 en Argentina.

4. D'Andrea, Patricia. (2005), *Sófocles. Edipo Rey, una introducción crítica.* Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, p. 27. Para definir Teatro, la autora refiere: "En relación con la etimología de "teatro", la palabra proviene del griego *theáomai*: "mirar", "contemplar", "ser espectador." Mientras que *skopéo*, otra palabra con la que comparte el significado de "mirar", se limita a "observar", y por extensión, "reflexionar", "considerar", *theáomai* se extiende más allá, significando también "reconocer", "comprender." De su significado se desprende que los espectadores del drama alcanzan la "comprensión" de sus diversas connotaciones."

5. García-Pelayo y Gross, Ramón. (1992), *Diccionario pequeño Larousse ilustrado,* Buenos Aires, Ediciones Larousse Argentina, p. 372. "Drama: del latín, drama. Acción teatral. Pieza de teatro cuyo asunto puede ser a la vez cómico y trágico. En sentido figurado: suceso terrible, catástrofe."

6. García-Pelayo y Gross, Ramón. (1992), *Op. Cit.*, p. 1014, "Tragedia: del latín *tragoedia*. Poema dramático que representa una acción importante sucedida entre personajes ilustres y capaces de excitar el terror o la compasión. Acontecimiento funesto. Autor o actor de tragedias."

7. Dubatti, Jorge. (2010), *Filosofía del Teatro II: Cuerpo poético y función ontológica,* 1ra. Ed. Buenos Aires, Atuel.

8. Archivo donado en 2006 por María Ibarreta al Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz" de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

9. Castoriadis, Cornelius. (1989), *La institución imaginaria de la sociedad. El imaginario social y la sociedad.* Vol II Barcelona, Tusquets Editores, p. 11.

10. Koselleck, Reinhart. (1999), "V. Historia conceptual. Sobre la teoría y método de la determinación del pasado histórico", en: *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos,* Buenos Aires, Ediciones Paidós pp. 105-106. El autor se basa en Epícteto para quien no serían los hechos, sino las palabras sobre los hechos lo que conmueve a la humanidad.

11. Dubatti, Jorge. (2009), *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas.* 1ra. ed. Buenos Aires. Colihue. pp. 9-10.

12. Dubatti, Jorge. (2008), *Cartografía teatral: introducción al teatro comparado.* 1ª ed. Buenos Aires, Atuel.

13. Dubatti, Jorge. (2008), *Op.Cit.* p. 95.

14. Dubatti, Jorge. (2010). *Filosofia del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica".* Buenos Aires. Atuel. p.27.

15. *Manifiesto Historia a Debate,* (2001) http://www.h-debate.com/

16. Berthold, Margot. (1974), *Historia social del teatro,* Madrid, Ediciones Guadarrama. Vol 1, Prólogo, pp. 5-6.

17. Hauser, Arnold. (1973), *Historia social de la literatura y del arte,* "Prólogo", Madrid, Editorial Guadarrama, pp. 9 -12.

18. Levy-Daniel, Héctor. (2009), *Teatro. Sentido y política,* en: La revista del CCC [en línea]. Septiembre / Diciembre 2009, N° 7. http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/138/. ISSN 1851-3263.

19. Dubatti, Jorge. (2008), *Cartografía teatral: introducción al teatro comparado,* 1ra. Ed. Buenos Aires, Atuel, pp.27-28.

20. Dubatti, Jorge. *Op.Cit.* p.28. El autor aclara que acentúa gráficamente el vocablo según el griego original, pero por tratarse de una tilde sobre diptongo, la acentuación fonética cae sobre la letra o y se pronuncia: "*póiesis*".

21. Dubatti, Jorge. (2009), *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas,* 1ra. Ed. Buenos Aires, Colihue, Universidad, Teatro. Introducción, pp. 9-13.

22. Dubatti, Jorge. (2007), *Filosofía del teatro I, convivio, experiencia, subjetividad,* 1ra. Ed. Buenos Aires, Atuel, pp. 83-84.

23. Rouquié, Alain. (1983), "El poder militar en la Argentina de hoy: cambio y continuidad" en: *Poder militar y sociedad política en la Argentina, 1976-1981,* Peter Waldman y Ernesto Valdés, compiladores, Buenos Aires, Editorial Galerna, pp.72-76.

24. Calveiro, Pilar. (1998), *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina.* Buenos Aires, Ediciones Colihue, pp. 7-21.

25. Calveiro, Pilar. (2005), "Antiguos y nuevos sentidos de la política y la violencia" en: *El porvenir de la Memoria*, Buenos Aires, Editado por Abuelas de Plaza de Mayo, con auspicio de la Unión Europea pp. 36-42.

26. Aspiazu, Daniel - Basualdo, Eduardo y Khavisse, Miguel. (2004), *El nuevo poder económico en la Argentina de los años 80,* 1ra. Ed. Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, pp. 209-211.

27. Adamovsky, Ezequiel. (2009), *Historia de la clase media argentina,* 1ra. Ed. Buenos Aires, Planeta, pp. 425- 426.

28. Aspiazu, Daniel - Basualdo, Eduardo y Khavisse, Miguel. (2004), *¿Capitanes de la industria o generales de la economía?,* en AA.VV., Sociedad y Estado, Buenos Aires, Editado por Federación Universitaria de Buenos Aires, pp.159-173.

29. Oslak, Oscar. (1999), *La formación del Estado argentino,* Editorial Planeta, Buenos Aires, Prólogo, pp.7-13.

30. Rapoport, Mario y colaboradores. (2002), *Historia económica, política y social de la Argentina (1880-2000).* Buenos Aires, Ediciones Macchi, Buenos.

31. Gori, Gastón. (1988), *Inmigración y colonización en la Argentina,* Buenos Aires, Eudeba, 6ª Edición, p.7.

32. Fos, Carlos. (2010), *En las tablas libertarias. Experiencias del teatro anarquista en Argentina a lo largo del siglo xx.* Lorena Verzero compiladora. Buenos Aires. Atuel. p.10.

33. Ferreira, Fernando. (2000), *Una historia de la censura. Violencia y proscripción en la Argentina del siglo xx,* capítulo VII. Censura y genocidio. La doctrina de la seguridad nacional (1976-1983). Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, p. 255.

34. Comisión Nacional para la Desaparición de Personas. (1984), *Nunca más* / Conadep, Buenos Aires, Eudeba, Editorial Universitaria de Buenos Aires, p. 9.

35. Rapoport, Mario y colaboradores. (2002), *Op. Cit.* pp. 614-615.

36. Es necesario recordar que ya para el año 1978 se había llevado a cabo en Argentina el Campeonato Mundial de Fútbol, en forma "exitosa".

37. Aspiazu, Daniel, Basualdo, Eduardo y Khavisse, Miguel. (2004), *El nuevo poder económico en la Argentina de los años 80,* 1ra. Ed. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

38. Aspiazu, Daniel, Basualdo, Eduardo y Khavisse, Miguel. (2004), *El nuevo poder económico en la Argentina de los años 80,* 1ra. Ed. Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, pp. 88-89

39. Canelo, Paula. (2008), *Op.Cit.* pp.161.

40. Canelo, Paula. (2008), *Op.Cit.* pp.157-171.

41. Novaro, Marcos - Palerno, Vicente. (2006), Op. Cit. p. 472

42. Se irá informando la ubicación del documento original en el archivo. En la Caja N° 13 se halló, –el primero de esta serie, para esta investigación–, un manuscrito de Osvaldo Dragún, titulado: *Reunión 16/12/80*. El papel empleado para confeccionar la minuta de la reunión, lleva membrete *"teatro de los buenos ayres".* Como informara María Ibarreta –quien entregara dichos documentos al Instituto de historia del arte argentino y latinoamericano Luis Ordaz.–, esa papelería era utilizada por Osvaldo Dragún y Oscar Ferrigno para sus presentaciones por trabajos en el exterior, entre ellos en diversas universidades.

43. El orden encontrado de los documentos era arbitrario a pesar de llevar una numeración que no se pudo establecer a qué obedece; se estima de quien manipuló el material.

44. Pellettieri, Osvaldo. (2003), *Teatro argentino breve (1962-1983),* Madrid, Editorial Biblioteca Nueva. p.89.

45. Entrevista otorgada el 20.12.2010.

46. Se corroboró personalmente con la Sra. María Ibarreta este manuscrito y otros que se utilizaron para esta investigación, cuyos originales se encuentran en el Instituto de historia del arte argentino y latinoamericano Luis Ordaz, fueron escritos de puño y letra por Osvaldo Dragún.

47. Carta ubicada en el archivo personal de Osvaldo Dragún, donación de María Ibarreta al Instituto de historia del arte argentino y latinoamericano Luis Ordaz. Caja N° 8.

48. En la redacción se pasa de primera persona del plural al singular, por lo que se supone que Dragún redactó la carta con el acuerdo de con sus colegas participantes del proyecto.

49. Carta ubicada en el archivo personal de Osvaldo Dragún, donación de María Ibarreta al Instituto de historia del arte argentino y latinoamericano Luis Ordaz. Caja N° 8.

50. Fotocopia de la carta ubicada en la Biblioteca y Archivo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, en el Teatro Nacional Cervantes en el bibliorato que contiene materiales diversos sobre Teatro Abierto, entre ellos copias de recortes de notas de diarios y revistas.

51. Carta ubicada en el archivo personal de Osvaldo Dragún, donación de María Ibarreta al Instituto de historia del arte argentino y latinoamericano Luis Ordaz. Caja N° 13.

52. Documentos tratados en las reuniones, borradores para armar los textos para la prensa. archivo personal de Osvaldo Dragún, donación de María Ibarreta al Instituto de historia del arte argentino y latinoamericano Luis Ordaz. Cajas N° 8 y N° 13.

53. Archivo personal de Osvaldo Dragún, donación de María Ibarreta al Instituto de historia del arte argentino y latinoamericano Luis Ordaz. Caja N° 8.

54. Texto ubicado en el archivo personal de Osvaldo Dragún, donación de María Ibarreta al Instituto de historia del arte argentino y latinoamericano Luis Ordaz. Caja N° 8.

55. Se trata de Roberto Durán, director y maestro de teatro.

56. La idea de continuidad del movimiento teatral ya había sido manifestada previamente, en la carta a Argentores fechada 07.04.81.

57. Por documentación y por testimonios se sabe que la conferencia de prensa se dio en el teatro del Picadero.

58. Bejart, Maurice. Coreógrafo y director de ballet de origen francés, radicado en Bélgica a fines de la década de los años '50; formó el *Ballet du XXe Siècle*.

59. Gorostiza, Carlos. (2004), *El merodeador enmascarado, algunas memorias,* Buenos Aires, 1ª ed, Seix Barral, Los Tres Mundos. pp. 220-221.

60. Grupo de Trabajo: fue fundado en 1976 y disuelto en 1979. Lo integraban Carlos Gorostiza, Roberto Cossa, Carlos Somigliana, Héctor Gómez y Leandro Ragucci. Para hacer una temporada de teatro argentino comenzaron con las obras: *El pan de la locura* (1958) de Gorostiza, dirigida por Ure, *La Nona* (1977) de Cossa. En 1978 estrenaron *Los hermanos queridos* de Gorostiza, *El ex alumno* (1979) de Somigliana, *No hay que llorar* (1979) de Cossa, *Requiem para un viernes a la noche* (1964) de Rozenmacher y *Un trabajo fabuloso* de Halac. Actores y directores como Ledesma, Carella, Gutiérrez, Brandoni, Santa Ana y Dumont, integraron el *Grupo de Trabajo* en una experiencia grupal trascendente en tiempos de la dictadura.

61. Al observar las fechas de las publicaciones con respecto a los hechos, se reparara que no se hacían "en tiempo real".

62. Fotocopia del recorte ubicado en el archivo personal de Osvaldo Dragún, donación de María Ibarreta al Instituto de historia del arte argentino y latinoamericano Luis Ordaz. Caja N° 11.

63. Fotocopia del recorte ubicado en el archivo personal de Osvaldo Dragún, donación de María Ibarreta al Instituto de historia del arte argentino y latinoamericano Luis Ordaz.Caja N° 11.

64. Fotocopia del recorte ubicado en el archivo personal de Osvaldo Dragún, donación de María Ibarreta al Instituto de historia del arte argentino y latinoamericano Luis Ordaz. Caja N°11.

65. Fotocopia del recorte ubicado en el archivo personal de Osvaldo Dragún, donación de María Ibarreta al Instituto de historia del arte argentino y latinoamericano Luis Ordaz. Caja N° 9.

66. ITI membrete domicilio Pachecho de Melo 1820, el mismo que tiene Argentores hasta la actualidad.

67. Fotocopia del recorte ubicado en el archivo personal de Osvaldo Dragún, donación de María Ibarreta al Instituto de historia del arte argentino y latinoamericano Luis Ordaz. Caja N° 9.

68. Fotocopia del manuscrito ubicado en el archivo personal de Osvaldo Dragún, donación de María Ibarreta al Instituto de historia del arte argentino y latinoamericano Luis Ordaz. Caja N° 8.

69. Guadalupe Noble, hija del fundador del diario *Clarín* Roberto Noble, era la propietaria del "Teatro del Picadero", además fue la actriz de la obra *Trabajo pesado,* de Máximo Soto, dirigida por Antonio Mónaco en Teatro Abierto 1981.

70. Fotocopia del recorte de diario ubicado en la Biblioteca y Archivo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, en el Teatro Nacional Cervantes.

71. Fotocopia del recorte ubicado en el archivo personal de Osvaldo Dragún, donación de María Ibarreta al Instituto de historia del arte argentino y latinoamericano Luis Ordaz. Caja N° 11.

72. Fotocopia del recorte ubicado en el archivo personal de Osvaldo Dragún, donación de María Ibarreta al Instituto de historia del arte argentino y latinoamericano Luis Ordaz. Caja N° 11.

73. Fotocopia del recorte ubicado en el archivo personal de Osvaldo Dragún, donación de María Ibarreta al Instituto de historia del arte argentino y latinoamericano Luis Ordaz. Caja N° 11.

74. Fotocopia del recorte de diario ubicado en la Biblioteca y Archivo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, en el Teatro Nacional Cervantes.

75. Fotocopia del recorte ubicado en el archivo personal de Osvaldo Dragún, donación de María Ibarreta al Instituto de historia del arte argentino y latinoamericano Luis Ordaz. Caja N° 11.

76. Fotocopia del recorte de diario en Biblioteca y Archivo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, en el Teatro Nacional Cervantes.

77. Error de imprenta de la publicación, debía decir: Rasnovich.

78. Fotocopia del recorte de diario en Biblioteca y Archivo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, en el Teatro Nacional Cervantes.

79. Fotocopia del recorte de diario en Biblioteca y Archivo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, en el Teatro Nacional Cervantes.

80. Fotocopia del recorte de diario en Biblioteca y Archivo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro en el Teatro Nacional Cervantes.

81. Fotocopia del recorte de diario en Biblioteca y Archivo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, en el Teatro Nacional Cervantes.

82. Fotocopia del recorte ubicado en el archivo personal de Osvaldo Dragún, donación de María Ibarreta al Instituto de historia del arte argentino y latinoamericano Luis Ordaz. Caja N° 11.

83. Fotocopias del Archivo personal de Osvaldo Dragún, donación de María Ibarreta al Instituto de historia del arte argentino y latinoamericano Luis Ordaz. Caja N° 9.

84. Dirigente del Partido Comunista.

85. Fotocopias del Archivo personal de Osvaldo Dragún, donación de María Ibarreta al Instituto de historia del arte argentino y latinoamericano Luis Ordaz. Caja N°8.

86. Es muy probable que se leyera el mismo documento con el que el 28 de julio de 1981 Jorge Rivera López abriera el ciclo, es decir con las palabras escritas por Carlos Somigliana. La marca [1] corresponde a un texto complementario que no se halló.

87. Revista *Pájaro de Fuego*, Nº 32, Año IV, Buenos Aires, Diciembre 1980. p. 46. Director Carlos A. Garramuño

88. Revista *Pájaro de Fuego,* Nº 38, Año IV, Buenos Aires, Agosto/Septiembre, 1981. pp. 68-70. Director Carlos A. Garramuño

89. Revista *Pájaro de Fuego*, Nº 38, Año IV, Buenos Aires, Agosto/Septiembre, 1981. pp. 20-24.

90. Fotocopias ubicadas en Biblioteca y Archivo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, en el Teatro Nacional Cervantes, pp. 50-51de la revista *Pájaro de Fuego*, sección Teatro, se estima de fines de 1981 o comienzos de 1982, Buenos Aires.

91. Revista *Radiolandia 2000,* (1981). Fotocopia del recorte de nota fechada 24.09.1981, Editorial Julio Korn, Buenos Aires, ubicada en Biblioteca y Archivo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, en el Teatro Nacional Cervantes.

92. Fotocopia del recorte de la revista en Biblioteca y Archivo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro en el Teatro Nacional Cervantes.

93. *América Latina, una patria grande.* (1984), Tomo Expresiones Culturales, Ediciones Océano y Editorial Clasa. Buenos Aires, p. 202.

94. Revista *Conjunto* Nº 60, Casa de las Américas, La Habana. Abril/Junio, 1984. pp.51-56.

95. *Conjunto* Nº 60, Casa de las Américas. Argentina. "Dramaturgia nacional y realidad política", por Osvaldo Dragún. La Habana. Abril/Junio, 1984. p. 57.

96. Marial, José. (1984), *Teatro y país (desde 1810 a Teatro Abierto 1983).* Buenos Aires, Ediciones Agon, p. 181.

97. Reafirmado por María Ibarreta, en la conversación concedida el 28.11.06.

98. *Teatro,* Año 5. Nº 19. Publicación del Teatro General San Martín. "Teatro Abierto: volver a las fuentes" por Carlos Somigliana. Director Gerardo Fernández. Buenos Aires. Diciembre 1984. p. 20.

99. Desde el año 1968 en Manizales, Colombia, es sede del Festival Iberoamericano de Teatro.

100. *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral,* Nº 208. Segunda Época. Dirección José Monleón. Madrid. "Osvaldo Dragún. El Teatro Abierto después de la dictadura. El ejercicio de la libertad es un hecho estético". Madrid. Marzo/Abril, 1985. pp. 71/72.

101. *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral,* Nº 208. Segunda Época. Dirección José Monleón. Madrid. Marzo/Abril, 1985. Roberto Perinelli, "Las horas altas. El éxito, el asombro y la reacción" pp.68-69. (De una crónica" de Hugo Murna y Roberto Perinelli) en Reseñas y proyectos de Teatro Abierto, Buenos Aires.

102. *Conjunto,* Nº 68. Casa de las Américas. Argentina. "El teatro argentino de los últimos años (1976-1984)" por Francisco Javier. La Habana, Julio/Septiembre 1986, pp.11-12.

103. Espinosa, Pedro. (1988), "Entre el desencanto y la esperanza" en *Carlos Somigliana. Teatro completo. Homenaje al pueblo de Buenos Aires.* Vol. I, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, p.13. y en Pedro Espinosa: *Carlos Somigliana: entre el desencanto y la esperanza* en http://www.teatrodelpueblo.org.ar/somigliana/biografia/index.htm

104. Pellettieri, Osvaldo (1990), *Cien años de teatro argentino, 1886-1981. (Del Moreira a Teatro Abierto)."* Instituto Internacional y Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano. Buenos Aires, Galerna, p.140.

105. Giella, Miguel Angel (1991), Giella, Miguel Ángel (1991) "Teatro Abierto 1981: "De la desilusión a la alineación" en: Latin American Theatre Review, Vol Nº 24, Nº 2, Spring 1991, pp.69-77. https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/875

106. Dubatti, Jorge (1991) *Teatro Abierto después de 1981,* en: Latin American Theatre Review, Vol Nº 24, Nº 2, Spring 1991, p.79. http://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/876/851

107. *Teatro2*, "Los sueños pendientes" en el décimo aniversario de Teatro Abierto, por Alberto Catena, p.38. Teatro General San Martín, Buenos Aires, Agosto, 1991.

108. Esteve Paticio (1991) en Esteve Patricio, "1980-1981- La preshistoria de Teatro Abierto" en Latin American Theatre Review, Vol Nº 24, Nº 2, Spring, 1991.

109. Ordaz, Luis (1992) *Aproximación a la trayectoria de la dramática argentina. Desde los orígenes nacionales hasta la actualidad.* Colección Telón (Historia 2), dirigida por Miguel Ángel Giella y Peter Roster. Capítulo XX, Teatro Abierto. Girol Books, Inc., pp. 89-90.

110. *Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral,* Nº 248. Segunda Época. Dirección José Monleón. Roberto Perinelli. "Teatro Abierto 1982-1983". Madrid. Marzo/Abril, 1993, p.67.

111. Esteve, Patricio. (1994), (Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires) "El Teatro Español en la Posguerra en Buenos Aires, (1960-1980)", en Osvaldo Pellettieri, *De Lope de Vega a Roberto Cossa, (Teatro español, iberoamericano y argentino).* Facultad de Filosofía y Letras, UBA Editorial Galerna. p.50.

112. Foster, David William. (1994), "Espacio Escénico y Lenguaje" en Osvaldo Pellettieri, *De Lope de Vega a Roberto Cossa, (Teatro español, iberoamericano y argentino),* Facultad de Filosofía y Letras, 1ª Edición, Buenos Aires, Galerna, pp. 189-190.

113. Zayas de Lima, Perla. (1995), *Carlos Somigliana. Teatro, historia, teatro político.* Buenos Aires, Editorial Fray Mocho, pp.125-126.

114. TMGSM: Teatro Municipal General San Martín, Ciudad de Buenos Aires.

115. Castellvi de Moor, Magda. (1995), (Assumption College, Worcester, "Espacios Femeninos e la dramaturgia argentina", en Osvaldo Pellettieri, *El teatro y los días: estudio de teatro argentino e iberoamericano*, Facultad de Filosofía y Letras, 1ª Edición, Buenos Aires, Galerna. p.175.

116. Ordaz, Luis. (1999),*Historia del teatro argentino desde los orígenes hasta la actualidad.* Apéndice. Las tres últimas décadas por Susana Freire. Homenaje al Teatro Argentino, Buenos Aires, 1ª Ed. publicada por INT, pp.426-430.

117. Pellettieri, Osvaldo. (1999), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998),* Vol. V, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires, Ediciones Galerna, p.110.

118. Trastoy, Beatriz. (1999), "2.3.Teatro Abierto 1981: Un fenómeno social y cultural", en *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998),* Vol. V, Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Director Osvaldo Pellettieri, Buenos Aires, Ediciones Galerna, pp.104-110.

119. Giella, Miguel Ángel. (1999), en: *Dramaturgia y sociedad en Teatro Abierto 1981,* en: *Teatro del Pueblo*, Fundación Somihttp://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/giella001.htm

120. Gallipoli, Elio. (2001), diario *Página 12,* 05.08.2001. p.34.

121. Giella, Miguel Ángel. (2002), (Carleton University), "Teatro Abierto 1981 y la crítica teatral periodística" en Pellettieri, Osvaldo, Editor Literario *Imagen del Teatro/Autores Varios,* Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 1ra. Edición Buenos Aires, Galerna, pp.189-195.

122. Graham-Jones, Jean Graham-Jones, Jean. (2002), (Florida Satate University), *Teatro Abierto, isla flotante,* en "Teatro Abierto 1981 y la crítica teatral periodística", en Pellettieri, Osvaldo, editor literario *Imagen del teatro / autores varios,* Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 1ra. Edición Buenos Aires, Galerna. pp.289-293.

123. Golluscio, Eva. (2005), *Sexo político (Teatro Abierto),* Universidad de Toulouse-Le Mirail, Francia, en "Teatro, Memoria y Ficción", edición a cargo de Osvaldo Pellettieri, 1ª Edición, Editorial Galerna, pp.209-217.

124. Revista *Picadero*, Nº 16, Año VI, Enero/Febrero/Marzo/Abril 2006, *El Teatro en la dictadura: a treinta años del golpe mitar,* por Jorge Dubatti, pp.16-21.

125. Kartun, Mauricio. (2006), *Escritos 1975-2005.* Recopilación y prólogo de Jorge Dubatti. "Teatro Abierto. Los ciclos del final" de Cuadernos Hispanoamericanos Nº 517/519, Madrid, España. Buenos Aires, Editorial Colihue. 1ra. Edición. p.73.

126. Gastón Breyer se refirió a la obra *Los Siete Locos* de Roberto Arlt.

127. www.teatrodelpueblo.org.ar

9. Bibliografía

9.1. Revistas

9.1.*1. Publicaciones en papel*

Conjunto Nº 60, Casa de las Américas.
Argentina. "¿Qué es Teatro Abierto?"
La Habana. Abril/Junio 1984
Director Manuel Galich

Conjunto Nº 60, Casa de las Américas.
Argentina. "Dramaturgia nacional y realidad política" por Osvaldo Dragún.
La Habana. Abril/Junio 1984
Director Manuel Galich

Conjunto Nº 68, Casa de las Américas
Argentina. "El teatro argentino de los últimos años (1976-1984)" por Francisco Javier
La Habana. Julio/Septiembre 1986
Fundador Manuel Galich
Directora Magaly Muguercia

Pájaro de Fuego, Nº 32, Año IV, Buenos Aires, Diciembre 1980
Director Carlos A. Garramuño

Pájaro de Fuego, Nº 38, Año IV, Buenos Aires, Agosto/Septiembre 1981
Director Carlos A. Garramuño

Pájaro de Fuego, Nº sin identificar, fecha sin determinar, aunque se estima a finales de 1981 o bien de comienzos de 1982. Buenos Aires.
Director Carlos A. Garramuño

Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral, Nº 208. Segunda Época.
"El Teatro Abierto después de la dictadura. El ejercicio de la libertad es un hecho estético".
Dirección: José Monleón. Madrid. Marzo/Abril, 1985.

Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral. Nº 208. Segunda Época.
"Las horas altas. (De una crónica de Hugo Murna y Roberto Perinelli). El éxito, el asombro y la reacción".
Dirección José Monleón. Madrid. Marzo/Abril, 1985.

Primer Acto. Cuadernos de Investigación Teatral. Nº 248. Segunda Época.
"Teatro Abierto 1982-1983" por Roberto Perinelli
Dirección José Monleón. Madrid. Marzo/Abril, l993

Radiolandia 2000. Nº sin identificar.
"Cossa, Somigliana y Dragún abordan el fenómeno de 'Teatro Abierto' y el problema cultural argentino - Reunirse para analizar la realidad es peligroso." 24 de septiembre 1981, Buenos Aires, Editorial Julio Korn.

Picadero, Nº 16, Año VI, Enero/Febrero/Marzo/Abril 2006
Director Ejecutivo INT Raúl Brambilla
Instituto Nacional del Teatro
Buenos Aires

Teatro al Sur. Revista Latinoamericana. N° 19
Edición Especial sobre Teatro Abierto
Buenos Aires, Agosto 2001
Dirección General Halima Tahan

Teatro Año 5. Nº 19. Buenos Aires. Diciembre 1984
Publicación del Teatro General San Martín

Teatro Abierto: volver a las fuentes por Carlos Somigliana
Director Gerardo Fernández

Teatro2.
"Los sueños pendientes" en el décimo aniversario de Teatro Abierto, por Alberto Catena
Teatro General San Martín, Buenos Aires. Agosto 1991
Director Osvaldo Quiroga

9.1.*2. Publicaciones electrónicas*

Dubatti, Jorge, (1991), *"Teatro Abierto después de 1981"* en: Latin American Theatre Review, Vol Nº 24, Nº 2, Spring 1991
http://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/876/851

Espinosa Pedro, *"Carlos Somigliana: Entre el desencanto y la esperanza"* en http://www.teatrodelpueblo.org.ar/somigliana/biografia/index.htm

Esteve Patricio, *"1980-1981, La preshistoria de Teatro Abierto"* en Latin American Theatre Review, Vol Nº 24, Nº 2, Spring 1991. pág 59,68
https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/874/849

Giella, Miguel Ángel, (1999), en: *"Dramaturgia y sociedad en Teatro Abierto 1981"* en: Teatro del Pueblo, Fundación Somi
http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/giella001.htm

Giella, Miguel Ángel, (1991), *"Teatro Abierto 1981: De la desilusión a la alienación"* en: Latin American Theatre Review, Vol Nº 24, Nº 2, Spring 1991.
https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/875

"Manifiesto Historia a Debate". (2001), http://www.h-debate.com/

Levy-Daniel, Héctor, (2009), *"Teatro. Sentido y política"* en: La revista del CCC [en línea]. *Revista Palos y Piedras*, Septiembre / Diciembre 2009, N° 7 http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/138/ ISSN 1851-3263.

Teatro del Pueblo, (2006), http://www.teatrodelpueblo.org

Revista Stichomythia, (2011), Villagra, Irene, "El actor de Teatro Abierto 1981, su peculiaridad a través de algunos testimonios y entrevistas" http://parnaseo.uv.es/Ars/stichomythia/stichomythia11-12/pdf/estudio_6.pdf

Villagra, Irene, (2008), Serie estudio de fuentes históricas. Griselda Gambaro: "Decir sí / Teatro Abierto 1981 fuente de la historia del tiempo reciente y del tiempo presente". http://www.160-arteycultura.com.ar/ed07/160_07_delgadalinea2.html

Villagra, Irene, (2008), "Teatro Abierto: proyecto cultural de resistencia" http://www.160-arteycultura.com.ar/old/divaga0.htm

Villagra, Irene, (2010), "Teatro Abierto y Teatro x la Identidad: Entrevista de Eduardo 'Tato' Pavlovsky, 2006)", en Variaciones Meyerhold http://www.bymsrl.com/pv/trabajos/Tato_7_Villagra.pdf http://www.bymsrl.com/pv/

Villagra, Irene, "Teatro Abierto 1981: repercusión en algunos medios gráficos de la época". Mayo / Diciembre 2010, N° 9/10, en *Revista Palos y Piedras*, La revista del CCC, http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/183/. ISSN 1851-3263.

Villagra, Irene, "*'Decir sí'* de Griselda Gambaro, obra estrenada para Teatro Abierto 1981" en La revista del CCC. Septiembre / Diciembre 2008, N° 4, en *Revista Palos y Piedras.* http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/96/. ISSN 1851-3263.

Villagra, Irene, "Teatro Abierto: Conferencia de Prensa del 12 de Mayo de 1981, proyecto cultural de resistencia" en La revista del CCC Mayo / Agosto 2008, N° 3, *Revista Palos y Piedras.* http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/62/. ISSN 1851-3263.

9.2. Libros

AA.VV., *América Latina, una patria grande* (1984), Tomo Expresiones Culturales. Ediciones Océano y Editorial Clasa, Buenos Aires.

Adamovsky, Ezequiel, (2009), *Historia de la clase media argentina*, 1ra. Ed. Buenos Aires, Planeta.

Aspiazu, Daniel, Basualdo, Eduardo y Khavisse, Miguel, (2004), *El nuevo poder económico en la Argentina de los años 80*, 1ra. Ed. Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina.

Aspiazu, D., Basualdo, E. y Khavisse, M., (2004), *¿Capitanes de la industria o generales de la economía?* en: AA.VV. Sociedad y Estado. Buenos Aires, Federación Universitaria de Buenos Aires.

Berthold, Margot, (1974), *Historia social del teatro*, Vol. 1 y 2, Madrid, Ediciones Guadarrama.

Bloch, Marc, (1992), "Por una historia comparada de las sociedades europeas", Mélanges historiques, París, 1963, en: *Una historia viva. Estudio preliminar y selección de textos*, Gigi Godoy, Eduardo Hourcade, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Calveiro, Pilar, (1998), *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Colihue.

Calveiro, Pilar, (2005), *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*, 1ra. Ed. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.

Calveiro, Pilar, (2005), "Antiguos y nuevos sentidos de la política y la violencia" en: *El porvenir de la Memoria*, Buenos Aires, Editado por Abuelas de Plaza de Mayo, con auspicio de la Unión Europea.

Canelo, Paula, (2008), *El proceso en su laberinto: la interna militar, de Videla a Bignone*. 1ra. Ed. Prometeo Libros, Buenos Aires.

Castellvi de Moor, Magda, (1995), (Assumption College, Worcester, "Espacios Femeninos en la dramaturgia argentina", en Osvaldo Pellettieri, *El teatro y los días: estudio de teatro argentino e iberoamericano,* Facultad de Filosofía y Letras, 1ª Edición, Buenos Aires, Galerna.

Castoriadis, Cornelius, (1989), *La institución imaginaria de la sociedad. El imaginario social y la sociedad*, Vol. II. Barcelona Tusquets Editores.

Comisión Nacional para la Desaparición de Personas, (1984), *Nunca más* / Conadep, Buenos Aires, Eudeba, Editorial Universitaria de Buenos Aires.

D'Andrea, Patricia, (2005), Capítulo III. *Contexto Político Cultural* en: "Sófocles Edipo Rey, una introducción crítica", Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.

Dubatti, Jorge, (2010), *Del Centenario al Bicentenario*. Dramaturgia: metáfora de la Argentina en veinte piezas. 1ª Ed. Buenos Aires.Ediciones del CCC, Centro Cultural Floreal Gorini y Fondo Nacional de las Artes.

Dubatti, Jorge, (2010), *Filosofía del Teatro II: Cuerpo poético y función ontológica*, 1ra. Ed. Buenos Aires, Atuel

Dubatti, Jorge, (2009), *Concepciones de Teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, 1ra. Ed. Buenos Aires, Colihue, Universidad, Teatro.

Dubatti, Jorge, (2008), *Cartografía Teatral: introducción al teatro comparado*, Buenos Aires, 1ra., Atuel.

Dubatti, Jorge, (2007), *Filosofía del Teatro I: Convivio, experiencia, subjetividad*, 1ra. Ed. Buenos Aires, Atuel.

Dubatti, Jorge, (2006), "I. El teatro en la dictadura y sus proyecciones en el presente. A 30 años del golpe militar" en: Jorge Dubatti (Coordinador), *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura. Micropoéticas III*, Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.

Dubatti, Jorge, (2003), "La escritura teatral: ampliación y cuestionamiento. Otro concepto de dramaturgia", en: Jorge Dubatti (Compilación y Prólogo), *Nuevo teatro argentino*, Buenos Aires, Interzona editora.

Espinosa, Pedro, (1988), "Entre el desencanto y la esperanza" en *Carlos Somigliana, Teatro Completo. Homenaje al Pueblo de Buenos Aires*. Vol. I, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.

Esteve, Patricio, (1994), Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires), "El Teatro Español en la Posguerra en Buenos Aires, (1960-1980)", en Osvaldo Pellettieri, *De Lope de Vega a Roberto Cossa*, (Teatro español, iberoamericano y argentino). Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A. Editorial Galerna

Ferreira, Fernando, (2000), *Una historia de la censura. Violencia y proscripción en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires Grupo Editorial Norma.

Fos, Carlos, (2010), *En las tablas libertarias. Experiencias del teatro anarquista en Argentina a lo largo del siglo XX*. Lorena Verzero compiladora. Buenos Aires. Atuel.

Foster, David William, (1994), "Espacio escénico y lenguaje" en Osvaldo Pellettieri, *De Lope de Vega a Roberto Cossa. (Teatro español, iberoamericano y argentino)*, Facultad de Filosofía y Letras, 1ª Edición, Buenos Aires, Galerna.

García-Pelayo y Gross, Ramón, (1992), *Diccionario Pequeño Larousse Ilustrado*, Buenos Aires, Ediciones Larousse Argentina.

Giella, Miguel Ángel, (2002), (Carleton University), "Teatro Abierto 1981 y la crítica teatral periodística" en Pellettieri, Osvaldo, editor literario *Imagen del Teatro/Autores Varios*, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1ra. Edición Buenos Aires, Galerna.

Giella, Miguel Ángel, (1991), *Teatro Abierto 1981. Teatro Argentino Bajo Vigilancia*, Vol. I, Colección Dramaturgos Argentinos Contemporáneos, dirigida por Osvaldo Pellettieri, Buenos Aires, Editorial Corregidor.

Golluscio, Eva, (2005), "Sexo político (Teatro Abierto)", Universidad de Toulouse-Le Mirail, Francia, en *Teatro, Memoria y Ficción*, edición a cargo de Osvaldo Pellettieri, 1ª Edición, Editorial Galerna

Gorostiza, Carlos, (2004), *El merodeador enmascarado. Algunas memorias*, Buenos Aires, 1ª ed, Seix Barral, Los Tres Mundos.

Graham-Jones, Jean, (2002), (Florida Satate University), *Teatro Abierto, isla flotante* en Pellettieri, Osvaldo. Editor literario *Imagen del Teatro / Autores varios*, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1ra. Edición Buenos Aires, Galerna.

Hauser, Arnold, (1973), *Historia social de la literatura y del arte*, Madrid, Editorial Guaderrama.

Hauser, Arnold, (1976), *Introducción a la historia del arte*, Vol. 1, 2 y 3, Madrid, Editorial Guaderrama.

Kartun, Mauricio, (2006), *Escritos 1975-2005*. Recopilación y prólogo de Jorge Dubatti. "Teatro Abierto. Los ciclos del final" de Cuadernos Hispanoamericanos Nº 517/519, Madrid, España. Buenos Aires, Editorial Colihue. 1ra. Edición.

Koselleck, Reinhart, (1999), "V. Historia conceptual. Sobre la teoría y método de la determinación del pasado histórico" en: *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Buenos Aires, Ediciones Paidós.

Marial, José, (1984), *Teatro y país, desde 1810 a Teatro Abierto* (1983). Buenos Aires, Ediciones Agon.

Novaro, Marcos y Palerno, Vicente, (2006), *La dictadura militar 1976/1983, del golpe de Estado a la restauración democrática*, Historia Argentina, Tomo 9. 1ra. Ed. 2da. Reimpresión. Paidós, Buenos Aires.

Ordaz, Luis, (1999), *Historia del teatro argentino desde los orígenes hasta la actualidad*. Apéndice. Las tres últimas décadas por Susana Freire. Homenaje al Teatro Argentino, Buenos Aires, 1ª Ed. publicada por INT.

Ordaz, Luis, (1992), *Aproximación a la trayectoria de la dramática argentina. Desde los orígines nacionales hasta la actualidad*, Colección Telón (Historia 2), dirigida por Miguel Ángel Giella y Peter Roster. Capítulo XX, Teatro Abierto. Girol Books, Inc.

Oslak, Oscar, (1999), *La formación del Estado argentino*, Editorial Planeta. Buenos Aires.

Pellettieri, Osvaldo, (2003), *Teatro argentino breve (1962-1983)*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.

Pelletieri, Osvaldo, (1999), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El Teatro Actual (1976-1998)*, Vol. V, Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Director Osvaldo Pellettieri, Buenos Aires, Galerna.

Pellettieri, Osvaldo, (1990), "El teatro argentino del sesenta y su proyección en la actualidad" en *Cien años de teatro argentino (1886-1990). Del Moreira a Teatro Abierto*. Instituto Internacional y Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano. Buenos Aires, Galerna.

Rouquié, Alain, (1983), "El poder militar en la Argentina de hoy: cambio y continuidad" en Peter Waldman y Ernesto Valdés (Compiladores), *Poder militar y sociedad política en la Argentina, 1976-1981*, Buenos Aires, Galerna.

Trastoy, Beatriz, (1999), "2.3. Teatro Abierto 1981: Un Fenómeno Social y Cultural" en: *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*, Vol. V, Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Director Osvaldo Pellettieri, Buenos Aires, Ediciones Galerna.

Zayas de Lima, Perla, (1995), *Carlos Somigliana. Teatro, historia, teatro político*. Buenos Aires, Editorial Fray Mocho.

Zayas de Lima, Perla, (1991), *Diccionario de autores teatrales argentinos 1950-1990.* Buenos Aires, Editorial Galerna.

9.3. Fuentes en soporte audio

CD-R. Disco Compacto Regrabable (audio)

Charla sobre Teatro Abierto de Rubens W. Correa en la Escuela Provincial de Teatro, Rosario, Provincia de Santa Fe, Agosto 2006.

9.4. DVD (audiovisual)

Película largometraje de Arturo Balassa, *País Cerrado, Teatro Abierto*, 1989.

la curvatura del espacio dramático

Argentino, nacido en la ciudad de Buenos Aires, en 1954. Cursó estudios de Filosofía en la UBA Comienza a pintar de modo autodidacta a los 20 años.

Premios obtenidos por obra plástica:

Premio Pintura Salón Centenario (Fondo Nacional de las Artes, Argentina, 1987), I Premio Pintura Salón de los Mitos (Fundación Mishima, 1988), II Premio Pintura Salón Provincial de Buenos Aires (Argentina, 1992), I Premio de Pintura Giga Arte (Italia, 2008).

Poseen obras de su autoría el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, el gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y colecciones privadas de Argentina, Chile, Brasil, España, Estados Unidos, Venezuela, Francia, Italia y Suiza.

Durante el período 1992-1998 integra el proyecto cultural "Babilonia" (Buenos Aires, Capital).

Premios obtenidos por obra escrita:

Premio Colegio del Rey. Universidad Alcalá de Henares (España, 2002), Premio de Ensayo 2003 (Fondo Nacional de las Artes, Argentina), Premio Nacional de Ensayo 2004 (Argentina).

Actualmente colabora en las revistas virtuales *Experimenta, 150 Monos* y *Ramona.*

Libros y publicaciones de ensayo

La Tabla de los Pecados Capitales de El Bosco.

Prólogo y estudio preliminar a la *Heptalogía de Hyeronimus Bosch* de Rafael Spregelburd. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2000.

Prólogo a *Filosofía del Teatro II* de Jorge Dubatti. Atuel, Buenos Aires, 2010.

Historia de la Mirada y otros textos (Selección de Jorge Dubatti). Atuel, Buenos Aires, 2010.

La hipótesis palimpséstica

A pesar de su abismal naturaleza, el Teatro admite al palimpsesto como analogía.

Un palimpsesto es un manuscrito que ha sido usado numerosas veces escribiendo sobre la escritura original, usualmente en sus ángulos correctos, espesado la superficie de la página por la superposición de capas textuales.

Generalmente es imposible saber cuál capa fue inscrita primero y en todo caso cualquier "desarrollo" entre una capa y otra resulta puramente accidental. Las conexiones entre capas no se suceden en el tiempo, se superponen en el espacio.

Las letras de la capa B pueden cubrir completamente las de la capa A, o viceversa, y aún dejar áreas en blanco, sin marca alguna, pero es imposible afirmar con certeza que la capa A se desarrolló hacia la capa B.

Sin embargo, nada asegura que las yuxtaposiciones sean puramente aleatorias o insignificantes.

Toda posible conexión entra en el reino de la bibliomancia o en el laberinto de las sincronicidades azarosas. (Como afirma la tradición Cabalista, los espacios en blanco entre las letras pueden significar más que las letras mismas).

Incluso el desarrollo es capaz de proveer un posible modelo de lectura.

Las diacronicidades admiten ser conjeturadas, y es posible leer una historia "vertical" del manuscrito. Una lectura que retrocede en el tiempo como las excavaciones arqueológicas.

En tanto no se admita un único desciframiento, el palimpsesto es un rico yacimiento de materia teatral para el ejercicio teórico de advertir cómo emergen, se tachan, se transparentan, se confunden o se ocultan los estratos superpuestos de infinitas dramaturgias.

Todas las capas textuales están "presentes" en la superficie laminada de esa única página escrita y rescrita miles de veces.

Los estratos más antiguos ya son invisibles pero están allí como el recuerdo de un olvido en la memoria.

Su profundidad no deja de crecer en altura.

El palimpsesto es un cuerpo abismal.

Proemio

Es imposible responder a la interrogación por la naturaleza del Teatro, una naturaleza inherente a la precedencia de la singularidad de lo dado.

Un siempre del que se tiene memoria.

Tampoco corresponde buscar en el tiempo el instante de su originalidad.

El origen del Teatro no acontece en un pasado, lo original es el presente continuo de la teatralidad. El origen del Teatro se ubica en el interior del Teatro mismo.

Ninguna obra dramática tiene un principio, su comienzo es algo que ya ha empezado en otro momento y en otro lugar. Tampoco termina. Su final está en el medio de un movimiento no concluido que fluye del futuro al pasado sin tocar el presente.

El Teatro no se ubica en la historia ni se aparta en una trascendencia inaccesible; habita *la totalidad continua de la experiencia sensible*. Aquello que por próximo e inmediato no es señalado ni significado, lo que por estar siempre a la vista resulta invisible. Lo inmediato no está antes ni después, está sin distancia y no requiere signo. Es la *Presencia continua de lo presente de la que no hay representación posible*.

La palabra Teatro designa a otra cosa que no tiene nombre. *(Algo que lo precede y que va a sobrevivirlo).* Teatro es una *catacresis*. *(Tropo de la Retórica que consiste en dar a una palabra un sentido traslaticio para designar una cosa que carece de nombre propio).* La *catacresis* es un tipo de figura retórica respecto de la cual no existe un término literal de designación, por ejemplo: "las caras de una moneda". El término *caras* es figurado porque, evidentemente, la moneda no tiene caras pero no existe un término literal que lo reemplace. Dado que las palabras representan o están en el lugar de las cosas, la *catacresis* no es una figura particular del lenguaje, sino una dimensión de lo figurativo en general.

Todo lo que se enuncia como atribución de lo Innombrable está marcado por una condición catacrética antes que metafórica o metonímica, lo enunciado no es sustitución ni desplazamiento, sino una figuración sin literalidad *de lo que solo puede decirse con el nombre de Otro.*

En tanto la condición figurativa es constitutiva del lenguaje y el lenguaje constitutivo de lo Real, lo catacrético define la relación ontológica fundamental a través de lo cual se estructura la significación.

La relación entre lo Real y lo Simbólico nunca puede resolverse en un dominio final de lo Simbólico sobre lo Real porque lo existente deviene Real en su resistencia a la simbolización.

Del mismo modo que resulta imposible encontrar si no se ha buscado, no se puede afirmar si no se ha preguntado. La relación referencial entre el lenguaje y el Mundo es la interrogación. Todo lo que *Está* deviene *Ser* al manifestarse como pregunta.

Por eso, primordialmente, el lenguaje se refiere a lo Real mediante preguntas, diciendo una carencia que procura llenarse. Se pregunta por lo Real sabiendo que lo Real no existe sino que hay un movimiento de Realización infinito de cuyo desplazamiento solo la interrogación puede dar cuenta.

A diferencia del carácter conclusivo y oclusivo de la afirmación, en la pregunta el lenguaje se da las cosas y a la vez el vacío que permite tenerlas como deseo.

Por lo tanto, no corresponde afirmar al Teatro, *el Teatro debe ser interrogado.*

La libre experiencia del pensamiento que se articula como pregunta, no hace uso de la interrogación como un habla incompleta, sino que se cumple plenamente en la pregunta declarándose incompleto.

Si lo propio del pensamiento es pensar lo desconocido a través de una forma interrogativa del lenguaje, lo más profundo del pensamiento no reside en la enunciación sino en la audición de la pregunta misma que formula ese Acontecimiento siempre desconocido que no habita como recuerdo en la memoria al que remite el significante vacío de Arte.

Es indispensable desterrar el concepto falso y profundamente enraizado que identifica al Arte con la Cultura. El Arte no es un órgano de un Orden, encargado de metabolizar formalmente las energías caóticas de su Afuera. Al contrario, lo artístico problematiza los valores simbólicos y la Unidad de la Cultura, es una grieta por donde se infiltra el flujo inmodificable y disolvente de lo caótico.

La trayectoria de progreso lineal inscripta en la unidad del racionalismo humanista supone que el hombre debe reconocerse en sus obras. Por lo tanto, la cultura pide al Arte respuestas porque solo las respuestas pueden acumularse como capital de Saber y constituirse como Historia.

Toda creación estética que se presenta como pregunta no solo se escinde de lo artístico sino que deja de pertenecer a la Cultura y se convierte en una alteridad amenazante.

Sin embargo el Arte, como libre acontecer, no tiene por qué dar cuenta del hombre ni situarse en el devenir histórico. De ahí su condición peligrosa que emana de su proximidad con las abismales fuerzas arcaicas que, actualmente, solo el Teatro conserva el poder de evocar.

Siendo un Acontecimiento, no existe Idea ni definición de Teatro. Solo es posible concebirlo mediante una serie de atribuciones negativas: no es rito ni espectáculo, no es ficción ni metáfora, no comunica ni acoge ninguna subjetivad, no implica una relación triádica necesaria, no es representación sino presencia.

Como existencia sin esencia no es objeto del discurso de la Filosofía, ni objeto de la Semiología, en tanto significante y significado establecen una relación infinita que jamás puede resolverse.

Consecuentemente cualquier ensayo teórico que pretenda dilucidar los elementos constitutivos o los modelos representativos de la dramaturgia deviene fatalmente en una puesta en escena de la teatralidad del Pensamiento.

Un pensamiento "teatralizado" que *representa aquello que está siempre presente.* Tal vez todo pensar de la dramaturgia no pueda ser otra cosa que el pensamiento impensado de los fenómenos particulares que intervienen en el acontecimiento teatral sin alcanzar nunca la inmanencia misma del Teatro; ese espacio en que al entrar se sale siempre a su afuera.

Precisamente, indagar a partir de la singularidad eventual de la dramaturgia al inicio del III milenio, las condiciones materiales y las configuraciones lógicas y preceptuales (distancia, cuerpos, memoria, espectáculo, espacio, discronía, puntos de vista, voz, argumento, operatividad del espectador y, fundamentalmente, la disolución de las subjetividades en la fase terminal de la Modernidad) comprometidas, como efectos que preceden a su causa, en la irrupción temporalmente vertical y espacialmente discontinua del Teatro es el propósito de este texto.

Un texto que, como todo discurso, *es la operación de producir el objeto del cual habla.*

La sensibilidad a las condiciones iniciales

No es extraño que, para el Orden tecnológico del tercer milenio, la dramaturgia asuma la naturaleza abismal y las fuerzas corrosivas de lo Otro.

El Teatro es el único Arte que no ha podido ser desmaterializado.

La dimensión teatral es, ante todo, un espacio de afección física y anímica, una región que media entre *lo visible, lo audible, lo pneumático y lo telúrico* donde tiene lugar el acontecimiento dramático. Aunque funcione como un sinónimo del artificio y la simulación, concretamente, nunca hay un dominio absoluto de la ficción en la presencia de un cuerpo expuesto a la mirada de otro. A pesar de que se trata de una relación legislada de los cuerpos en un espacio jerarquizado, discontinuo con lo cotidiano, donde circulan valores simbólicos, la escena es un espacio de riesgo.

No hay ficción de los cuerpos presentes.

Las cosas son reales porque están materialmente presentes.

Y en su condición concreta de objetos las obras del Arte no conllevan, en su materialidad sensorial, una elevación "espiritual" ni una representación metafísica.

La obra de Arte es un cuerpo que interpela al cuerpo del hombre. El Teatro afecta por la presencia física de sus materiales que operan como estímulos sobre lo sensible antes de remitir a lo simbólico. En la experiencia artística, no hay dualidad entre el cuerpo y el espíritu, ninguno es lo opuesto ni el fundamento del otro, ninguno es sustantivo, porque en lo sensible no hay otro.

El teatro *acontece*. (Siendo algo dado, resulta menos urgente alcanzar la Idea de lo que el teatro "*es*" que la advertencia de que el teatro "*está*").

Abolidos los géneros y disuelto todo régimen de significados, funciones y valores específicos de la dramaturgia, cabe interrogar esa captura de la Mirada por la fuerza fascinante de un acontecimiento que la obra pone en escena.

Frente al particular modo de presentarse de las numerosas obras relevantes de los jóvenes dramaturgos que, a mediados de la década del 80, generaron la potente identidad del "Nuevo Teatro Argentino" se manifiesta la abismal dimensión interrogativa del Arte.

Imperiosamente adviene preguntar qué se representa mediante un régimen de representación "residual" que, sin recurrir a ninguna prótesis tecnológica, se vale de los elementos y cláusulas de una tradición agotada: la puesta en escena a la

italiana, los personajes, el imaginario del lenguaje coloquial de la clase media, las unidades de tiempo y espacio y una trama argumental para generar lo imprevisible mediante *una aplicación "tautológica" de un axiomática teatral.*

Afirmar que la *teatralidad construye al Teatro* es una "tautología", o sea, una implicación lógica no causal que se presupone a sí misma: A pues A.

Sin embargo, la tautología es una "figura" lógica cuya consistencia se da al margen del Tiempo que es la ruptura de toda simetría. *(Introducida una variable temporal en la expresión A=A el signo = deja de enunciar identidad).* En el tiempo toda repetición se convierte en una diferencia. Por lo tanto, la enunciación tautológica se inscribe sobre el fondo de una paradoja. Lo paradojal refracta a lo tautológico de aquello que *"es porque es"*. Esta analogía especular es la base del *"Speculum Principis"* de la escolástica. El espejo permite a la mirada ver lo único que no puede ver, *verse a sí misma.* La paradoja refleja la imagen invertida de la indiferencia de lo diferente. Por lo tanto la asimetría de la configuración especular se duplica en la inversión del reflejo. La formalización de esta inversión representativa puede asimilarse analógicamente con una construcción gramatical paratáctica: *el Quiasmo.*

El quiasmo es una figura de origen retórico conformada por la repetición de dos conceptos en orden invertido. Lo determinante se convierte en determinado y viceversa: *La Gramática del Teatro / El Teatro de la Gramática* o *La mirada del Espectador / El Espectador de la Mirada.*

La inversión trae a la superficie capas latentes de Sentido que permanecían ocultas: *La Representación de la Presencia / La Presencia de la Representación.*

Pero lo fundamental de la inversión proposicional, es que el significado proviene de la localización espacial; y esto permite descubrir la generatividad significativa del Espacio, es decir, la dimensión dramática del Espacio. Por lo tanto, es posible concebir al quiasmo como Forma de un Juicio Lógico Espacial.

El quiasmo constituye un par dialéctico complejo, una oposición entre dos enunciados formados por los mismos términos dispuestos en un orden de localización espacial invertido, en el cual se manifiesta una significación asimétrica.

Lo extenso estructura una gramática teatral en la que, aunque el verbo articule las palabras, el sustantivo concentra y ejerce el Poder.

La hegemonía del sustantivo en el lenguaje es el reflejo de una Razón Dramática que ubica a la Presencia al comienzo de todo proceso de Representación. Fatalmente, toda inversión paradojal trae a la presencia a un Tercero excluido. El conflicto entre los extremos de una oposición dialéctica binaria conlleva la revelación de un tercer término, un elemento impar, extraño a los pares que relaciona: *el espacio en el que tiene lugar su oposición.*

En el discurso diferenciador, la paradoja introduce lo indiferenciado, el otro lado de la línea de clausura de los conceptos. La Lógica Dramática, instalada en su espacialidad, genera procesos no jerárquicos y sumamente dinámicos. Decir, dinámicos y no modelizables. Genera saberes provisorios de lo indeterminable, de lo inconmensurable, constituidos por términos multívocos. No pretende una representación de lo móvil a partir de una referencia estática sino de una cualidad variable: las infinitas trayectorias posibles que recorren un espacio abierto.

Consecuentemente, el acontecimiento teatral puede ser concebido *como una función sin constante, la funcionalidad continua de una variable cuyos valores son otras variables.*

Además, la paradoja es una figura que permite afirmar dos estados de cosas contradictorios (afirmar lo contrario de lo presupuesto en el planteamiento inicial) que posibilita el acceso a otra configuración discursiva o argumental. La paradoja se opone a la tautología. En el discurso diferenciador, la paradoja permite reintroducir el otro lado de la forma (diferenciación) en lo diferenciado, pero identificando este lado con el negado (supone en el fondo una dialéctica total, en que la misma tesis implica la afirmación de la antítesis). La paradoja marca la "no-observabilidad" de una unidad-diferencia. Contiene al mismo tiempo, la exigencia de buscar una superación de la paradoja, desplegándola en una especie de dialéctica donde se supere la contradicción de tesis y antítesis.

En el tema del "espejo" tratado en la literatura del Renacimiento y Barroco (Speculum Principis) se encuentra algo similar. El espejo permite ver lo que uno no podría ver sin él, el mismo observador. El espejo hace posible modificar al observador, que puede así adornarse (física o moralmente). Pero además permite verse a uno mismo y a otros (el espejo de las Meninas....): es decir, el contexto. La paradoja de una diferencia y una unidad mutuamente implicadas solo se resuelve al temporalizar en secuenciación y recursividad en el discurso.

Pero esto lleva a sustituir el viejo orden de principios-causas y efectos etc. (un esquema que en lugar de denominarse realismo contrapuesto a subjetivismo debe concebirse observación.1) contrapuesta a observación.2) por un procesamiento recursivo y circular de diferencias.

En la paradoja de la existencia de un sistema, un sistema se presupone porque/aunque no se puede presuponer: el sistema es ciertamente aquello que es, pero solo porque es su diferencia (negación) a aquello que no es. La afirmación de la paradoja es paradójica, pues la paradoja es la unidad de la diferencia entre la paradoja y la tautología.

Afirmar que la teatralidad construye al Teatro es una tautología y lo tautológico es una figura enunciativa que se inscribe sobre el fondo de una paradoja. Lo paradojal refracta a lo tautológico, a aquello que "es porque es", o sea, una implicación lógica no causal que se presupone a sí misma: A pues A. La paradoja es una contradicción recursiva que no implica negación ni afirmación, algo que "sucede porque no sucede". A partir de la existencia de una teatralidad manifiesta según el modo de lo paradojal (se lo presupone porque no se lo puede presuponer) se establece un axioma: el Teatro es aquello que es por su diferencia con aquello que no es.

Cada obra teatral es un teorema que se deriva de ese axioma.

Al desaparecer la correspondencia especular con una Imagen del Mundo, el sujeto de la representación resulta indecidible. El núcleo de la mimesis es ahora ese agujero del Orden ubicado entre el espejo y el rostro, por donde desaparece el sujeto de la representación y se instala el Sentido. Ya no hay representación de una Idea que se contempla a sí mismo, sino un hundimiento de la visibilidad entre la ausencia de la Idea y la representación de esa ausencia. Queda presente, como objeto de la estética, un Teatro que representa una puesta en escena de los mecanismos de representación.

Inevitablemente, la representación de una Presencia engendra otra Presencia. Al igual que otras dramaturgias actuales, la "mimesis" contemporánea aparenta operar en el vacío. En ausencia de un elemento referencial toda representación deviene en una Presencia autónoma.

La "mimesis" sin modelo, que no articula ninguna representación ni ficción, se constituye por sí misma en Realidad. Contrapuesta a la Idea de una Verdad Absoluta toda realidad constituye una ilusión. Pero la ilusión no implica falsedad. Lo que caracteriza a la ilusión es el deseo y el deseo es la verdad de la ilusión.

Es posible elaborar un Modelo de esta dramaturgia como el flujo laminar de series o discursos paralelos, cuyo significado es su propia velocidad, que jamás intersectan en un plano de propagación asimétrico.

Este Modelo dinámico no es formulable según las leyes de una mecánica de los cuerpos sólidos sino las de una mecánica de los fluidos. Cada obra se organiza como un sistema no lineal inestable y sumamente sensible. Ante cualquier perturbación, el flujo se torna turbulento. En tanto los sistemas no lineales no se atienen al principio de superposición, o sea, no son iguales al resultado de la suma de sus partes, su comportamiento respecto de una variable dada (por ejemplo, el tiempo) es imposible de predecir.

La producción de significados tiene lugar en un desplazamiento del cuerpo del lenguaje según un tipo de movimiento: *"el discurso"* que, como todo movimiento, posee dos ejes de referencia: uno espacial y otro temporal.

Con respecto al tiempo, el discurso tiene una duración real, transcurre en el tiempo, pero para su significado es preciso retener todos sus enunciados en un presente.

Una de las más notables características que singularizan a las dramaturgias recientes consiste en recurrir a la velocidad como poderoso elemento expresivo. La aceleración de los hechos y las enunciaciones alteran la consistencia del régimen de representación. El veloz desplazamiento de los cuerpos y las situaciones anonadan al espectador en el disturbio sensorial del "vértigo". La posesión por lo vertiginoso emana de una sobrestimulación sensorial que afecta la percepción corporal del tiempo y el espacio, una disolución de la conciencia en la pura exterioridad que no da lugar a la comprensión intelectual.

Desactivado todo proceso significativo de trascendencia metafísica la obra teatral deja de ser una representación para convertirse en la concreta afección física de un cuerpo material (el actor) sobre otro cuerpo material (el espectador).

La velocidad también compromete al tiempo, en la aceleración se dispersan los contenidos significativos y se fisiona la trayectoria discursiva del texto.

Todo acontecimiento dramático actualizado en la velocidad de un proceso dinámico en continua inconclusión, presenta un discurso no lineal y no teleológico, un discurso que diluye su discursividad en la continuidad de un presente sin pasado ni futuro. En cuanto la aceleración traspasa el "límite de significación" los enunciados evolucionan según trayectorias no-lineales, carentes de redundancia y sintaxis, donde operan elementos difusos, cuya esencia es su propia indeterminación.

La obra induce la actualización simultánea de todos sus atributos materiales sensibles que no necesitan de un pasado o de un futuro para producir una afección perceptual expresiva.

En una dramaturgia articulada por la ocurrencia de lo impredecible, solo el presente es real. Cada sonido o silencio está libre de conexiones formales con lo anterior o lo posterior, absolutamente autosuficiente, carece de pasado y no promete futuro.

Como en la indeterminación de la mecánica cuántica, el presente es el punto "nodal" de la existencia, porque sin presencia no hay existencia. Tales acontecimientos dramáticos logran que el fenómeno afectivo que prosigue a un estímulo se manifieste sin que ninguna relación lógica lo vincule a su antecedente. Cada crisis se resuelve en otra crisis y en ausencia de toda norma o referente Absoluto, la obra deviene un *"campo de posibilidades"* donde la expresión está ligada a lo inesperado y su estética expresa la función de una improbabilidad.

De hecho, el Teatro no es una relación de elementos abstractos sino de materiales y fuerzas que guardan una estrecha relación con la afección física.

Aceptada esta prioridad eficiente de las fuerzas materiales, inmediatamente *el valor y la Idea abstracta de Belleza son reemplazados por una magnitud concreta de intensidad.*

Este modelo dramático donde la oscilación del Yo constituye el tiempo y la velocidad de los sucesos escénicos la afección espacial del vértigo se actualiza en la singularidad de las obras de los dramaturgos del "Nuevo Teatro Argentino" que operan con la concreta materialidad teatral y desplazan la hegemonía literaria del texto. Aunque el lenguaje no desaparece funciona como un obstáculo que impide cualquier lectura significativa de la obra. El texto se convierte en un personaje, en un acto sumado al conjunto de los actos.

En esta teatralidad no-literaria el lenguaje, devenido en una delgada superficie coloquial, se erosiona en el conflicto con los actos corporales sin comunicar ningún contenido. El continuo "desdecirse" del lenguaje no asume una naturaleza metafórica y, mucho menos enuncia lo absurdo.

Dejando de explicar para implicarse con los hechos, la palabra revela su insignificancia. Pierde su significado pero multiplica exponencialmente sus Sentidos.

Arrastrada por el flujo acelerado de los hechos la derivación lógica se enrarece. La sólida racionalidad presente en las causas se diluye y tiende a desaparecer en los efectos.

Así como la cantidad genera cualidad, la velocidad de los procesos en un sistema no es una magnitud, sino una dimensión cualitativa. La velocidad es una potencia formativa que determina condiciones ontológicas.

Conceptos como sujeto, objeto, causa, efecto y la racionalidad misma solo son posibles en la velocidad propia del lenguaje. Alcanzada una magnitud crítica de aceleración, las estructuras sintácticas se comprimen, la sucesión causal colapsa en lo simultáneo, los enunciados se superponen y el lenguaje pierde todo control de los significados que siguen multiplicándose sin referir a nada.

En el espacio teatral se registra la dispersión de una cualidad, de una propiedad fugitiva cuya existencia está implícita en todos los elementos, pero no puede ser verificada en ninguno.

La obra opera un proceso de contagio independiente de la institución significante del virus. *(De hecho, la risa es un comportamiento caótico no-individual que se contagia).*

Un movimiento sin transitividad *(si A implica a B, B implica a C y C implica a D, no significa que A implique a D).* En su propagación no hay toma de poder por un significado, solo el desplazamiento anónimo de las palabras, según las distancias que excluyen la reciprocidad *(lo que separa un punto A de un punto B, no es la misma distancia que separa a B de A).*

El movimiento se orienta asintóticamente hacia un final inalcanzable porque el valor límite de saturación de los acontecimientos, aunque se aproxime infinitesimalmente, siempre es menor y anterior al del final. La inconclusión induce trayectorias regresivas, el desplazamiento continuo de lo que estaba en la respuesta al lugar de la pregunta. Cortocircuitos donde el punto final vuelve a conectarse con el punto inicial y lo origina.

De este proceso dinámico pueden inferirse dos conclusiones hipotéticas:

- La obra es un cuerpo retroactivo creado por su imagen final.
- Su significado cuantifica una disipación de energía. (La sustracción de los elementos de la figura inicial que no están presentes en la figura final).

Ninguna de estas características da lugar a pensar que las obras instalan una dramaturgia del absurdo. Por lo contrario, las creaciones están configuradas por un pensamiento tan sutil como complejo. Un pensamiento basado en una lógica sensorial que articula elementos periféricos que operan en lado exterior de la línea de clausura de los significados para que el entorno emerja como Sentido.

En cuanto el concepto de Sustancia es reemplazado por el de Función, la funcionalidad pone fin a la estática lógica de la inmanencia y permite las maniobras de un pensamiento no gramatical despojado de sujeto y sin objetos de conocimiento determinados. Las funciones expresan procesos independientes de todo sustantivo, relaciones independientes de cualquier contenido. Esta situación problematiza lo absurdo.

El lenguaje dramático tiende a producir una erosión de los significados mediante el imaginario grotesco de un habla coloquial que, aparentemente, articula el *sin sentido.* Pero del mismo modo que no puede haber experiencia ni imagen de lo infinito, no la hay del *sin sentido.* No se advierte que es imposible crear un discurso sin sentido, humanamente, siempre hay percepción de un Sentido que, cuando carece de lógica se incrementa infinitamente en lo simbólico.

El *sinsentido* constituye un *límite* porque es un término implicado en lo que dice, está dentro de lo que expresa mediante dos figuras: una corresponde a la clausura regresiva, la otra a la alternativa disyuntiva. Lo que implica que el sinsentido dice su propio sentido sin tenerlo por definición. O sea, el *sinsentido* tiene un sentido, que es no tenerlo.

Apartarse de la trayectoria de la causalidad implica abrirse a la dimensión de la fatalidad y en la fatalidad no hay sucesión, todo se da simultáneamente.

Aquí se revela un elemento crucial donde arraiga una voluntad de Sentido que consiste en regular la velocidad de los Acontecimientos a través del ritmo.

La obra deviene en un movimiento que depende de una instancia invariable y esta constante es otorgada por un ritmo que escande simétricamente el desplazamiento de lo desconocido. El ritmo es algo más que medida, algo más que tiempo dividido en segmentos regulares. La sucesión de acentos y pausas revela *una intencionalidad, una dirección.*

El acontecer dramático posee un ritmo pero ese ritmo es independiente del discurso. La distribución discrónica de los acentos tónicos opera como una sub-estructura significativa flotante que articula verticalmente, según un grado de intensidad, la sucesión discursiva.

En tanto la estructura sintáctica determina el régimen lógico de la necesidad, la sub-estructura de acentuación fluctúa según el eje vertical de lo posible. Una pertenece al logos, la otra al *melos*; en la primera la significación se atiene a lo visual, en la segunda a lo auditivo. La pieza teatral puede ser entendida como un

melodrama estructurado por un pensamiento musical que conduce a que la materialidad sonora de una frase, aislada de toda pertinencia enunciativa, opere como una conclusión lógica.

Trama-Drama

Por último, este devenir rítmico de flujos paralelos teje una trama argumental. El argumento exige que algo suceda relacionándose de un modo narrativo y una forma secuencial que, en su *Poética*, Aristóteles denomina *peripecia* que encadena *nudo-desenlace-final.* Concretamente, la historia *encadena* a los hechos.

Si desde la visión energética de la termodinámica la asimetría temporal indica un movimiento hacia el desorden, el historicismo quiere ver en el tiempo en tanto historia, la explicitación de un Sentido de Orden. Toda modernidad comienza con la abolición de lo fatal, del azar y de lo vacío que, desde ese momento se constituyen en su sombra.

Consecuentemente, toda lógica, es exponencial, supone un incremento constante y monstruoso del Sentido y la significación. La causa produce el efecto, el sentido de una trayectoria hacia un fin, siendo animales de Sentido, de orden, los hombres son seducidos por el vértigo de las catástrofes. Catástrofe significa la abolición de las causas, ocurre allí donde la causa resulta absorbida por el efecto. La catástrofe devuelve a las cosas su presencia pura, instaurándolas como Otras. Lo real deja de ser lo racional para devenir a ser lo que *se resiste.*

La Historia permite soportar el dolor como significado. La necesidad de Historia es un hambre oscura, antes instintiva que racional. Nace del terror visceral de que los acontecimientos se ordenen como Destino. Apartarse de la trayectoria de la causalidad implica abrirse a la dimensión de la fatalidad y en la fatalidad no hay sucesión, todo se da simultáneamente.

Lo Fatal es una Forma y como tal está enteramente presente y perpetuamente cerrada. Tiene un único signo para el principio y para el final

Así como las crisis son enrarecimientos del Sentido, las catástrofes son el delirio de los acontecimientos. Delirio como encadenamiento puro, carente de referencias significativas. Todo orden es discontinuo de otro a través de una catástrofe. En la catástrofe hay una superposición de la causalidad, la linealidad del Sentido se interrumpe pero el tiempo no se detiene y los acontecimientos se acumulan.

El tiempo que deja de ser el tiempo horizontal del discurso, deviene en *tiempo vertical*. La verticalidad del tiempo implica un incremento de la velocidad y la afección del vértigo. Los acontecimientos alcanzan su fin sin pasar por los medios. Vértigo que es la sustitución del Sentido por la emergencia del puro aparecer. El azar indetermina la posibilidad de las cosas que, desprendidas de su causalidad adquieren una libertad demoníaca. La idea de azar supone que no hay otra relación entre los fenómenos que la de causalidad, que no hay otro devenir que el Sentido. Por lo tanto el azar se constituye como *borde*, la línea que configura el lugar de aparición del Orden.

Admitir otro orden que la causalidad y otro desorden que el azar, implica admitir una dimensión de fatalidad. El orden de la fatalidad no es el de la causalidad, sino que el acto, el signo de aparición de las cosas es también el de su desaparición. El nacimiento no es lo opuesto de la muerte, la conlleva simultáneamente como la elevación a la caída.

En lo fatal, en tanto no hay sucesión sino una Forma única e irrevocable, no hay Sentido, todo esta dado simultáneamente.

Lo fatal es una forma y como tal está siempre enteramente presente y perpetuamente cerrada. Un mismo signo inmutable para el principio y el final.

Por lo tanto nada "*sucede*" y todo "*acontece*" en la soledad de un presente puntual aislado de todo pasado y futuro. En las desconcertantes creaciones escénicas actuales la peripecia subsiste residualmente como operador dramático y como factor estructural pero su naturaleza ha mutado. El hilo argumental deja de ser transitivo, vuelve sobre si mismo y no se desenlaza, *se anuda.*

Por otra parte, la historia argumental exige individuos, personajes, constancias de identidad bajo el dominio del lenguaje. Los personajes son rehenes de sus nombres y de sus dichos.

Contra estos imperativos, que implican un teatro de identificación, las nuevas dramaturgias operan una descomposición de las identidades, cada personaje está a la vez adentro y afuera, el cuerpo del otro es el cuerpo propio. Hay un sistema de espejos que no reflejan la contradicción.

Y en este sistema óptico sin moralidad el Bien refleja una fantasmal imagen del Mal. El Mal no es el demonio enemigo, la antítesis de Dios y del Bien, sino algo extraño y desorientador: *lo Semejante.* Y en la semejanza el Mal no es lo antagónico del Bien sino su Doble indisociable.

El texto, un argumento desactivado la ausencia de tensión, una historia que no finaliza porque nunca empieza, se instala en la escena no como una locución narrativa sino como un objeto material. El término *texto* remite inmediatamente a la corporeidad de la textura, una densidad material sensible donde la relación figura-fondo resulta indecidible.

En un segundo momento, texto, remite al tejido, al tramarse de una trama, es decir, a esa técnica primordial de producir una superficie extensa a partir de una línea, el hilo, que se cruza, retrocede y se anuda sobre si mismo hasta pasar de una dimensión espacial a otra.

Sin embargo, la trama es *continua* pero no es *compacta*. La continuidad idéntica del hilo al cruzarse y anudarse sobre sí mismo, se cruza y anuda sobre nada. La trama entreteje espacios vacíos. El tejido comporta *el nudo*, el regreso de la línea sobre si misma, curvándose alrededor de nada según un movimiento singular que le permite el espacio y por el cual se retiene, se fija y se espesa.

Como toda curvatura, es el resultado de la acción conjunta del Adentro y del Afuera de un mismo espacio vacío. El anudarse es una propiedad del hilo pero también una propiedad de espacio que permite ese movimiento.

Inesperadamente se genera una tensión dramática potenciando la inadecuación de la estructura diferencial del lenguaje con el "estado de las cosas", disociando hasta la contradicción los actos y las palabras que lo enuncian se abre un espacio de dispersión significativa donde se revela una situación trágica: la inconsistencia de un sistema de diferencias cuyos fundamentos se hunden en el magma de lo semejante.

La comicidad es fugaz y emerge el horror. Todo lo enunciado verbalmente en escena se torna aleatorio y monstruosamente insignificante.

El lenguaje, condenado a *representar lo presente según el modo por lo que lo presente no se presenta,* asume la naturaleza del nudo.

En el nudo no se articula un proceso dialéctico hay un solo elemento, el hilo, que, sin interrumpir su identidad ni su linealidad, se retiene y se diferencia, reingresa y se anuda sin atar otra cosa que al hilo. Con este nudo trivial que es, concretamente, un círculo, la obra teje una trama opaca, *una tela que, arrojada sobre un cuerpo invisible, permite verlo.*

Topología del espectáculo

El teatro es tanto una manifestación del Caos como del Orden. La confusión caótica adviene orden a través de una organización triádica que constituye un acto teatral. Una triada conceptual compuesta por un espacio vacío, un ser actuante y un ser expectante. O bien, una mirada, una distancia, un cuerpo que se exhibe y provoca la fascinación de sentirse *mirado por lo que se mira* en el contemplador logrando el propósito seductor del que se exhibe: *apropiarse de la mirada del otro.*

Política del espectáculo: los dividendos del deseo

El espectáculo se revela como una operación de seducción. Una seducción que otorga una fuerza de dominio: el poder sobre el deseo del Otro. Por esta razón todo Poder debe, necesariamente, ser espectacular, porque permanece aquel Poder capaz de hacerse desear. Consecuentemente, los monarcas absolutistas convertían en espectáculo para sus súbditos hasta sus más mínimas actividades cotidianas y el nazismo alcanzó un asombroso dominio de lo escenográfico. Por lo tanto, si todo espectáculo instituye una relación de poder el poder es, recíprocamente, generador de espectáculos.

Los tres factores identificados como constitutivos de la relación espectacular pueden ser considerados, en términos topológicos, dos lugares, el del espectador y el del evento espectáculo, separados por una distancia que actúa a modo de frontera o barrera que separa e impide al sujeto que mira introducir su cuerpo en el lugar del espectáculo.

Esta topología paradigmática de lo espectacular conduce a pensar sobre la naturaleza de la configuración triádica y los elementos que la integran: *la tríada, la distancia espacial y el espectador.* La triada es una figura pregeométrica del Orden espacial, una configuración *a priori* de la percepción y la intelección.

El triángulo es una superficie limitada por tres bordes, esos bordes son líneas. Así un ente de dos dimensiones resulta limitado por entes unidimensionales. El triángulo se comporta con respecto a la línea como el 2 a la unidad 1. Estos números no tienen un valor aritmético, expresan una relación de necesidad.

Una esfera está limitada y determinada por una superficie única. Como un volumen tridimensional limitado por un ente de dos dimensiones, la esfera se comporta con relación a la superficie como el 3 al 2 según un orden de necesidad que no rige una métrica.

Los seres de x dimensiones son cada uno el borde del otro según el orden de una necesidad espacial puramente intuitiva. 1: 2 : 3 no son números aritméticos. A su vez, la relación no es transitiva: 1 no es a 3 como 2 es a 1. La serie conforma tanto el modelo de una máquina simple como el de una topografía sobre la que se aplica una serie de transformaciones mecánicas

La Tríada, el Tres, es la percepción sensible de la Unidad en un desarrollo temporal, la expresión de la Unidad en el devenir de la Historia. La relación de la Tríada con la Unidad se figura por el triángulo equilátero $a = b = c$, primera imagen lógica y sensible de la Trinidad.

Por otra parte, para el pensamiento pitagórico, la proporción geométrica progresiva es prueba de la permanencia inmutable de la Unidad en el incremento de lo Múltiple siendo el cociente de los términos sucesivos siempre el mismo: 2:1 = 4:2 = 8:4, etc...

Esta constancia es evidente en las oposiciones binarias bidimensionales inscriptas en un plano. Pero al relacionar "*cuerpos*" es necesario recurrir a dos elementos relacionantes. Los vínculos algebraicos bidimensionales son "*ideales*", es decir, abstractos e imaginarios, pero las relaciones materiales corpóreas son tridimensionales. Esta diferencia dimensional entre lo abstracto y lo corpóreo es importante. La relación bidimensional de una oposición p-q se expresa: $p2 : p.q = p.q : q2$. La relación tridimensional resulta más compleja: $p3 : p2.q = p2q : pq2 = p.q2 : q3$.

Significativamente, estas potencias se denominan elevación *al cuadrado* y elevación *al cubo* implicando un esquema cuaternario, por lo tanto, la relación material-corpórea del Mundo requiere la mediación de *cuatro variables algebraicas.* Y de este hecho se deriva que la configuración constitutiva del Mundo se cifra en una *Tétrada*.

Queda planteada la tensión lógica y metafísica entre *el Tres y el Cuatro* constitutiva de la racionalidad occidental. La síntesis triádica no es inmanente ni estética, está afectada por un movimiento interno que tiende a resolverse en lo cuaternario. En lo triádico, abstracto y patriarcal, opera oscuramente la fuerza de lo cuaternario, *material y femenino*. La cuaternidad no deja de manifestarse interpretada como una fascinación irracional y demoníaca.

Consecuentemente, la Trinidad presenta una completitud lógica pero una carencia psicológica, raíz del conflicto entre el Espíritu y la Materia. La Imagen triádica platónica no omite la pregunta ominosa: *"¿Uno, Dos, Tres, y el cuarto donde se ubica? ¿No será el cuarto, que no adviene, el que piensa por todos?"* (Timeo).

A pesar del prestigio de la Tríada, en Pitágoras y su escuela, la síntesis suprema es la tétrada, la "*Tetractys*", la Imagen completa del Mundo. Lo cuaternario es la premisa lógica de cualquier juicio sobre la totalidad. Tal fue la tesis de Schopenhauer al formular "los Cuatro Principios de la Razón Suficiente".

Los otros dos factores: la distancia espacial y el sujeto espectador merecerán una consideración más extensa. Pero más relevante que sus valores simbólicos resulta la constante recurrencia de la configuración triádica como módulo de organización de los procesos perceptivos y generador de significación.

Lo ternario estructura la sintaxis del lenguaje, la predicación del juicio, el devenir dialéctico del Pensamiento, la mecánica de la palanca, el pie rítmico del verso, la sucesión temporal. La tríada acaba por constituirse como el modo de presentarse que representa lo Real.

Por otra parte, la topología triádica del espectáculo pude ser contemplada y convertirse, a su vez, en vértice de otra triada espectacular y proliferar en una serie arborescente e infinita de situaciones espectaculares. Además puede interiorizarse como conciencia ya que el modo de relacionarse del individuo con sí mismo asume una condición espectacular. El espacio del espectáculo teatral es asimétrico; el espectador está atrapado en la ubicación de su "punto de vista" donde se ubica la mirada de nadie. Corporalmente situado en un lugar de un espacio que no habita.

El punto de vista resulta especular al punto de fuga y genera una intersección visual fatal: *el punto de vista coincide con el punto de fuga.* El espectáculo se le da al espectador comunicándole su ausencia en lo espectacular, la pura ausencia que es el deseo profundo de todo observador. La perspectiva geométrica de la sala teatral se basa en una negación para generar la representación; una mirada absoluta debería incluir al observador, pero para poder verla, el observador debe estar fuera de la representación. La eficacia de la maquinaria perspectiva depende de la presencia de un sujeto en un particular punto de vista exterior para poder devolverle como "imagen real" su "ausencia" en lo contemplado. Consecuentemente, la aparición de la escena espectacular depende de la no inclusión del espectador en el espectáculo. Recíprocamente el espectáculo también mira al espectador. Ver lo que el espectador no puede ver es una condición específica del evento teatral.

El actor opera una contemplación secundaria sobre el espectador, contemplación que abarca aquello que el espectador, por su posición, no puede ver, y que permite recuperar al Mundo como contingencia al revelar lo que ha visto la mirada del espectador primario y original: *el autor.*

El Teatro no representa los acontecimientos, representa el modo de verlos. Opera un doble proceso de transitividad óptica donde se torna visible al espectador aquello que el personaje no puede ver. Solo porque el Teatro lo mira, el individuo puede ver al Teatro porque para ver es preciso ser Imagen. Ver implica un punto de vista, y para ocupar un punto de vista hay que ocupar un espacio, hay que aparecer como Imagen. El problema de ver es el problema de llegar a la presencia. Para ver hay que aparecer y para aparecer hay que encarnar un cuerpo. La visibilidad precede a la mirada, y la imagen visible constituye la exterioridad radical del yo, lo único que el yo no puede ver: su propia mirada.

Emergencia del sujeto espectador

Si se define la relación espectáculo como la interacción que surge de relación entre un espectador y una exhibición que se le ofrece, es necesario interrogar la particular condición operativa del espectador en tanto contemplador. Concretamente, la naturaleza del sujeto espectador del espectáculo. La aparición de un sujeto observador actualiza una condición ontológica fundamental: *el observador opera el pasaje del Caos al Cosmos.* La transformación del Caos original en un Cosmos organizado, no se debe a un cambio en las propiedades de la Materia, sino en la aparición de un "observador", de una conciencia. El Caos deviene Mundo cuando aparece un Sujeto observador, y un Universo donde ha emergido un observador es un Universo para siempre escindido.

Si el sujeto es topológico, como lugar de la apropiación del Sentido, es también el eje lógico de todo discurso, la localización gramatical primaria que rige la concordancia con el verbo. Actor diferenciado de todo hacer, es agente, "el que hace", y tópico "del que se dice algo." El tiempo y el espacio carecen de sujeto, solo los enunciados sobre el tiempo y el espacio pueden tener un yo.

La residencia de la palabra y el pensamiento en una conciencia que se experimenta como identidad, es una anomalía. El Yo no puede pensar su origen ni registrar su propia muerte. En el sujeto hay una falsa apropiación del lenguaje. Jamás puede contemplar la totalidad de lo dicho, es solo un segmento de la trayectoria de los significados, que nunca puede esperarse al final de su propio pasado. La subjetividad solo puede ser conciencia en tanto es capaz de retener la fluidez del devenir, en tanto es capaz de recordar. Por lo tanto, la memoria precede al sujeto y es su posibilidad. De la memoria proviene la conciencia, y la memoria no es la facultad de un Yo, el sujeto, el Yo, es un producto secundario de una memoria. La localización gramatical de la subjetividad da lugar a una duplicación de lo Real: *Existe una realidad anterior al lenguaje, que solo podía ser aprehendida a través del lenguaje.*

Y, a la vez, *una realidad interior al lenguaje que es inaccesible.* Las palabras han adquirido la consistencia de un Mundo. El lenguaje se constituye una "*realidad paralela*" donde habitan objetos y ocurren sucesos enunciativos cuya existencia solo es Real en el interior del decir.

Sin embargo, no habría sujeto si no hubiera distancia y extrañamiento entre un Yo y el mundo. Ni habría conciencia sin un extrañamiento entre el Yo y el cuerpo. La palabra es la Idea que el Hombre no logra concebir de sí mismo. Con la aparición de un Yo, como lugar de apropiación de la significación, nace la experiencia del espacio como angustia de lo desconocido, porque la extensión es la suma de todos los lugares donde no está presente el sujeto.

Lo que permite hablar es la distancia, el espacio; lo inmediato es indecible. El pronombre, el sujeto, es el lugar donde se fija la autonomía del lenguaje, es el lugar de aparición del discurso, y esa aparición es posible porque ese lugar está vacío. La enunciación del pronombre impide que el sujeto sea poseído por el espacio, disuelto en una extensión anónima. Aquí irrumpe ese tercero impensable que media la relación espectacular: *el Espacio que da lugar a la distancia.*

El elemento neutro que, dándole lugar, convierte a la tríada espectacular en *una dialéctica sin síntesis.*

La extensión anónima

Hay un problema que compromete tanto a la Filosofía como a la Dramaturgia, en tanto el Teatro es un arte especializado: Lo que urge es *cómo decir ese vacío que permite decir. Cómo representar esa distancia que permite representar*. Las palabras Dios, Nada, Infinito se encuentran en el lenguaje como significantes vacíos. De modo que si hay algo como significante vacío, se debe establecer de qué modo, dentro del proceso mismo de la significación, un vacío puede llegar a ser signo. Pero la heterogeneidad radical de un significante vacío implica la asimetría de una exclusión que no es inclusiva, .en donde un significante heterogéneo se tiene que hacer cargo de la totalidad del sistema cerrándolo, sin pertenecer al sistema. En la hegemonía que asume el significante vacío surge un dato primario del antagonismo, la distancia, el espacio de la alteridad. Ese intervalo de distancia se manifiesta como lo Real, que sutura *la distancia* por su hegemonía.

Es decir, dado que hay este vacío irreductible que, por otro lado, es el que garantiza la totalidad, todas las proposiciones se mueven topológicamente, todos los enunciados resultan metafóricos, metonímicos y su lógica es la pregnancia de estas operaciones,

Algo tiene que estar fuera de sí como condición para que exista un sí mismo, para que se conforme un modelo lingüístico. En el caso del movimiento es la velocidad, en el caso del tiempo es el instante, en el caso del número es el cero.

La sutura del sistema proviene de su exterior, es necesario algo fuera de la serie numérica para que haya una serie numérica.

Cuando se habla de un significante vacío no se dice que signifique *Nada*.

Antes que negar, *lo vacío* designa esencialmente una extensión con la propiedad de ser recipiente. De hecho la "*distancia*" esta siempre ocupada, investida como un lugar general que se distingue de todo lo que se sitúa en ella. Alude al espacio neutro de un lugar sin lugar, un lugar en el que todo queda señalado pero que no es señalado "en sí mismo". El nombre que no nomina pretende suscitar una intuición: la *de la oquedad de lo hueco.*

Predicar un objeto por su inherencia, atribuyéndole su esencia misma, no es una redundancia que nada informa, *es generar una distancia*. Decir *"lo rojizo de lo rojo"* genera una tensión en el pensamiento, instala un cierto tipo de diferencia donde no debiera haber ninguna. Predicar la inherencia es provocar una erección del lenguaje, desplazarlo en un movimiento transversal que no le es propio, hundirlo en una profundidad de la que carece.

Esta modalidad se presenta como más apropiada que la negación para acoger a lo Indecible. Como entre dos espejos enfrentados, al decir la inherencia, surge la imagen de lo mismo proyectada al infinito.

Enunciar *la vacuidad de lo Vacío* es señalar un sitio, que no es un sitio entre otros, *sino el sitio mismo*, el sitio irreemplazable que recibe la palabra de aquellos ante los que desaparece pero que reciben de él la palabra que los hace hablar. Si lo que permite hablar es la distancia, lo inmediato es indecible. El Sentido de lo desconocido no adviene al final de las palabras. No adviene porque siempre está y es desconocido aquello *que siendo siempre conocido no es objeto del conocer ni del decir, lo infinitamente próximo que no cabe nombrar porque nunca se ausenta y, por la misma proximidad se da como pensar sin tener que ser pensado.*

La cultura de masas y el orden social del Barroco

Cuando se analiza la naturaleza de la estructura espacial del espectáculo en Occidente se habla de un fenómeno histórico. El actual concepto de "espacio espectacular", aún vigente en el Teatro, se deriva de un Modelo determinado por las condiciones y discursos políticos, estéticos, filosóficos y sociales del Barroco,

época dominada por las Monarquías Absolutas y la consolidación del Racionalismo. La condición imprescindible para la viabilidad del proyecto político absolutista, pasa inexorablemente por dos requisitos: *el monopolio de la violencia en manos del Estado, y la soberanía individual.*

El aparato de control y de vigilancia en la sociedad se corresponde con el aparato de control que se constituye en el espíritu del individuo; el conflicto se desplaza a lo interior. El hombre del barroco debe resolver, dentro de sí mismo, las tensiones y las pasiones que, anteriormente, se resolvían en la guerra. La cultura que el Barroco considera legítima es aquélla que se manifiesta en el mismo ámbito en donde reside el poder: la corte palaciega. Esta cultura, si bien ajena de los espacios públicos de la cultura popular, es concebida para ser representada ante un público que asiste como espectador.

En un primer momento es inaccesible a quienes no forman parte de la corte. Solo los cortesanos participan de ella en las diversas estancias palaciegas: el teatro, los jardines, zoológicos y museos. Eventualmente, las clases populares pueden contemplar esta cultura bajo el modo de una estética de diferenciación cuyos fastos legitiman la peculiar magnificencia del Poder.

El Arte y las Monarquías Absolutas del Barroco son impulsadas por un mismo propósito: *dominar el espacio.*

A medida que la cultura Barroca trasciende los muros del palacio y toma como escenario la ciudad, se produce una profunda transformación. El ceremonial y la etiquetas cortesanos van convirtiéndose paulatinamente en pautas propias de la vida privada. El mundo privado de los sujetos deviene en público destinatario y consumidor de la cultura elaborada para ellos por los intelectuales.

Se trata de un público entendido como una colectividad espiritual, una dispersión de individuos, físicamente separados y cohesionados solo por un valor simbólico. Únicamente por la aparición de la imprenta resulta posible que una multitud de individuos, alejados en el espacio, puedan ser sugestionados por las mismas convicciones y acontecimientos.

Los rasgos específicos de la cultura del Barroco la definen como una cultura dirigida, masiva, urbana y conservadora. El objetivo de este sistema de normas y valores es lograr comportamientos que aseguren el mantenimiento del orden social construido por el absolutismo.

Por su carácter preventivo y pragmático orientado a erradicar desviaciones sociales y a adaptar al sujeto al Orden Soberano, toda la política cultural del Barroco se orienta a expresar estéticamente preceptos morales destinados a regular y orientar las conductas. Para ello es necesario desarrollar un conjunto conocimientos sobre el hombre que se proyectan en tres campos:

- Observación del rostro (fisiognómica).
- Consideración de la vida anímica interior (psicología de Huarte de San Juan y estudio de las pasiones de Spinoza)
- Comportamiento externo (historia).

De este triple análisis se deriva una concepción mecanicista del ser humano, entendido como un dispositivo de mecanismos afectivos cuya manipulación permiten encauzar su conducta. Ejemplo de este proyecto disciplinario son los "Ejercicios Espirituales y el modelo educativo de Ignacio de Loyola. Reducido a sus elementos más simples, el hombre se convierte en un ser artificial recreado por las técnicas disciplinarias que sobre él aplica la educación.

Para conseguir el eficaz encauzamiento de la conducta humana, el poder barroco emplea la persuasión ideológica, en la que se compromete al Arte en una actitud persuasiva que no busca demostrar sino convencer. Este objetivo se consigue estimulando las pasiones y haciendo partícipe al público de aquellas obras en que interviene como espectador, captando la voluntad por medio de impresiones sensoriales capaces de conmover y acostumbrar al sujeto a los temas artísticos que se le sugieren para que actúe conforme a los imperativos que de ellos emanan. Para lograrlo, se recurren a diversas estrategias, entre ellas, una de las más importantes es la moralización a través del principal medio cultural de la época, *el Teatro.*

Por lo tanto, el fenómeno histórico crucial que engendra el Barroco es *el surgimiento del público*, como el conjunto de espectadores pasivos del acontecimiento estético. El público aparece como un colectivo indiferenciado cuyo gusto es modelado por la oferta artística que se le ofrece.

La estética del Poder estimula los sentimientos del público habituándolo al consumo de ciertos productos culturales, de modo que acaba por confundir sus deseos con el espectáculo que se le impone.

El Arte que se ofrece al público es un conjunto de productos culturales redundantes, repetidos y reiterativos cuya percepción no requiere de ningún esfuerzo sensorial ni intelectual. Los hábitos derivados de esta práctica generan una normativa del Orden Cultural: *el gusto.*

La cultura se consolida como un conjunto de eventos que, por medio del recurso a los sentidos y a los sentimientos, hace del individuo un espectador extasiado ante las grandezas de los poderes establecidos. Los productos culturales no alientan la duda, la crítica o el distanciamiento, sino la identificación con un orden sacralizado, en el que reyes y señores aparecen glorificados, al nivel de dioses y hacia los que corresponde, "*naturalmente*", una actitud de sumisión.

Esta impronta barroca ha perdurado en las transformaciones posteriores de la cultura de masas.

El modelo de la escena a la italiana

Con el teatro a la italiana se accede a una nueva y radicalmente diferente configuración del espacio espectacular. Se abandona el círculo y la elipse, pero también el amplio semicírculo del teatro grecolatino. Importa menos la elección geométrica que la profunda revisión de la relación posicional entre el espectador y el evento espectacular.

Si hasta ese momento, permanecía volcado hacia una interioridad que definía y protagonizaba la misma relación espectacular, con la disposición de la escena teatral a la italiana es el espectador quien pasa a ocupar el lugar privilegiado: el conjunto escenográfico *(el juego escénico de los actores y los decorado)* se dispone de acuerdo a una perspectiva ordenada en función de un centro óptico exterior, definido por el lugar ocupado por el espectador.

Una concepción concordante con el pensamiento de Leibniz. En su Óptica la apariencia del objeto remite a una transformación del punto de vista del sujeto. Por lo tanto, la perspectiva pierde toda centralidad estática y se construye sobre una variación dinámica donde se rompe la unidad del sujeto y lo invariante del objeto. Toda objetividad se torna relativa en tanto depende de la posición perspectiva variable del sujeto.

De acuerdo a esta concepción óptica los objetos son los múltiples productos de los numerosos puntos de vista cuya única esencia común es la de ser diferentes.

En la Monadología se lee:

> "Así como una misma ciudad, mirada desde diferentes lugares, parece completamente distinta y está como multiplicada en sus perspectivas, ocurre de igual modo que, gracias a una multitud infinita de las sustancias simples, hay como tantos diferentes universos, que, sin embargo, no son sino las perspectivas de uno solo según los diferentes puntos de vista de cada Monada"

En el barroco, la perspectiva no es una variación de la verdad a partir del sujeto, sino la condición por la cual aparece al sujeto la verdad de una variación.

Acontece la irrupción en el ámbito del espectáculo de la revolución espacial que ya se ha realizado en la pintura: un espacio (pictórico) que lejos de estar sometido a un único centro interior (el ocupado por los símbolos de lo divino), se modela en función de un centro exterior al propio lienzo y en el que convergen las líneas de perspectivas; emerge así un sistema topológico que realiza en el ámbito pictórico la consagración de un sujeto trascendental: aquel que, desde el único lugar privilegiado, mira un Universo ordenado en función de su propia razón.

Tal es lo que sucede en el teatro a la italiana: una nueva configuración del espacio espectacular en función del lugar ocupado por el espectador, al que se reconoce, por primera vez, el derecho a un pleno dominio visual del espectáculo.

Es la afirmación teatral de un sujeto trascendental ya instaurado en la pintura, que reinará en la filosofía (con el cogito cartesiano) y, que siglos más tarde encontrará su consagración jurídica como ciudadano en el ámbito del derecho burgués.

Con la instauración del modelo espacial de la escena italiana se instala la escisión entre el espectáculo y la calle. Una delimitación medio congruente con la ordenación burguesa de la ciudad: negación de todo desorden carnavalesco, apresamiento del espectáculo en espacios cerrados y fácilmente controlables y conversión de la calle en mero espacio de tránsito y no ya en lugar de interacción. Con la misma lógica la economía del deseo espectacular será reconvertida y encauzada en términos de economía mercantil. Pagar la entrada se convierte en un gesto plenamente significativo: el cuerpo fetiche del artista lo será no solo por atrapar e inmovilizar el deseo espectacular, sino también porque se verá adornado de todos los signos de la riqueza material.

Lo acontecido en el Teatro se trasladará a otras formas de espectáculo: en la ópera o en la danza, en la misa, en la sala de conferencias o en el concierto se instaurará, progresivamente, esta configuración concéntrica del espacio espectacular .

El modelo de teatro italiano. La perspectiva diagonal

La transformación del espacio de la sala teatral y la escenografía no solo cambian el modo de ver sino que generan *una nueva dramaturgia.*

De la pirámide de la visión, que explica la construcción de la pintura en Alberti, se pasa a la pirámide de la reflexión de los rayos de luz, que permite explicar la formación de la imagen proyectada en el ojo. Tomando la teoría de la visión de Descartes como fundamento de la teoría del conocimiento, se acepta la imposición de la observación como método para alcanzar el saber de las cosas. Pero a Descartes le preocupa alcanzar un tipo de acto de observación que supere las limitaciones y las distorsiones introducidas por los sentidos. Advierte que: *"la visión capta únicamente la mecánica de las cosas, la verdadera visión es la que se produce en el intelecto".*

De esta manera, el Teatro deviene el discurso de un Saber que se comunica, literariamente al espectador. Por lo tanto el texto asume la hegemonía del acontecimiento teatral que ya no se dirige a las sensaciones sino a la comprensión del intelecto convirtiéndose en un *"Teatro de Ideas".* La dramaturgia barroca se construye como testimonio de que lo todo lo visible y audible posee una correspondencia unívoca con lo intelectual.

Por otra parte la institución de un espacio diferenciado como la "sala teatral", donde la repetición de las representaciones es mucho más frecuente y la permanencia del público en el espectáculo más dilatada y pasiva, impone un tipo de espectador inmóvil que resulta más vulnerable al impacto de la escena representada.

Alrededor de 1700, la concepción general de la estética escenográfica europea experimenta una verdadera revolución con la introducción de la veduta per angolo o vista oblicua, de cuya invención se debe a Ferdinando Galli da Bibbiena.

A lo largo del s. XVII, la pintura escénica había estado sometida a una convencional y más o menos rígida ejecución según los criterios de una perspectiva invariable que emplazaba un único punto de fuga en el eje central de la composición, resolviendo la localización de los elementos pintados a base de bastidores verticales, simétricos a ambos lados del escenario, convergentes y decrecientes en altura, cuyas líneas de proyección desembocaban en el telón de fondo, persiguiendo asombrosos efectos de profundidad .

La concepción arquitectónica de Vitrubio se impone como el modelo ejemplar de los teatros italianos del Barroco.

En el libro *V* de la *Arquitectura*, Vitrubio establece:

> "La forma del teatro ha de ser tal que, teniendo en cuenta el diámetro de la parte inferior, se describa una circunferencia a partir de su punto central,

> y dentro de ésta, a igual distancia, cuatro triángulos equiláteros tangentes a ella, tal como explican los astrónomos acerca de las leyes musicales de las estrellas, al describir las doce constelaciones".

Geometría, matemáticas, astronomía y música fueron los principios rectores de la actualización espacial del Teatro.

Aunque las primeras representaciones barrocas en Roma y Ferrara constaban de escenarios con telones ofrecidos como *"picturae scenae"*, en 1513, Bibbiena dispuso el primer decorado en profundidad y, en 1518, Petuzzi creó un escenario que era *"no solo fingido, sino real", "no solo pintado, sino habitable"*, según la opinión de Vasari.

Del telón escénico pintado, se pasó a un espacio transitable, escalonado en un proscenio, un escenario decorado volumétrico y un telón de fondo pintado en perspectiva. Las producciones de Baccio del Bianco o Cosimo Lotti señalaron otra forma de articular las decoraciones a partir de la composición unifocal de eje central, base de toda la escenografía barroca.

La *perspectiva angular,* iniciada por los Bibbiena a fines del XVII y rápidamente asumida por la totalidad de los escenógrafos, transformó completamente la topografía escénica. Concretamente la *prospettiva ad angolo* o *"vedute per angolo"* consiste en un artificio perspectivo que proyecta oblicuamente dos o varios puntos de fuga *(scena a fuochi multipli)* no en el centro, sino en los ángulos laterales no visibles de la composición, que confieren una novedosa riqueza de movimiento a la ilusión decorativa mediante la ruptura de la definición del espacio cerrado del escenario a través de imágenes monumentales y laberínticas que limitan con lo imposible.

La adopción de la *veduta ad angolo* identifica al escenario, a través de la decoración, como un área autónoma, liberada de las incidencias de la sala y formalmente ajena a prerrogativas extraescénicas.

Al mismo tiempo, la multiplicación o segregación del centro óptico permite otorgar legitimidad visual y estereométrica a un elevado número de espectadores desde ubicaciones diversas. La transformación de la escenografía barroca rompe definitivamente la continuidad espacial entre la sala y el escenario, estableciendo una nueva relación *realidad-ilusión*, no basada en lo metafórico según la tradición del teatro cortesano del XVII, sino de recíproca independencia.

A pesar de que la aparición del arco de proscenio establece una separación fáctica entre la zona destinada al espectador y el ámbito de la ficción, el uso de la perspectiva cónica en la escenografía barroca instala la escena según la jerarquía social institucionalizada. Al prolongar la arquitectura de la sala en los bastidores

laterales del decorado, se establecía un espacio coextenso con el ámbito ocupado por el espectador, que provoca una correspondencia de espacios al compenetrar ambos sectores en una engañosa transferencia entre *certidumbre e ilusión*, transferencia constitutiva del teatro barroco que permite expresar la equivalencia ideológica y el juego especular *verdad-apariencia, Teatro-Mundo.*

Precisamente, la relativización del espacio que proporciona la escena vista en ángulo, su ruptura con la identificación entre el orden de la proyección y las categorías de poder, será la conquista más profunda de la época prolongando la vigencia de sus formulaciones técnicas aún cuando se hayan superado sus premisas estéticas. En esta dimensión fascinante emerge una dramaturgia alternativa fuertemente sensorial donde lo racional tiende a ser desplazado por lo mágico estimulando una sensibilidad primaria que se liga a lo arcaico.

El Teatro Olímpico de Vicenza es un *teatro de la imagen* donde la teatralidad textual se convierte en representación visible y corporal del tema de la obra. La palabra es despojada de su protagonismo por la configuración visible de la composición escénica. La monumentalidad arquitectónica del escenario sofocó el surgimiento de dramas notables; el arte escenográfico, constantemente perfeccionado, relegó al texto teatral a una función servil y secundaria.

La voz teatral

El lugar de la boca

El acontecimiento sonoro de la voz sucede en un cuerpo. En tanto la escritura es plana, la voz tiene volumen, es decir, cuerpo. Un cuerpo vivo y presente que habla desde la profundidad de su oquedad donde resuena la voz. El sonido de un adentro es emitido por un esfuerzo muscular. La materia prima de la fonación es el aire devenido aliento, "*pneuma*" en esa fricción entre el lenguaje y el cuerpo que es la voz. Como puro suceso perceptivo, *el grito no pertenece al lenguaje.*

La voz es, materialmente, *"todo aquello del significante que no participa de la significación".*

En tanto la escritura es una abstracción que nombra lo ausente, el habla es un acontecimiento sensible que no puede escindirse de la presencia corporal. Lo escrito pertenece al orden de lo general, la voz al orden particular de la diferencia.

La semiología no se ocupa del referente en tanto el texto es la pantalla del significado. Pero en el habla se presenta un sistema excluyente de signos cuyo referente no puede omitirse porque es el cuerpo mismo del hablante.

Como lugar de la *deglución* y lugar de la *locución*, la boca es un órgano escindido. *La boca que habla no es la boca que come*, la interdicción entre el comer y el hablar escinde lo sensible de lo inteligible.

La relación inmediata con los cuerpos que es comer deviene en una relación mediata y distante que es el hablar.

Existencialmente, *la boca es el lugar de la voz*. Y el Acontecimiento de la voz genera dos fenómenos constitutivos de la conciencia. Por su relación con el aliento funda la idea de Espíritu, aquello que siendo invisible e intangible, habla. A su vez se conforma un sistema *ojo-boca-oído* que instala la imagen del cuerpo como conciencia que es el resultado de escucharse hablar de lo que se ve. Esta estructura determina al pensar como reflexión, es decir, como representación de la evidencia visible por la palabra.

(No puedo verme sin hablarme que es un modo de oírme, mirándome).

La voz resulta de una modificación de las condiciones de la respiración, una obstaculización de la expiración que se articula por la mimetización de los procesos masticatorios. La materialidad de la gastrulación constitutiva del cuerpo subsiste como fundamento del proceso de la significación. Es por la oquedad del hueco de la garganta, la boca, y el túnel auditivo que las cosas resuenan, y por la resonancia aquello deviene en el esto de la representación.

Una distancia y un atraso temporal en donde aquello visible se representa como esto hablado. Toda la idealidad de la inteligibilidad parte de la manifestación del lenguaje como un efecto incorpóreo, el mismo efecto incorpóreo del signo sobre las cosas.

Hablar al oído

No existen voces neutras, siempre hay un deseo en la voz. La voz produce "encantamiento", seduce. El sonido es objeto de un órgano específico que escucha según distintos niveles existenciales. *La voz se dirige al oído que no puede cerrarse.*

Pero el oído no es solo el tímpano, su régimen metafórico implica al conducto vestibular y al fonema como *"fenómeno del laberinto"* cuya falsa salida es otorgada por la gramaticalidad de la escritura.

También puede derivarse la significación hacia lo patológico. El *"vértigo laberíntico"* es el nombre de una enfermedad bien conocida y bien determinada, el problema local de un órgano particular que escucha, ante todo, un ruido indiferenciado y constante. Análogamente, hay un pensamiento como enfermedad que no puede dejar de producir un murmullo insignificante, la consecuencia de un hablar que no oye lo que dice porque carece de silencio.

De hecho, existe una dimensión preverbal del Mundo, un ruido anónimo de las cosas. Es necesario haber escuchado, haber oído, antes de hablar. El lenguaje que pregunta por Todo no puede preguntar por el lenguaje que es una parte de ese Todo. Como consecuencia, no es la pregunta la que encarna al pensamiento sino la audición de lo que pregunta esa pregunta es la que soporta al pensar. El pensamiento se inicia cuando se ha oído una pregunta ilegítima enunciada por una voz. Si hay un comienzo del pensar, acontece cuando se oye lo que una voz, alterando las condiciones de la respiración, ha preguntado. Todo el pensamiento proviene de acatar lo que se ha oído en esa pregunta que no fue pensada sino que fue dada por el lenguaje como una cosa entre todas las cosas.

Fatalmente, el hablar transforma al oír. A partir de la articulación gramatical de la voz lo escuchado no es lo dado sino lo representado, lo que aún estando presente no puede advenir a la conciencia como presencia sino como ausencia que un código trae a la presencia.

Lo que se escucha en la palabra es el sonido de algo que no está, que no existe sino en la palabra, y el lenguaje es posible en tanto los sonidos de la palabras se diferencian y no se confunden con el sonido de las cosas.

Por lo tanto, *lo que se oye en el habla es el retirarse de las cosas.*

La escucha *pánica*

Escuchar es un acto intencional, pero el sonido puede irrumpir, contra toda voluntad, en el oído abierto. Ante el sonido ineluctable la escucha se exterioriza y el sujeto oyente pierde su interioridad. Un grito no puede ser leído. Lo indecible exige ser oído pero no descifrado. Existe una forma de oír que no es conocer sino desconocer, donde no se escuchan significados sino la dispersión de los signos.

El silencio es un espejo donde el hombre se reconoce invisible. Allí es necesario renunciar a escuchar para oír lo que no se oye por escuchar, oír el sonido que no transcurre, que no es tiempo, el sonido erecto, el silencio vertical, donde no hay comprensión ni significado.

En esta situación todo saber es un ignorar al que no pone fin la interrogación que es su propio eco. Resulta evidente la imposibilidad de nombrar lo que aún no se ha descubierto. El lenguaje necesita de un pasado.

Es imposible nombrar sin hacer desaparecer la Presencia del presente. La idea misma de que el conocer debe surgir de un acuerdo entre el objeto y las facultades de la razón desaparecen ante un significante vacío que provoca estupor por su desproporción con la facultad de nombrar. Los sonidos vaciados de significación actúan, por su materialidad autónoma, como silencio. Dan lugar a una inversión lógica donde a menor causalidad mayor es el efecto.

La escucha "pánica" es la dimensión catastrófica del oír donde los efectos de los sonidos preceden a sus causas. Allí no resuena lo audible sino lo que no se puede oír. No hay vacío, no hay ausencia en el silencio, hay un hundimiento del sentido, un éxtasis que no es pérdida del conocimiento sino conocimiento de la pérdida a través de un silencio que es el peso del Mundo. Este oído terrible implica el fin de la sucesión significante del lenguaje interrumpido por el corte vertical de una voz que se abisma en su silencio.

Oír ese silencio no es escuchar sino mirar.

El tímpano

Para que los signos sustituyan a las cosas, para que el hablar nombre lo que ha desaparecido, el lenguaje ha de prescindir de aquello que lo ha engendrado.

Por el olvido de su fundamento todo hablar se expone a un ruido extraño e inhumano, a un rumor de fondo que ningún sentido y ninguna palabra registran ni pueden hacer asequible.

En tanto *el hablar se ha constituido por la interrupción de lo incesante, esa interrupción de lo incesante es, ella misma, lo incesante que, como silencio, atraviesa verticalmente al lenguaje.*

Situada en un punto inestable donde oscila la alternancia entre lo que es y lo que está la voz solo habla desde la intermitencia. El silencio adviene al decir por la intermitencia que da voz a la interrupción del habla. La interrupción que permite el diálogo y la diferencia entre las palabras. De este modo, el silencio surge en donde no puede ser reconocido sino como distancia. (La palabra es la imagen que el cuerpo no logra hacerse de sí mismo). La Idea misma de "*yo*", que localiza la conciencia en una "*interioridad*", implica un desconocimiento de la dimensión espacial del cuerpo.

Topológicamente el cuerpo es un anillo. Una entidad abierta, agujereada, por el túnel boca-ano. Aunque se haya pretendido obturar ese agujero con las invenciones abstractas de Alma o Espíritu, la oquedad interior del cuerpo pertenece al espacio de su afuera. El modo en que experimenta el silencio es determinado por la manera en que se escucha al sonido.

Para la semiótica el silencio no refiere a una ausencia de sonido sino a una ausencia de significado. Estos sonidos oídos como nada, como silencio, determinan el límite del lenguaje. Un *límite* es una marca, una frontera y no es lo mismo que un final; el límite tiene un más-allá con el que se mantiene en *contacto* y que debe ser transgredido. Donde surge un límite, que no es uno porque posee dos lados, la *trasgresión* es oír.

El discurso del lenguaje jamás ha cesado de hablar, de hablar aún de su imposibilidad, pero nunca se ha escuchado. Nunca ha considerado su límite, su borde, como un tímpano.

Pero el oído no es solo el tímpano, su régimen metafórico implica al conducto vestibular y al fonema como «fenómeno del laberinto» cuya falsa salida es otorgada por la gramaticalidad de la escritura. También puede derivarse la significación hacia lo patológico.

El *"vértigo laberíntico"* es el nombre de una enfermedad determinada, el problema local de un órgano particular que escucha, ante todo, un ruido indiferenciado y constante. Análogamente, hay un pensamiento como enfermedad que no puede dejar de producir un murmullo insignificante, la consecuencia de un hablar que no oye lo que dice porque carece de silencio. Por eso no hablamos sino somos hablados por el lenguaje.

El pensamiento tiene una voz pero esa que nos permite pensar no piensa.

El murmullo anónimo

El lenguaje nunca llega a ser lo que fue. No puede reencontrar su origen porque este ya lo exige como lenguaje. Sin embargo, existe una exigencia obsesiva, dentro del Orden de la Razón, de encontrar el principio del lenguaje. A esta alucinación analítica es posible oponerle la aceptación de un estado fluido e ilimitado de los sonidos, carente de toda anterioridad y diferenciación, en continua actualidad, por la cual su descripción nunca puede estar acabada. Antes que aplicar un método reductivo que busca una misma raíz para muchas palabras, resulta más fértil considerar las condiciones de proliferación, desplazamiento y recurrencia de un inagotable fluido sonoro.

Es necesario concebir el estado primario de la lengua no como un conjunto de signos y reglas de construcción sino como una masa indefinida de enunciados sin constantes morfológicas, una corriente neutra y anónima de deseo.

La palabra solo existe dentro de la escena de un deseo, de un terror, de la que emerge verticlmente como grito. Su articulación es posible por el escaso número de deseos y terrores que conllevan la recurrencia de un mismo sonido.

Antes que las palabras estaban los enunciados sin código del deseo, antes que las sílabas estaba el murmullo indefinido de todo lo que se diría. Antes de que hubiera lengua se hablaba, se hablaba de un lenguaje futuro.

El origen no es un pasado, el origen es una posibilidad del lenguaje. El origen de cada lengua está dentro de la lengua misma. Si hay un comienzo del lenguaje este comienzo no reside en el acto de hablar sino en el acto de oír. En el momento de oír los sonidos más íntimos localizados fuera de la interioridad. Hablar es un modo enajenante de oír. Cuando no se escucha al cuerpo en los sonidos sino que se escucha en el sonido la posibilidad de su propio decirse.

El grito se hace palabra cuando desdobla su actualidad, cuando sobrevive a su duración, un sonido, que siendo ahora no es todavía. Esta es la homofonía fundamental, un sonido, que dentro del ruido repetitivo, permite que siempre lo mismo ocurra de un modo diferente. La palabra, antes que emitir, retiene el sonido, escinde el carácter continuo del murmullo, porque el pensamiento no puede soportar ni articular la intrusión inmediata de la totalidad.

La naturaleza del lenguaje es interrumpir ya que hablar y pensar son exigencias de discontinuidad. Las palabras se refieren a "*esto*" llamándolo "*aquello*", porque siempre son dichas desde otro lugar.

A partir de este punto se habla, cuando los sonidos se convierten en procedimiento, un procedimiento de generar distancia entre el sonido y la cosa, entre el sonido y el deseo, una distancia que ocupa el espesor de un discurso de dominio, de poder.

El lenguaje dice otra cosa que lo que dice, sino no hablaría.

La voz mística

En este punto se impone mencionar a la Kábala ,que se aplica sobre el texto hebreo de la Torá, es absolutamente singular.

La naturaleza y propiedades que allí se atribuyen a las letras contradicen toda idea de signo en tanto representación de una referencia ausente.

En ella, el signo, la letra y la palabra adquieren una materialidad y eficiencia extremas. Como en todo discurso la estructura del lenguaje es la estructura de la Realidad, pero en la Kábala la palabra no es signo que *representa* al Mundo, como significado-significante, sino que lo *produce*.

Esta practica se apoya en un riguroso sistema teológico que es, al mismo tiempo, un sistema lingüístico, *tal vez el único que no presenta una anacronía en su presente*. La lectura cabalística es la lectura de un texto sin contexto en la que se conserva la correspondencia entre el ojo y la voz. Un texto que la voz rescribe cuando lee. La Kábala se ubica en una primordialidad pre-discursiva, en una materialidad pre-lógica que la aproxima a la Magia.

En el ejercicio de la *Temurá*: una practica del anagrama, de la permutación de letras y la lectura de estas permutaciones asociando la voz a técnicas respiratorias conducen a un trance místico. La conjunción indiferenciada de la voz, el aliento, el verbo y la imagen de la letra, orientadas por una eficacia pragmática operan según una materialidad sensible que pertenece a las relaciones concretas de la economía de lo mágico. Dios no se manifestó como Idea, *Dios habló con su voz* a Moisés y a los profetas.

La cultura judía conserva una fuerte tradición oral que privilegia la voz y la recitación del texto, esta presencia del cuerpo en la lectura impidió toda escisión entre lo sensible y lo inteligible que articula un discurso metafísico.

Ninguna abstracción lumínica despojó a la voz y al sonido de sus propiedades sensibles, de su condición concreta de Acontecimiento ni de su poder, como fenómeno, de ser causa de otros fenómenos. De alguna manera, la recitación salmodica remite a las propiedades curativas del sonido que persisten en los cantos de los "chamánes".

El Verbo creador del Génesis fue sonoro, correspondió a la Ley estar escrita. Dios es Alef, porque la letra alef significa el silencio del nombre. El nombre de Dios está en el silencio pero lo divino se manifiesta con sonidos. Cuando Yahvé habla, se crean las cosas. *En el Principio hay una Palabra, pero esta Palabra es inseparable de una Voz.*

La dramaturgia de la voz

Si bien no se puede hablar sin usar la voz, la simultaneidad de la voz y las palabras no implica necesariamente que transmitan el mismo significado o que compartan la misma raíz emotiva o que la manifiesten de modo sincrónico.

La voz y las palabras pueden traicionarse, y el oído, en la búsqueda de patrones o un canon de tonalidad perfecta, puede depredar a la voz.

Por otra parte, el uso de la voz sin palabras causa resistencias en los ambientes del teatro clásico al ser tomado como un signo de regresión o excentricidad, sosteniendo que únicamente las palabras justifican la producción vocal.

La instrumentación significativa que suprimió la aculturación original de la voz, es el proceso que diversas dramaturgias contemporáneas se proponen revertir o incluso revocar liberando la voz de las restricciones gramaticales del lenguaje.

Estos proyectos se centran en evitar la coincidencia enfática, en trabajar fuera de, o contra la sintaxis retórica escrita, dándose la posibilidad de lecturas excéntricas o exuberantes, para producir interpretaciones que impiden, oponen, trasgreden los modelos sintácticos impuestos. por ejemplo, no pausar para respirar en las comas y puntos, y desplazar los acentos tónicos para deslocalizar las coincidencias entre la construcción sintáctica y la materialidad sonora. Tales tácticas disgregantes generan espacios semánticos complejos que cuestionan las voces "autorales" y expanden las interpretaciones literarias que propone el texto.

La mirada y la voz son fronteras que separan la realidad de lo Real. Ambas se encuentran de lado del objeto y no del sujeto. La mirada marca el punto en el objeto desde el cual el sujeto observador está siendo observado. Jamás puede ver una imagen desde el lugar en que ésta lo observa. Y en el espacio de esta situación fáctica comienza a hablar la "*voz acusmática*". Una voz sin cuerpo ni portador, que no puede ser atribuida a ningún sujeto y que planea en un espacio intermedio indefinible, implacable precisamente porque no puede ser correctamente localizado.

La voz posee una dimensión problemática: no es el medio sublime, etéreo para expresar la subjetividad humana, sino un intruso extraño, el *tercero excluido.* Funciona como un "objeto autónomo", como un "órgano sin cuerpo". Por lo tanto, restituir la voz como materia sonora-sensible es una necesidad urgente.

Aunque resulte obvio cabe señalar que los humanos usan la voz para la comunicación lingüística viva, el "acto lingüístico representativo" y que el lenguaje probablemente fue modelado por la interacción del cerebro y la voz. La ciencia ofrece hipótesis detalladas sobre como los humanos "cultivaron " la voz para convertirla en un instrumento del lenguaje.

Esta instrumentación fisiológica que desplazó la aculturación original de la voz, es el proceso que las vanguardias contemporáneas quieren revertir o incluso revocar buscando liberar la voz de las restricciones cerebrales del lenguaje.

El sistema lingüístico se apropió las capacidades de articulación de la voz en beneficio del habla, sometiendo su naturaleza expresiva: el canto, a la dominación de la matriz abstracta de la semántica. Precisamente esta usurpación pretende ser rescatada por un proceso de encarnación que restaure la cualidad original del binomio voz / lenguaje donde la voz le devuelve un cuerpo material a la palabra.

En *Las Bacantes* de Eurípides, Dionisio reclama ser reconocido como el portador de la identidad y revelador del ser "verdadero". De ahí la importancia de las nociones de identidad, subjetividad y «ser verdadero » para un teatro que desea «remembrar / recordar» a Dionisio, como el dios del Teatro. La fascinación por un "Dionisio remembrado" da voz al anhelo mítico de que exista en cada ser una identidad interna, verdadera, preservada en memorias o misterios primordiales, una integridad arraigada, encarnada en lo mas profundo del ser.

Estas utopías de individuación aparecen sugeridas en los adjetivos que se atribuyen a la voz: "voz libre", "voz completa "o "voz orgánica".

Las tradiciones órficas elaboraron un conjunto narrativo opuesto, basado en los mitos y leyendas del desmembramiento de Dionisio. La operación central del mito órfico es el descuartizamiento, el desgarrar a pedazos la unidad lúdica de Dionisio por los Titanes, que en la mitología griega reciben el epíteto de *technos*, un principio técnico. Apolo, la divinidad formante, opera, en términos de «dar voz», restituyendo "el cuerpo de la imagen": una forma lingüísticamente elaborada, espectacular, que recompone y representa estas operaciones míticas.

En términos teatrales, la identidad subjetiva y la fusión entre actor / persona / personaje, tan fundamentales para un teatro realista, y para el tipo de narratividad que prevalece en el cine, quedan dislocadas, "deconstruidas", desmembradas y recompuestas en imágenes complejas. Lo visible es enunciable pero lo enunciable no es necesariamente visible. Para la racionalidad clásica hablar es homologable a ver.

Aún en el siglo XX, con la aparición del cine sonoro, la palabra constituye una dimensión de la imagen visual. Pero, en el cine, existe la posibilidad de que lo hablado no sea visto, que la palabra quede *fuera de foco*. Y lo *desenfocado* es aquello que esta más allá del campo visual. Sin embargo, las palabras de los actores en la pantalla son palabras que hacen ver algo. Entonces, aquí surge otra *alegoría de la Caverna*, distinta de la de Platón.

La palabra cuenta una historia que no se ve, la imagen visual hace ver lugares que no tienen nombre, es decir lugares vacíos de historia.

Se produce un cortocircuito entre la palabra *que no se ve* y *lo visto* que no tiene palabra. Con el cine aparece la disyunción entre un acontecimiento hablado y una imagen vacía de acontecimiento. Y esta relación disyuntiva obliga a ser pensada. *El espacio de la disyunción entre ver y hablar es el lugar donde acontece el Pensamiento.*

Se concibe y se vive la voz como algo personal vinculado a una subjetividad que activa los actos de una voluntad personal. El concepto ubica las fuentes sonoras en una interioridad conciente e individual pero su dinámica funcionalidad es centrípeta y significativamente enunciada en el prefijo *"ex"* del término *"ex-presión".*

Es posible compensar este predominio de la voz activa, subjetiva y expresiva mediante la importancia de la escucha, de la percepción previa de información objetiva, donde el acento pasa a palabras, una voz que logre escuchar, percibir y que pueda integrarse en una imagen contextual. Esto está basado en el principio que solo hay expresión posible *de lo que la antecede como percepción.* Por lo tanto, el acto de escuchar se revela como crucial y previo.

El proceso disgregante del complejo *voz-lenguaje-movimiento* comienza con el ejercicio de la lectura en voz alta. La cadencia de un texto se halla inscripta en su sintaxis que propone una organización específica de la respiración, del énfasis fraseológico y dramático.

El proceso de disgregación se concentra en evitar esta coincidencia enfática, en ubicarse fuera de la sintaxis retórica escrita, posibilitando lecturas excéntricas que trasgreden las normativas prosódicas: desplazar las pausas respiratorias marcadas por la puntuación para eludir y dinamizar las coincidencias entre la construcción textual y su materialización sonora. Estas estrategias de "contradicción" cuestionan y actúan contra las "dicciones" de las voces "autorales" de la literatura.

Resulta urgente saber a quién pertenece la voz en una representación. Conocer quién habla el texto, de dónde surge la voz que enuncia, impide su apropiación por los modelos recurrentes culturales o los personajes psicológicos. Para lograrlo es necesario invocar "voces infernales " que contradigan el texto, que subviertan la dicción fantasmal generando oscuras mito-poéticas sonoras radicalmente "analfabetas". Este descenso a los pavorosos abismos arcaicos es un tránsito inevitable para liberarse de la maquinaria del Poder que fabrica la Cultura.

Por otra parte, es necesario establecer claramente las diferencias entre *la voz del canto* y *la voz del habla*, entre melodía y melodrama. Traduciendo *melos* como cadencia *(del latín cadere: caer, rebotar, volver a elevarse)* y melodrama *(cadencia del drama)* se cualifica el sentido de un proyecto dramático.

La noción de melodrama implica la organización y el despliegue de un pensar, de un proyecto lingüístico, presenta la argumentación de una tesis, articula una intriga. Se nutre de factores emocionales profundos, organiza las frecuencias y dinámicas de sus manifestaciones y le da voz al proyecto de un pensamiento adjunto. El *melodrama* no separa la voz de su instrumento en una actitud de desprendimiento que da lugar a la distancia, por lo contrario, busca la máxima implicación emocional *melodramática*. Su propósito es articular la voz emocional, para incluir la pluralidad y el impacto sonoro de la vocalidad octavada en un Teatro que se compone con imágenes y lenguaje. Otorgarle la autonomía de su propia materialidad sin que se mimetice con la voz dominante del autor como ocurre en el teatro literario.

La distribución discrónica de los acentos tónicos que articula el melodrama permite que la estructura puramente inteligible del lenguaje pueda hablar sin contradecir la multiplicidad del mundo. La acentuación tónica opera como una sub-estructura significativa flotante que articula verticalmente, según un grado de intensidad, la sucesión discursiva. En tanto *la estructura sintáctica determina el régimen lógico de la necesidad, la sub-estructura de acentuación fluctúa según el eje vertical de lo posible.*

Producir una serie de sonidos incodificables puede asimilarse como la encarnación de una *sombra*. El hablar devenido un modo enajenante de oír proyecta una *"sombra audible"* que da voz a lo horroroso, lo oscuro, lo violento y lo inhumano. Libera las fuerzas y los poderes arcaicos de una voz separada de las palabras, la pura materialidad de una voz anti-anatómica, osmótica, trans-subjetiva, el sonido de un deseo ininteligible. Un acontecimiento sonoro catastrófico que derrumba la arquitectura sensorial y política del cuerpo. La voz teatral no dice otra cosa que la realidad de la voz.

El ritmo del pensamiento

El discurso es un tipo de función que no depende de una variable sino de una invariable, la invariable sintagmática que permanece constante en las transformaciones de aquello que se sucede. Y esta constante determinante es otorgada por un ritmo que escande simétricamente el desplazamiento de lo desconocido; la no contradicción es el ritmo lógico del enunciado, la consecución del antes y el después que se reconoce en el presente. Las variaciones rítmicas dependen la de la combinación entre *acentos e intervalos*.

El ritmo es algo más que medida, algo más que tiempo dividido en segmentos regulares. La sucesión de acentos y pausas revela *una intencionalidad, una dirección.*

El ritmo proporciona una expectación, suscita una resolución, es decir, establece la matriz de un Sentido. Engendra una disposición de espera que, al advenir lo esperado, se presenta como su correspondencia natural, su advenimiento lógico. Así, el ritmo, no es una medida vacía de contenido, sino la forma temporal del discurso. El tiempo de la enunciación es un permanente trascenderse. Su esencia es el *desplazamiento* y la negación de ese desplazamiento como repetición.

El ritmo afirma el sentido de un modo paradójico: posee un Sentido, el de desplazarse siempre fuera de sí, por lo que no cesa de negarse a sí mismo como Sentido. Se destruye y, al destruirse, se repite, pero cada repetición es un cambio, la misma palabra regresa pero regresa en otro lugar. Es, a la vez, lo mismo y la negación de lo mismo. El ritmo es Sentido y como tal dice algo. Su contenido verbal o ideológico no es separable de aquello que dicen las palabras, lo dicho está implícito en el ritmo en que se escanden las palabras y las palabras surgen natural y lógicamente del ritmo. En el ritmo ya está implícita la racionalidad y a la inversa.

Cada civilización puede reducirse al desarrollo de un ritmo primordial. En Occidente, lo ternario no es solo el modo de *producción* de los discursos sino el Sentido de los discursos mismos en tanto *reproduce* y mimetiza el pulso de lo Real.

El ritmo no es una idea sino una Imagen móvil del Mundo, es decir, aquella regla de desplazamiento por la que advienen las ideas que son su consecuencia.

El razonamiento tiene una prosodia y esta prosodia piensa mediante la alternancia regular de tiempos fuertes y débiles, mediante una velocidad constante y la recurrencia del metro dáctilo de la dialéctica, o bien, la extensión exhaustiva del período endecasílabo, alcanzada por la inclusión del complemento directo en la definición de los conceptos.

El predominio de lo estructural sobre lo actual, el retorno regular de lo irreversible, determinan un período rítmico, y es un ritmo lo que adviene lógicamente en la deducción y la inferencia. Lo inteligible es el resultado de la recurrencia sintáctica de lo constante en lo derivado. Por una parte, la relación entre los signos sucede en la linealidad temporal de la precedencia lógica.

La linealidad horizontal de la secuencia actúa simultáneamente con la complejidad triádica, la "*triangularidad*" inherente de la sintaxis que interviene sobre el desplazamiento discursivo articulando elementos de estructura ternaria.

El lenguaje mismo habla siempre en términos de relaciones triangulares y la significación está comprometida por la acción de tres elementos, tales como *un objeto, un signo y un interpretante,* y esta interacción triple no es divisible por ninguna paridad.

Por lo tanto, el sistema del lenguaje no permanece estático en ningún equilibrio y es motorizado por la asimetría de su imparidad constituyente articulada por un tercero: *el verbo*. El pensar discursivo tiene un ritmo pero ese ritmo es independiente del discurso. La repetición estática de las dualidades y las tríadas resulta en una repetición dinámica de una asimetría pentagonal. Y esta asimetría posibilita una dramaturgia del discurso.

Si lo ternario ejerce una división regular del tiempo discursivo mediante un retorno isocrónico de conjuntos idénticos, la derivación pentagonal rige la disposición de los acentos tónicos, que crean diferencias de intensidad en una duración monótona. La distribución desigual de los acentos tónicos permite el uso performativo y existencial del discurso, como una dimensión cualitativa que habilita un retórica de lo rítmico que, metaforizando lo ternario en lo quíntuple permite el vínculo entre la estructura de lo inteligible y el flujo de los fenómenos.

El desplazamiento del acento tónico sobre el ritmo ternario permite la articulación de lo racional en lo sensible. La distribución discrónica de los acentos tónicos logra que la estructura puramente inteligible del lenguaje pueda hablar sin contradecirse en la diversidad del mundo, expresando no solo proposiciones lógicas, sino los diversos modos interrogativos, declamativos, imperativos, etc...

La acentuación tónica opera como una subestructura significativa flotante que articula verticalmente, según un grado de intensidad, la sucesión discursiva.

En tanto la estructura sintáctica determina el régimen lógico de la necesidad, la subestructura de acentuación fluctúa según el eje vertical de lo posible. Una pertenece al *logos*, la otra al *melos*, en la primera la significación se atiene a lo visual, en la segunda a lo auditivo. Su relación es la que existe entre la regla y la variación, entre el esquema y la modulación.

Lo neutro

Las complejas dramaturgias de la post modernidad asumen el carácter impredecible de los fenómenos *no lineales*, por lo tanto no es desacertado intentar formalizarlos según un Modelo físico matemático. Los *sistemas no lineales* representan sistemas cuyo comportamiento no es expresable como la suma de los comportamientos de sus descriptores. Un sistema físico, matemático o de cualquier otro tipo es definido como no lineal cuando las ecuaciones de movimiento, evolución o estabilidad que regulan su comportamiento son no lineales.

En particular, el comportamiento de los sistemas no lineales no está sujeto al principio de superposición que rige los sistemas lineales.

Dado que los sistemas no lineales no son iguales a la suma de sus partes, generalmente son difíciles (o imposibles) de modelar, y sus comportamientos con respecto a una variable dada *(por ejemplo, el tiempo)* es extremadamente arduo de predecir. Por otra parte la no linealidad se expresa por una ecuación cuyo resultado es cero. Este cero no indica que algo falta sino que es signo de lo que nunca hubo. Emerge de una pausa lógica por la que un sistema arriesga su consistencia en favor de su operatividad. De ahí la imposibilidad de establecerlo como teorema y remitirlo a la axiomática del "*conjunto vacío*", vacío al que nada le falta.

Dentro de la lógica del Álgebra de Clases de Boole, Frege define al cero como el concepto "no idéntico a sí mismo" lo que permite al cero ser el producto de la contradicción de la no identidad consigo mismo. Pero si la contradicción implica lo indiscernible no implica la inexistencia. El cero existe como número aunque su referente sea Nada. El cero matemático puede ser traducido al lenguaje como signo de la neutralidad del silencio. En ese sentido, *lo Neutro* es la posibilidad de decir lo que es sin decirlo y sin tampoco negarlo.

Del mismo modo el Teatro no constituye una trascendencia inaccesible sino *la totalidad continua de la experiencia sensible*. Lo inmediato no está antes ni después, está sin distancia y no requiere signo. De la *Presencia continua de lo presente* no hay *representación posible.* El sistema del lenguaje cuenta con un espacio gramatical para ubicar como neutro todo aquello que se presenta como alguna forma de lo indecible. Lo Neutro adviene al lenguaje como género gramatical, pero a la vez es un modo anómalo del lenguaje, Neutro es el hablar que no interviene en lo que dice. Opone resistencia tanto al sujeto como al objeto. Este pensar es pensar afuera del lenguaje y por su exterioridad carece de dialéctica.

El pensamiento ejercido y enunciado bajo el modo de la neutralidad piensa por la oquedad que queda donde había un concepto y representa la experiencia de la dispersión donde había una cadena de significantes. Hablar en Neutro es separar el motor, lo motriz, de la idea de máquina. Lo inscripto por la neutralidad no carece de una lógica pero, ante todo, tiene un deseo y solo puede ser leído por el movimiento de ese deseo; pensar lo desconocido para que permanezca desconocido. Y desconocido es *lo Teatral* del Teatro.

Escrito o pensado como atribución *de lo que no es ni esto ni aquello*, lo neutro carece radicalmente de neutralidad, es decir, si la neutralidad se entiende como una inmovilidad significativa, como la pasividad ante la nominación. *Así como el cero representa lo que no se presenta; el Teatro presenta aquello que no se representa.*

Mediante el género neutro no se pretende calificar sino desactivar, "neutralizar", mantener impensada la acción de ese tercero entre los dos términos inteligibles de la relación espectacular que no opera como síntesis. Por lo tanto es mediante lo Neutro como se significa lo Desconocido. A través de lo neutro, el afuera del lenguaje penetra en su interioridad contaminando su insignificancia a la totalidad del lenguaje mismo.

Hablar en neutro implica, análogamente, una ficción actoral: decir sin decir lo que "*es*" ni lo que "*no es*". Como el actor que *es* y *no es* el personaje, lo neutro escapa a la Ley doble de lo Uno y de lo Otro, como un tercero inconmensurable por su imparidad. No por azar la Tragedia Griega se configuró como diálogo. Pensar y hablar es una complicidad entre dos para impedir la manifestación de un tercero. Una complicidad entre dos diferencias para no dar lugar a una indiferencia tercera que las suprima. Porque lo neutro implica una "doble denegación", expresada como "*ni A ni no A*", que no niega en favor de una presencia excluyendo a otra, niega, denegando, la Identidad de lo Mismo.

Lo dicho o escrito en género neutro no afirma ni niega, porque neutralizada la duplicidad, ni se escribe la palabra escrita que tacha como visible la que no se escribe, ni se deja de escribir la palabra no escrita que tacha como invisible a la escrita. De esta doble tachadura sin salida, de la doble negación no resulta la afirmación de una trascendencia como pretendía la Lógica del discurso metafísico.

El tercero neutro no restaura lo Uno a partir de lo doble. Frente al Ser Uno que se consume rechazando fuera de él todo lo que no es él, lo Neutro acoge la multiplicidad de lo Otro. Por otra parte, lo Uno, dicho en modo neutro se vacía: *ni todo ni parte, ni comienzo ni fin, ni idéntico ni diferente, ni en reposo ni en movimiento, ni semejante ni desemejante, ni pasado ni presente ni futuro, y en consecuencia ni Ser ni Nada, de manera tal que no hay Uno.*

Tal es el resultado de la operación no operante por la que el lenguaje vacía la Unidad. Lo Neutro es un modo del silencio.

Decir que *X ni es X ni es Y es decir nada.*

La neutralidad establece la imparidad entre los contrarios, pero su imparidad no es la del Uno del Ser, sino la imparidad de un tercero ajeno a la relación de lo doble. Ciertamente, los contrarios lógicos no son contrarios sino bajo la condición de ser algo con respecto al Ser que, como Uno, los resuelve unificándolos. Pero lo neutro, irrumpiendo como tercero no implicado en la relación, no unifica la oposición, sino que manteniéndola doble, la multiplica al infinito.

Lo Neutro constituye la "potencia del continuo" referida en la Teoría de los Conjuntos, que eleva lo continuo a la infinitud y por la que la infinitud deviene un género del cual lo continuo es una especie.

Entonces se descubre que lo Impensable de lo Infinito no es su inconcebible infinitud sino que lo Infinito, siendo esencialmente infinito debe ser necesariamente impar. Y la imparidad es lo que siempre rige.

Esta hegemonía de la imparidad es la raíz de donde deviene la estructura de Razón Occidental, caracterizada por un pensar que pretende ser saber de la Totalidad, del Todo como Uno y del desarrollo *ternario* de sus discursos donde impera la triada geométrica. No tiene nombre aquello que es *absolutamente próximo*, aquello que es *inmediato*. Por lo tanto es Innombrable e Impensable lo que es *inmediato*, lo que no es *mediado* por la palabra o el pensamiento que no pueden traerlo a la presencia porque, *estando infinitamente presente se da como ausencia en el lenguaje y como olvido en la memoria.*

Lo Innombrable es la huella borrada en el lenguaje de aquello que por no dejar de estar es *Nada*, nada que es el *Destino* y nada lo *Real* que es el don de lo posible dado por lo imposible. La oquedad vacía que por ser Nada acoge dando lugar a todo lo que es. El destino, aquello que sin ser no puede dejar de estar. Real, *lo posible que es la imposibilidad de ser imposible.*

Giulio Camillo y el teatro de la memoria

La subjetividad solo puede ser conciencia en tanto es capaz de retener la fluidez del devenir, en tanto es capaz de recordar. Por lo tanto, la memoria precede al sujeto y es su posibilidad. De la memoria proviene la conciencia, y la memoria no es la facultad de un sujeto, el sujeto es un producto secundario de una Memoria anónima. Una Memoria que repite la imposibilidad de repetir.

El Tiempo es la rotura irreversible de toda simetría. Se mueve hacia donde aumenta la incertidumbre, hacia el pavoroso aumento de las probabilidades y la multiplicación de las bifurcaciones que tornan imposible el regreso.

La dirección del Tiempo se dirige al Futuro donde se acumula una enorme masa de pasado que solo puede ser leído por el olvido de la Memoria

Únicamente el Acontecimiento no se ubica entre dos instantes, el Acontecimiento mismo es un instante vertical al tiempo que no es lo eterno sino el devenir. Mientras los hechos se suceden, los acontecimientos se superponen.

El Teatro es ese Acontecimiento que pone en escena a la Memoria. Por debajo y detrás de la estructura lingüística del texto teatral existe un magma primigenio compuesto por imágenes. De esta relación, entre memoria e imágenes se ocupó el Arte de la Memoria. El practicante procede a transformar el lenguaje en imágenes para preservarlo lo más íntegramente posible en la Memoria.

Desde que, en Grecia y Roma, fue un tópico importante de los tratados de retórica, el Arte de la memoria estuvo presente en todos los períodos de la historia del pensamiento como legislador del recuerdo, pero tuvo su momento de máxima prevalencia durante los principios del Barroco. Los dos componentes, *imágenes y lugares*, son constantes en todas las artes de la memoria y lo que caracteriza las distintas tendencias es, precisamente, la forma de entender y utilizar imágenes y lugares. La persona que pretenda utilizar *artificialmente* su memoria ha de configurarla según una estructura básica que acogerá y organizará según sus parámetros los recuerdos que se quieren conservar.

Uno de los procedimientos de configuración más practicados era la memorización de lugares públicos y conocidos, cuya distribución sirve de sostén organizativo de las imágenes portadoras de los recuerdos.

Toda clase de *lugares* eran recomendados: desde iglesias a mercados, pasando por edificios e incluso ciudades enteras. La única condición era que el sitio resultara lo suficientemente familiar para que posteriormente pudiera ser recordado con detalle. Luego, en cada punto de ese *ambiente memorizado*, los distintos sectores de la iglesia o del mercado, las habitaciones de la casa o las calles de la ciudad se van situando, en forma de imágenes mnemónicas, los elementos que debían ser específicamente recordados.

A medida que el Arte de la memoria evoluciona, las *imágenes-soporte* van adquiriendo mayor preponderancia, hasta llegar a independizarse del recuerdo en sí mismo. En ese momento proliferaron catálogos de imágenes susceptibles de recibir recuerdos. Al independizarse de los recuerdos ocasionales, a la vez que se iban especializando en su habilidad para relacionarse de modo abstracto con determinado recuerdo, las imágenes fueron adquiriendo un poder connotativo extraído de aquellos recuerdos para los que se las consideraba más idóneas.

Un notable proceso acontece en este mecanismo: cuando la imagen-soporte se desliga del recuerdo y adquiere entidad propia, es decir, cuando deja de ser el recuerdo el que, por asociación, genera o atrae la imagen evocadora, se invierte la operación y la imagen adquiere la capacidad de escoger los recuerdos, condensándolos mediante sus complejas características y atribuciones. De este modo, la imagen deviene en un mecanismo del Arte mnemotécnico imbuido con un extraordinario poder: otorgar las características esenciales de los conceptos que alberga.

La principal característica de la recién independizada *imagen-soporte* es su fuerte peculiaridad que le permite ser recordada con facilidad. Naturalmente, se recuerda mejor lo inusual que lo cotidiano, y este hecho tendrá consecuencias trascendentales, tanto en el Arte de la memoria como en la formación de imágenes en general conformando una historia de la imaginación colectiva.

Estas imágenes pregnantes que la persona que recuerda va encontrando en los diversos lugares que ha estructurado con anterioridad su mente, contendrán los recuerdos buscados adheridos a ellas. Para poder, efectivamente, sostener recuerdos, las imágenes deben poseer determinados atributos que van siendo añadidos a las mismas por los teóricos de la memoria. Esas imágenes, a las que ocasionalmente se unía un recuerdo, van modificando sus características visuales de acuerdo a las necesidades específicas de los recuerdos con los que se la acostumbra a relacionarse.

En este mecanismo opera el pensamiento analógico en dos sentidos: primero los recuerdos generan imágenes conceptualmente semejantes a ellos mismos, luego, estas imágenes, adquieren la capacidad de aglutinar, basándose en su aspecto visual, determinados recuerdos que se consideran afines. Finalmente, conceptos e imágenes quedan equiparados por un vínculo que se asume como una relación natural. El simbolismo renacentista y barroco se fundamentan en este mecanismo.

En el desarrollo del Arte de la memoria surge un notable dispositivo imaginario: *el Teatro de la memoria* de Giulio Camillo Delminio.

Giulio Camillo, nacido en Italia en 1480, inventó un teatro de la memoria cuya fama se extendió rápidamente por Europa y Francisco I llega a encargarle la construcción de un prototipo para su corte. Su proyecto de 1550 dispone todas las disciplinas y oficios en un vasto anfiteatro mnemotécnico. Concebido como un objeto memorístico de complejo funcionamiento, atestado de símbolos, reproducía, en escala reducida, un edificio alegórico que nunca llegó a construirse.

El *Teatro* pretende encerrar el Mundo y compendiarlo, ordenar las cosas según su naturaleza y almacenar cuanto puede ser expresado por la palabra o concebido por el pensamiento. El orden es el de los planetas, y, por tanto, se divide en siete partes, o siete secciones presididas por la puerta de un dios, y también por las siete alturas del graderío.

Para comprender el mecanismo resulta significativo el ejemplo del régimen asociativo mnemotécnico que genera la localización de la Música. En la economía del edificio, la Música aparece en la grada más alta, la de las artes, sobre la puerta de Venus, con Baco y Narciso que aluden al aderezo y los afeites, la bebida y los perfumes, la holganza y el placer, o sea, con las *"artes viciosas"*, remitiendo a la lujuria y los burdeles.

Frente a la poesía y la profecía, *"artes supremas"* que están dispuestas en la puerta de Apolo, la puerta de Venus reúne tres imágenes mnemónicas: Cerbero, como emblema de los convites, los gusanos de seda, el refinamiento y el lujo del vestido y los tintes, el aseo y el aderezo personales, representados por una doncella con un vaso de aceites y bálsamos, la música, como *"arte viciosa"* y *"arte meretricia",* remite, lateralmente, a la imagen de Narciso, figuración de la autocomplacencia, del detenimiento voluptuoso.

La música se representa en compañía voluptuaria, al servicio de Venus, lejana de las artes solares de la poesía y la profecía, de las Musas y las Gracias que acompañan a Apolo; lejos también de los símbolos de las artes nobles, y de la medicina y las artes de gobierno, que son también solares o apolíneas.

En vecindad con la prostitución y la seducción, se reúne con otros placeres del cuerpo y de los sentidos, y, sobre todo, es parte de los aparejos de las mujeres, el vestido, el cosmético, el perfume, el baño y la música como preámbulo necesario de las artes de Venus, o como su concurrente.

Viglius Zuichemus, que tuvo la oportunidad de contemplar el teatro en Venecia, lo describe en una carta enviada a su amigo Erasmo:

> "El artefacto, de madera decorada con multitud de imágenes, está lleno de pequeñas cajitas, y en él se encuentran varias divisiones y gradas. Camillo le otorga un lugar a cada figura y ornamento, y me mostró una cantidad tal de papeles que, aun habiendo oído que Cicerón era la más abundante fuente de elocuencia, nunca hubiera podido imaginar que un autor fuera capaz de tener tanta o que la clasificación de sus escritos pudiera generar tantos volúmenes... Carrillo denomina a su teatro de diversas maneras, tan pronto asegurando que es un alma o una mente edificada o construida, como indicando que se trata de un alma o mente con ventanas. Pretende que todas las cosas que la mente humana puede llegar a concebir y que no pueden verse con los ojos del cuerpo, después de haber sido recogidos mediante una diligente meditación, pueden ser expresadas por medio de ciertos signos corpóreos, de tal forma que el espectador puede percibir inmediatamente con sus ojos aquello que de otra manera permanecería escondido en las profundidades de la mente humana. Y es a consecuencia de este aspecto corpóreo que denomina a su construcción teatro".

Viglius, un humanista al igual que Erasmo, contempla con sospecha este artefacto que tanto se aproxima a la magia, advirtiendo, en este singular producto del arte de la memoria, las influencias del ocultismo renacentista.

La serie de mecanismos concebidos para ayudar a la memoria natural y que a lo largo de los siglos se habían conformado en un extremadamente sofisticado y preciso Arte de la memoria, se transforma con Camillo en un primer intento de dominio de la naturaleza.

Giullio Camilo convierte en máquina una *potencia del alma.* Su *Teatro* resultó crucial para el desarrollo de la vertiente mágica del Arte de la memoria, la construcción de su famoso *teatro* señala el momento en que la memoria se desplaza del interior de la mente al mundo exterior.

La memoria natural, por muy elaborada que fuera su organización, no deja de ser un lugar mental, una capacidad interior de la estructura de la mente humana. Camillo suprime la interioridad y desplaza la memoria al exterior materializándola en imágenes y objetos concretos y sensibles. Del mismo modo, los procesos recordatorios e imaginarios se materializan en una combinatoria que opera con elementos concretos determinada por las propiedades de esos objetos mismos. Significativamente, en el origen de la Razón moderna, se construye el *primer dispositivo de memoria e inteligencia artificial.*

La memoria del Renacimiento, en un momento en que la subjetividad moderna aún no estaba formada, consistía en un tipo de representación que mezclaba el mundo real, externo, con el mundo imaginario e interno.

La civilización occidental aún se encontraba en íntima conexión con el Universo que se manifestaba en la potente idea del cuerpo como microcosmos que es imagen activa del macrocosmos.

El hombre habitaba un Mundo *encantado* en el que cada parte se encontraba en conexión con el Todo y con las demás partes, y en el que cualquier elemento poseía un significado, significado que no era abstracto, como el que le conferiría la ciencia posterior, sino "natural" como los que aún adjudica la astrología.

La Creación era considerada un acto de Dios dedicado exclusivamente al hombre y los elementos de este cosmos cerrado convergían sobre el ser humano que constituía su centro. La intensa naturaleza habitable e inteligible de este Orden armonioso se revela en el horroroso vértigo ante el Vacío que experimenta Pascal cuando esta Imagen del Mundo se derrumba.

Los individuos pre-modernos establecían las raíces de su memoria y de su pensamiento, es decir, de su conciencia, en el mundo exterior, cada uno de cuyos elementos era signo o imagen del individuo. Una intrincada red de correspondencias unía al hombre con el Universo.

Durante el barroco, el racionalismo cartesiano escinde al individuo en mente y cuerpo, *res cogitans y res extensa*, en una parte potencial interna y otra externa, materializada en las imágenes.

El *Teatro de la Memoria* de Camillo es producto de este contexto donde resulta válida la posibilidad de una mente que tenga sus raíces más profundas fuera de ella, lo que, precisamente, implica la parafernalia mnemotécnica de su proyecto.

Al igual que las actuales máquinas procesadoras de imágenes, Camillo se propuso extraer de la mente de los hombres cultos, el complejo de imágenes que las diferentes codificaciones culturales de la memoria habían introducido en ellas.

Su intención era efectuar objetivamente la serie de manipulaciones que hasta entonces se habían realizado mentalmente.

La diferencia respecto a los procedimientos actuales radica en que, para Camillo y su época, las imágenes y los signos de la memoria estaban preñados de la magia neoplatónica y por lo tanto contenían la clave de la manipulación de un Universo que estaba también formado por el entramado paralelo de la misma simbología.

Un individuo como Camillo, instalado dentro del paradigma de la magia, que basaba su funcionamiento en las correspondencias analógicas, no podía dudar de la eficaz operatividad de su invento.

Aunque las *máquinas de la memoria*, como la inventada por Giulio Camillo Delmonico, son un antecedente de los instrumentos postmodernos y por lo tanto, se relacionan más de cerca con las computadoras que con la fotografía, es a través de ésta que las modernas imágenes se vinculan con la vieja memoria mágica de los neoplatónicos, especialmente aquella iniciada por Camillo y continuada por Giordano Bruno. Si se considera que las fotografías son *copias* de la realidad (equivalentes a las imágenes de la memoria), Camillo procede de un modo similar al de la fotografía, o sea, reproducir materialmente la memoria, cuando se apropia de todo el imaginario memórico de sus contemporáneos y lo incrusta en una estructura de papel y madera.

Solo que para el italiano, la realidad última, la contrapartida de la memoria, no es el mundo exterior y físico al que apunta el objetivo fotográfico, sino el Universo metafísico de las ideas platónicas. De la misma forma que la cámara, al captar la realidad, la encuadra en el marco de una estética determinada, el teatro de Giulio Camillo, al copiar el mundo ideal, impone consigo toda la *urbanización* de la memoria producida por las diferentes técnicas memorísticas precedentes.

El Arte de la memoria había emplazado la realidad en la mente a través de los *paseos memorísticos*; en su momento, Camillo, los extrae de allí para ubicarla en imágenes exteriores cargadas de simbolismo y pasibles de ser manipuladas. Las imágenes dejan de ser copias del Mundo para convertirse en herramientas que sirven para rememorarlo y dominarlo. La utopía alucinada de recordar Todo en cada momento solo es posible en una Memoria que sea una amnesia del Tiempo.

La muerte termodinámica de la modernidad

Auschwitz y el fin del arte

Hay un célebre dictum de T. W. Adorno que afirma: *"No puede haber Arte después de Auschwitz".* Esta aseveración no remite a las consecuencias de una inolvidable experiencia traumática cuyo horroroso recuerdo impedirá todo goce inocente de la belleza, sino que obliga a interrogarse sobre el vínculo que liga al Arte con Auschwitz. Es posible una lectura más terrible: lo monstruoso de Auschwitz no es ajeno a la naturaleza misma de la actividad estética. Estrictamente, la función de la Belleza no es seducir, armonizar u ordenar sino hacer posible la vida ocultando lo pavoroso.

La Belleza determina el límite de lo que debe ser percibido para que la vida sea posible. Y como borde, lo Bello es ambiguo, tiene una doble naturaleza: revela sin dejar de ocultar. Su poder de revelación depende de su poder de ocultamiento, y para que lo Bello sea tal debe ocultar algo terrible. A través de la Belleza resplandece algo siniestro, *un horror que está ausente en la representación de lo Bello, pero que hace posible esa representación.*

Entendiendo al Arte como un "hacer" autónomo capaz de llevar al hombre al encuentro con la inminencia de su propio imposible, este advenimiento que la belleza difiere podría ser la puesta en escena del Mal. La inminencia de una Verdad Absoluta de la que el Arte extrae su valor operativo ya tuvo lugar en Auschwitz porque el horror era esa revelación que en la Belleza no acababa de advenir. La experiencia estética sublime de un horizonte sobrehumano prometida por el Arte resulta la actualización del Mal como posibilidad suprema del Hombre.

Tal lectura es posible pero inverificable. De hecho, ha seguido habiendo Arte después de Auschwitz como ha continuado existiendo Mundo después de la fisión

nuclear del átomo. Sin embargo, lo que se manifiesta como incierto es lo que sean Mundo y Arte desde la mitad del siglo XX. Ambas incertidumbres se comprimen en una sola en tanto se ignora qué Mundo es el que el Arte debe representar y mediante qué régimen de representación.

Ninguno de los axiomas de la estética han sobrevivido, ni han sobrevivido sus referentes trascendentales de representación: Dios y la Naturaleza.

Aún omitiendo la puesta en escena de los genocidios, ninguno de los valores de una cultura amputada de sus fundamentos metafísicos estaba en condiciones de asumir una idea de Humanismo. Junto con la fisión nuclear se desintegraron todos los referentes transcendentales. La muerte de Dios, la desaparición de la Naturaleza, la falacia del progreso y el hundimiento de la Razón despojaron de todo fundamento ontológico a cualquier Imagen del Mundo.

Pero como si se tratara de una actividad inherente a lo humano, la actividad artística, despojada de especificidad, se incrementó hasta lo pavoroso. De esta situación abismal da cuenta el tremendo dictum de Samuel Beckett: *"No hay nada que decir pero estamos condenados a seguir hablando".*

Al desaparecer la correspondencia especular de la representación la "mimesis" se convierte en un agujero negro ubicado entre el espejo y el rostro donde desaparece la Imagen. Ya no hay Forma representable sino un hundimiento de la visibilidad entre la ausencia de objeto y la representación de esa ausencia. Permanece presente, como objeto estético residual, una obra que es la puesta en escena de los procesos mismos y primarios de su creación. Toda obra se instala como un "campo de probabilidades" donde operarán las diversas vertientes de la pintura informal y la música estocástica. En tanto no hay mimesis posible de un "campo de probabilidades", la experiencia estética, descausalizada, se manifiesta como incertidumbre.

El Arte se vuelve "probabilístico", su identidad, laberíntica: *lo Otro del Otro es lo Mismo.* La estética ha alcanzado su límite: la obra de Arte es un artefacto de desear Arte.

El discurso histórico

Lo crucial en una lectura histórica del Arte es que el tiempo actúa como juicio de valor. Su cronología es una axiología.

El encadenamiento de las sucesivas poéticas es leída como una secuencia de "soluciones" cada vez más adecuada a los problemas estéticos, y de esta lectura la vanguardia adquiere su sentido. Si la vanguardia es desviación de la Norma, hoy enfrentamos el absurdo de preguntarnos en qué consiste la desviación de la Norma cuando ya no hay Norma.

La figura helicoidal, rotación alrededor de un eje y traslación a lo largo de ese eje, resulta más elocuente que la trayectoria recta de una línea de desviación. La curva "origen-madurez-declinación", con sus distintas velocidades, (el clasicismo sería su punto más alto, de velocidad cero, y a la vez inflexión hacia la caída) remite a la forma más probable de los sistemas organizados.

Todo sistema, y el Arte es un sistema, lleva en sí tres tiempos:

• *Un tiempo termodinámico*, que va de lo caliente a lo frío. De lo diferente a lo indiferenciado, del orden al desorden.

• *Un tiempo neguentrópico*, que va en dirección opuesta a la dispersión, donde emergen creaciones, innovaciones que logran mantener la estabilidad y permanencia del sistema.

• *Un tiempo cosmológico* donde cada fin realimenta cíclicamente un comienzo. Cuando las vanguardias reactualizan lo arcaico, un ciclo, un modelo está llegando a su fin.

Singularmente, los ciclos no mueren en la escasez; es la superproducción vertiginosa el síntoma de su agonía.

El espíritu de la materia

Cuando se afirma que el Hombre Occidental no ha sobrevivido a la guerra se expresa, fundamentalmente, la desintegración del régimen ontológico que sustentaba su Cultura.

El conflicto entre Espíritu y Materia era el aspecto característico de la ontología de Occidente donde el Espíritu remitía a los más elevados valores de lo Humano que se sobreponían al lastre y la vileza de la Materia.

Esta actitud generó una Estética Idealista que encierra un maniqueísmo en el que la Belleza, la Verdad y los productos artísticos parecen poseer una esencia angélica que, vaporosamente, tiende a elevarse hacia las alturas sin depender de las

provocaciones del conjunto de los objetos sólidos, pesados y corruptibles. El pintor renacentista sometía la materia a una Idea estructural. De hecho, la adjetivación de "elevado" continua implicando un juicio de valor positivo, pero esta concepción ponderativa ha muerto junto con su metáfora.

El concepto tradicional de Belleza, se basaba en la conformación de una materia bruta según una normativa que valoraba la proporción, la simetría, el equilibrio, en los cuales se mimetizaba un Orden cósmico.

El artista contemporáneo ya no encuentra esas propiedades estéticas en el Cosmos, comparte con el científico la visión provisoria y relativista de un Universo caótico, indeterminable, donde lo humano no es medida de nada.

Desposeído de un modelo natural para mimetizar y desaparecidos los valores canónicos de proporción, equilibrio y simetría, el artista se ve inclinado a actualizar la belleza según otros principios, y organizará la materia dramática según diversas estrategias estructurales basadas en operaciones matemáticas, dispositivos tecnológicos o un voluntario abandono a los poderes del azar.

Esta búsqueda compulsiva de principios estructurantes deriva en que, en el fenómeno Teatral, el acento este puesto sobre la hipótesis de un modo de hacer y no sobre el acto mismo.

La obra se convierte en un discurso acerca de las posibilidades de un programa operativo, desaparece la valoración según la antinomia belleza/fealdad, y se la juzga como "lograda" o no, en tanto responda, en mayor o menor medida, a un programa previamente propuesto.

A través de este desplazamiento de la materialidad sensorial al placer intelectivo, de la belleza de la forma hacia la belleza de los procesos formativos, el Arte convierte su función expresiva en una función proposicional, y la obra resulta una reflexión cognoscitiva.

Para el artista de posguerra la materia ya no es el cuerpo inerte que soporta la obra sino su fin, el objeto de un proyecto estético que renuncia a toda forma, a toda intencionalidad organizativa para que la obra se convierta en un objeto natural, un acontecimiento físico, un don otorgado por el azar.

El fenómeno se completa con la utilización instrumental de lo aleatorio y de lo accidental para suscitar la retirada del hombre como autor de la obra.

La práctica del automatismo psíquico disuelve la individualidad en el arcaísmo de los sistemas primarios autónomos transformando al sujeto en Mundo. Las obras que produjo el "Teatro Antropológico", cargadas de una energía tectónica pueden asimilarse a lo que los alquimistas llamaban "materia confusa", el magma donde se agita la Nada que es Todo. La informalidad indeterminada condujo a la disolución simbólica que no es otra cosa que la disolución de la realidad.

La materia densa de los objetos y la corporeidad en que se sumergían los artistas reveló poseer también un espíritu, el oscuro espíritu terrenal al que los alquimistas medievales llamaban Mercurio, ajeno al espíritu celestial del cristianismo.

La materia sin forma

Lo que la muerte de Dios ha significado es el fin de toda alteridad, la muerte de toda exterioridad con respecto al pensamiento, porque Dios no era otra cosa que la distancia de Dios.

En general, el Arte contemporáneo se ha entregado a la seducción de la materia. Este fenómeno señala el fin de la estética idealista Occidental que situaba el acto creador en una intuición interior, es decir, espiritual, actualizada mediante materiales considerados un fenómeno accesorio, salvado de la insignificancia por la potencia formativa de la Idea.

El Informalismo performativo, rompiendo esa tradición dualista, se abre al fenómeno puro de la materia, a las riquezas ocultas en su opacidad, sobre las cuales pretende no intervenir. La presencia de la pura materialidad de los hechos ya no es solo el cuerpo sensible de la Obra sino su fin y el objeto del discurso estético.

La interrogación azarosa de la materia y los hechos no espera otra respuesta que las propiedades mismas de ésta y el devenir de su pasión en el tiempo, la grieta, la erosión, el desgaste, renunciando a operar sobre ella cualquier voluntad formativa y esperando que la Obra se convierta en un suceso natural, un acontecimiento físico o una donación generosa del azar.

La Materia del Universo es un "fluido absoluto", un continuo sin estructura ni Formas singulares. En lo continuo no hay vacío sino ubicuidad de lo viviente. La Nada, el Vacío, no es la negación del Ser sino su posibilidad. La Nada, lo Vacío posibilita su negación siendo el lugar de exclusión de lo que es. La Nada por la que el Ser viene al mundo hace del Ser su propia Nada.

El flujo continuo de la Materia es anterior y exterior a toda Forma, a toda singularidad, una nube de puntos donde toda trayectoria es igualmente probable.

Lo material de la Materia es el Azar.

La variación de los Modelos Dramáticos surge a partir de la reelaboración de unos pocos temas básicos. Ya no se trata de una innovación en los contenidos, el texto o diseminar su espectacularidad interactuando con el espectador. Se procura interrogar la potencia liberada de la materialidad de los elementos que habitan la escena teatral: cuerpo, voz, movimiento y algunos objetos escenográficos básicos.

Concretamente alcanzar la configuración del límite que se manifieste bajo la Forma de las restricciones que el espacio representación impone a la teatralidad. Porque, aunque exista un texto previo, la obra es representada tanto por lo conocido como por lo desconocido. En tanto cada figura o cada cuerpo enuncia en su borde lo cerrado y lo abierto, lo real y lo irreal, lo verosímil y lo inverosímil. El borde es a la vez el contorno de lo presente y el contorno de lo vacío.

El actual pensamiento dramático se sitúa en el lado externo del borde y reinscribe el borde desde Afuera. Todas las dramaturgias designificadas, accidentales e informalistas parecen buscar, paradójicamente, la Forma Absoluta de todo lo Posible y, necesariamente, un punto impropio al espacio donde se genere la distancia que permita contemplarla. Lo Trágico ya no es el antagonismo entre la Voluntad y el Destino sino la ausencia de distancia entre el Afuera y el Adentro, la tremenda Imposibilidad de lo Posible.

Así como el lenguaje es el destino trágico del Pensamiento; el destino trágico de los cuerpos es el Espacio. Entonces, cabe preguntarse sin esperar respuesta, si el Teatro puede representar esta insuficiencia de la presencia renunciando a la palabra y, más aún, a la exigencia óptica; asumirse como inconcluso, discontinuo, abierto para representar su propia exterioridad sin Forma.

La interrogación traza un límite: *inevitablemente la Idea de lo Informe tiene una Forma.*

Puede entenderse la Forma según una concepción mecánica como el resultado del equilibrio entre las fuerzas externas y las internas o según una concepción dinámica, como el resultado de distintas velocidades de desplazamiento entre lo necesario y la contingencia. De ambos modos, una obra se presenta como el resultado de una causalidad simultánea.

El movimiento propio de la materia es curvarse, cerrarse, plegarse sobre sí misma para constituir un interior discontinuo con el medio que la rodea. El desarrollo embriológico es un proceso de plegamiento; la invaginación y la gastrulación tienen por fin la creación de un espacio interior. El borde actúa como una cláusula gramatical donde un individuo adquiere la identidad de un nombre al hacerse discontinuo de lo innominado. El contorno, la periferia, mantiene una dialéctica con respecto al centro que no se limita a una relación geométrica. La singularidad de una Forma la constituyen las trayectorias de acceso, las declinaciones de concentración e irradiación entre ambos.

Un discurso argumental es una inversión morfológica, un deslizamiento del centro hacia la periferia, una migración del pensar porque el centro, sede del sentido, habla por el borde.

Nada se puede decir de lo Real sin la irrealidad del gesto con que se lo señala. Sin el cuerpo, sin el borde, cualquier diálogo se complica, porque el gesto, la voz misma, es un tercero. La trayectoria del centro a la periferia pasa siempre por el purgatorio de lo infinitesimal. El itinerario tiene un desvío, un incremento de velocidad tal que lo dicho por el margen participa tanto del recuerdo como del olvido. Fracasa en la significación pero nunca en el Sentido. Si el racionalismo cartesiano devino en enfermedad espiritual y fracaso epistemológico fue por geometrizar los movimientos y los elementos de la materia. Las "inclinaciones " del alma son inseparables de las curvaturas de la materia.

El verdadero átomo es la inflexión, los cuerpos no crecen por yuxtaposición sino por un juego de pliegue y de despliegue. Lo curvo en el espacio deviene helicoidal en el tiempo.

La curvatura del espacio expresa tres condiciones:

- La fluidez de la materia
- La elasticidad de los cuerpos
- El movimiento por estiramiento y contracción

Otro error cartesiano es el análisis por reducción a elementos simples. La materia es inseparable de su movimiento, por lo tanto, la Forma es indivisible.

La diversidad de los seres proviene de distintos modos de plegamiento de una figura original. La curva es el puro Acontecimiento, no está en el Mundo, es el mismo Mundo, un puro acontecimiento que recorre distintas pasiones: transformaciones vectoriales, desplazamientos de ejes de simetría, circulaciones fluidas, vórtices de resistencias y contracurvas.

Esta materia dramática fluida no es ponderable matemáticamente sino mediante el número irracional y las ecuaciones diferenciales, siendo el número irracional el límite común de dos series convergentes, una de las cuales no tiene máximo y otra carece de mínimo.

Esta operación se gráfica como la proyección de un arco de círculo sobre la recta numérica de las cifras racionales, por lo tanto siempre hay una inflexión que convierte a la recta en pliegue.

Es significativo que estas operaciones aritméticas se desarrollen durante el período barroco porque expresan, algebraicamente, el mismo programa estético, una turbulencia solo se resuelve en otra turbulencia y un contorno solo se divide en pura dispersión.

Con la física moderna surge una nueva concepción de los cuerpos sólidos, cuerpos que poseen flexibilidad en el espacio y modulación en el tiempo. La identidad de un cuerpo deja de residir en la constancia de sus medidas, para definirse por la persistencia de su momento angular. Topológicamente, considerando a la materia continua, carente de huecos o agujeros, toda concavidad es un repliegue de una sustancia continua e indivisible.

Pero la Teatralidad Dramática no es una esencia inmutable sino un proceso dinámico, una función, o sea, una relación entre una variable y una constante:

$$\text{Forma} = \frac{V \quad \text{(variable)}}{K \quad \text{(constante)}}$$

El carácter biológico, lingüístico, topológico, estético, genético o lógico que se atribuya a la variable "*V*" y a la constante "*K*" determinará las diversas definiciones o derivaciones del evento teatral. Las epistemologías que consideran a la Forma como una esencia, como figura de clausura, como sustantivo, como cuerpo, se basan en la necesidad de que exista discontinuidad para producir significación.

Llevar a la Forma que remite a un contenido a la condición de proceso implica un nuevo paradigma de Materia en la cual las ideas de Vacío, Sujeto, Cuerpo y Caos cambian de naturaleza dentro de un modelo que permite producir significación e inteligibilidad sin discontinuidad.

La Materia es un *"Fluido Absoluto"*, un continuo sin estructura porque no hay jerarquía entre los elementos de lo indivisible. La Materia es un flujo y por lo tanto es tiempo. Sus estados (sólido, líquido, gaseoso) son velocidades. Su extensión es su propia variación.

De hecho, en la fluctuación no hay Modelo sino la "*Modulación*" de una variación constante. La Materia es un Acontecimiento continuo, una dimensión de elasticidad donde resultan indecibles lo cóncavo de lo convexo, la figura del fondo, el cuerpo de su lugar. En la continuidad no hay vacuidad sino ubicuidad.

La Nada por la que el ser viene al mundo hace del ser su propia Nada.

En lo continuo, los conceptos de Vacío-Nada, son monstruos lógicos, predicados que no tienen sujeto, que no están con respecto al ser en relación de oposición sino de cuantificación, una dialéctica de Figura y Fondo. La disolución de esta polaridad dialéctica en un flujo continuo de la Materia, anterior y exterior a toda singularidad, es lo que reclaman las estéticas informalistas. Este fluido absoluto es conceptualizado como Caos, como desorden formulable mediante un algoritmo que articula la intersección de dos regimenes de sin sentido:

1. Nube de puntos donde toda trayectoria es igualmente probable.
Lo material de la Materia es el Azar.

2. Flujo laminar de series paralelas que se deslizan sin jamás relacionarse entre sí.
Lo material de la Materia es la monotonía.

La posibilidad del advenimiento, de un Cosmos, de una morfología, es para el primer caso, la curvatura, el pliegue de las trayectorias; y para el segundo, la desviación angular que conduce a la intersección. El pasaje de la dispersión a la clausura o de lo paralelo a lo transversal. Lo que la "desimbolización" reclama es un Caos que actualice la totalidad de las probabilidades, es decir, que reclama un estado pre-mítico desde el cual recrear el Mundo.

Y este deseo emana de una intuición panteísta de lo Bello simultánea a la aspiración de Verdad que la ciencia espera de una "Teoría de Campo Unificado."

Para la sensibilidad contemporánea la Belleza, la emoción estética, consiste en percibir el Mundo en la dimensión de su posibilidad. Lo Real no agota lo Posible de lo existente. Hay una potencia (*yn*) en la relación de las cosas con su fundamento ontológico. Los entes no son identidades, sino *funciones variables* dentro de un proceso continuo. Las cosas no poseen una Inmanencia Ideal ni una Identidad singular localizada, las cosas tienen un horizonte, un espacio existencial que se extiende *de lo posible a lo probable.*

La condición de la Belleza está implicada en la contradicción entre la actualización real del fenómeno o del objeto y su falta de plenitud, que es la contradicción entre la ubicuidad de la conciencia y su contracción en un campo de presencia.

La conciencia, que es claridad se ubica siempre en un punto ciego. Lo Bello emerge de un proyecto de la mirada, ver el Mundo en el espacio abierto de la Posibilidad. Para la Lógica racionalista, el proyecto de una mirada total es absurdo en tanto implica a un observador que no está incluido en la misma totalidad y sin localización para su punto de vista. Fácticamente, puede existir la ilusión teatral pero no existe la irracionalidad teatral.

La voluntad de Sentido existe en función de la supervivencia, *antes que en las cosas, el Sentido, está en la percepción.* Sin embargo este "*absurdo*" lógico adquiere una condición "*catastrófica*".

Las primeras manifestaciones de un texto insignificante instalan puras texturas ilimitadas. Encarnan un habla sin configuración donde toda cualidad es accidental. Por lo tanto, para una voluntad artística que pretende ausentarse, el azar se vuelve necesario.

Puede argumentarse que no hay informalidad en el Informalismo donde opera un criterio estético residual que, al elegir cierta Materia específica, la significa, inevitablemente, como Obra de una determinada intención comunicativa. Este sutil argumento circular no tiene salida. Aunque contradictoria, lo accidental pone fin a un discurso metafísico y desplaza la centralidad del Sujeto protagónico de la Modernidad. La racionalidad abstracta que sustentaba al Mundo es aplastada por el peso material del Mundo.

La irrupción de lo Incongruente no significa solamente una singularidad estética y conceptual, implica una mutación catastrófica del modo de concebir la realidad del Mundo: *Lo Real deja de presentarse como una multitud de Individualidades y sucesos para manifestarse como una Textura continua.*

Esta brutal ruptura cognitiva acontece simultáneamente en la ciencia donde la Termodinámica sustituye al paradigma de la mecánica; la entidad de los cuerpos sólidos se desvanece en el flujo calórico informe de la Energía. La Historia no finaliza pero se acelera hasta perder su trayectoria lineal y su significado.

Las ideologías pierden su consistencia, todo proyecto político se convierte en una mera posibilidad dentro de un campo de probabilidades determinado por la "sensibilidad a las condiciones iniciales".

Las leyes de la Economía se precipitan en un flujo turbulento impredecible. Los cimientos racionales de la Modernidad se han hundido. Cada obra sin contenidos ideológicos es una lápida de la Modernidad. La ceremonia fúnebre de la Razón y el Sujeto Cartesiano.

Un muro contra el que se ha estrellado la Historia. Se ha agotado toda Energía. La materia deja de ser un medio para convertirse en principio y fin. La pura materialidad del acontecer absorbe la totalidad de la experiencia estética. Sus concretas propiedades sensibles, movimientos, sonidos, gestos, palabras, silencios son una presencia liberada de toda representación. No hay *mímesis* ni analogía de "lo dado". El artista ni trama ni interroga a los hechos.

Si la mera fricción de los deslizamientos pone fin al Mundo de la Modernidad es porque suprime al elemento que lo ha generado. La aparición y persistencia de la Modernidad es operada por la función del Sujeto como Observador. Aquí reaparece un principio crucial:

> El pasaje del Caos original a un Mundo organizado no se debe a un cambio en las propiedades de la Materia, sino en la aparición de un "observador", de una conciencia.

La emergencia de un Yo es un proceso complejo porque compromete no solo un Orden de lo Real, sino que construye la Realidad misma. El observador es inseparable de su condición de Sujeto invariable, por lo tanto su percibir será siempre un proceso de estabilización de los fenómenos. La percepción es un proceso organizativo de Autoreferencia, por lo tanto, en cualquier acontecimiento existe siempre un exceso de organización, de significación, superior a la masa de materia disponible. *"El significado de un objeto nunca está situada en el Objeto mismo".*

El Caos deviene Mundo, cuando aparece un Sujeto observador y un Mundo capaz de producir un observador es un Mundo para siempre escindido.

El problema de la constitución problemática de un "Yo", su existencia y aún su posibilidad no es una cuestión reciente, no es una interrogación exclusiva de la post-modernidad ni una consecuencia de la linguística. La dificultad de determinar un sujeto consciente de sí mismo y la operación determinante ya se hacía patente en la patrística cristiana, particularmente en San Agustín. En el se esboza la reflexión sobre el sujeto-hombre, creado a "imagen y semejanza de Dios" que a la vez debe poseer una individualidad para pecar y enfrentar el Juicio.

Es difícil, para la teología, establecer la causa formal de este recipiente donde se aloja la Culpa. San Agustín, no se propone encontrar al *alter ego* u Otro fuera de su yo. Es la interioridad de la alteridad, lo que puesta en relación con el *ego*, determina un yo.

El pensamiento de San Agustín está marcado por la necesidad de formular la propia subjetividad, a partir de la cual se halla al Otro. La significación del Otro es Dios mismo. En San Agustín la afirmación del propio yo está constituida de alteridad. El *ego* es la intención y referencia del *otro*. El desplazamiento reversible *de lo exterior a lo interior* ocurre en un plano de Trascendencia. Este plano de *Trascendencia* es el ámbito de la comunión con el Otro y, a la vez, la dimensión de la alteridad, pues al afirmarse como Yo encuentra en sí mismo al Otro.

"Grande es la virtud de la memoria y algo que me causa horror, Dios mío: multiplicidad infinita y profunda. Y esto es el alma y esto soy yo mismo. ¿Qué soy, pues, Dios mío? ¿Qué naturaleza soy? Vida varia y multiforme y sobremanera inmensa".

En realidad, el Otro constituye el centro de su búsqueda, de modo que el ego se apercibe interrogándose por Aquel. La memoria es el ámbito del encuentro, la memoria de sí es recuerdo o presencia viva de Éste. En lo más profundo del ego, aparece la presencia de Dios que lo sostiene. En sí misma, la memoria representa el origen, el principio. En consecuencia, Otro y Principio se identifican. El ego no es él mismo su propio origen, sino que es fundado por el Otro.

Desde el punto de partida, el Otro es la intención, el referido y el objeto del deseo del Yo que, en su propia afirmación lo *supone* como la condición misma de su *ego*. La criatura no puede ser sin la presencia del Otro, la misma certeza de que existe implica su referencia a Él. Su acto de ser es un acto de la voluntad del Otro, por ende al sostener la expresión de su identidad, declara su estatuto de referencia. El Otro es *lo Referido* y *lo Su-puesto* en la criatura. La ontología del Otro como Ser Necesario significa que no requiere ser afirmado porque es negación negada, no puede ser negado en tanto el sujeto es su *testimonio*. De esta manera, en *lo más íntimo de la interioridad misma* el Otro se oculta y se muestra. Mediante una inversión de la subjetividad el Yo se sostiene desde el Otro y no el Otro desde el Yo.

Lo Subjetivo, el Yo, se revela como tiempo, por lo tanto la espacialidad aparece como el Afuera de la subjetividad. La Razón clásica concibe al espacio como *"res extensa"*, una abstracción geométrica, desnuda de toda facticidad, de todo sentido, el cual reside en la *"res cogitans"*, en lo inextenso de la conciencia. De este modo queda determinada la escisión ontológica entre la Conciencia y su Afuera, entre el Espíritu y la Materia. Según la definición de Kant, la metafísica es "el progreso de lo sensible a lo suprasensible mediante la razón". Esta definición no cuestiona los presupuestos mismos de la metafísica porque la misma definición es interior a la metafísica. Se escinde lo sensible de lo suprasensible y se pondera a lo segundo como elevación, se progresa según una escala que asciende hacia la inteligibilidad pura.

La definición de Kant revela el *"carácter ascético"* de la racionalidad occidental, su renuncia genérica a lo sensible. La racionalidad es una moral, y esa moral es ascética.

El Orden de la Razón tiende a perseverar en su ser, por lo tanto su valor primero es la economía. Y no hay economía energética, psíquica, lingüística, ni economía de producción, si no hay un residuo, un excedente, que no se agota en la relación *significante-significado.* La economía se funda en disponer de un excedente. Hay economía a partir de lo residual, en el resto simbólico que ingresa al circuito de equivalencia del intercambio mercantil, al circuito de la significación, al circuito de la producción y se consolida como valor de cambio, o como valor ético. Es el valor de equivalencia, el valor de circulación que rige la recurrencia del sistema.

El Desorden, la entropía que dispersa el Orden, es la acción que supera la economía, la "actualización sin residuo" simbólico.

En la economía de la Razón Moderna el valor surge de la reunión de múltiples significados bajo un solo significante. El placer y el absurdo resultan fenómenos caóticos porque implican la anulación del significante. El placer es infinitesimal con respecto al valor del discurso en tanto se consume en la reabsorción de un significante sin producción de significado ni residuo. Ningún goce proviene de una plusvalía energética o valorativa, sino de su desaparición. El Orden económico del placer se funda en el goce de "lo conocido reconocido y repetido", que es la Ley de su Estética y que implica un enorme ahorro de energía psíquica.

En tanto para la Razón ascética toda satisfacción es inseparable de un valor acumulativo, el placer pertenece al régimen simbólico de lo Absoluto, de la disolución, de lo irrepetible. Por eso se descubre una dilapidación caótica en el placer, la destrucción del mandato económico de acumular un excedente.

La abolición de la economía de la racionalidad no significa la desaparición de la represión y la emergencia de lo reprimido, sino la desaparición de ambas. Donde había finalidad, significado, valor, no queda Nada. Donde había algo no queda Nada, ése es el Sentido del placer. Por otra parte, la Razón se funda en el privilegio de la interioridad. Lo interior significa el rechazo de lo sensible, en tanto los afectos implican una dependencia de la exterioridad. Los órganos de los sentidos se viven como agujeros por donde el Espíritu corre el peligro de derramarse. La estrategia ascética es clausurarse, convertir lo exterior en Nada.

El asceta no se retira al desierto, convierte en desierto su Afuera.

Pero esta determinación marca al Afuera como lo Otro, el Yo queda constituido como la inteligibilidad de su sensibilidad. Se funda en un imposible, porque la exterioridad es previa a la interioridad, lo sensible precede a lo inteligible, lo Otro precede a lo Mismo.

Para esta Razón inextensa, el tiempo y el espacio no son fenómenos, sino el Orden de aparición de los fenómenos; los fenómenos no solo se dan, se dan además según un cierto Orden constituido por dos regímenes: el orden de sucesión de los existentes, *el tiempo*, y el orden de coexistencia de los simultáneos, *el espacio*.

En este Modelo queda marcado el predominio de la interioridad. El espacio es la forma de la exterioridad; el tiempo, la forma de la interioridad. Cegándose a la evidencia de que definir el espacio como simultaneidad es implicarlo en el tiempo, la coexistencia resulta temporal antes que espacial. La interioridad se vive como constancia, como memoria, por eso el tiempo es la forma de la conciencia. La Razón ascética se sostiene, sobrevive, por una inhibición del pensamiento del espacio. La racionalidad y un yo pensante solo pueden constituirse por la tachadura de lo extenso, por la exclusión de su Afuera. La obturación del espacio se consigue por su geometrización, su colonización subjetiva, por las estrategias técnicas y, finalmente, la ocupación de lo extenso por el tiempo, por la interioridad a través de un cuerpo opaco: *la escritura.* La clausura de un interior es la condición que genera la subjetividad de una conciencia.

Con el cierre sin sutura de la Forma de la letra se quiebra cualquier relación de semejanza entre el nombre y las cosas. El lenguaje pierde toda naturalidad y se convierte en un sistema autónomo de signos. Desde ese momento lo Real no se polarizará entre lo posible y lo imposible sino entre legible e ilegible. Todo lo Real tendrá una Forma, toda Forma un significado y ese significado representará una Idea.

Aquí se revela otra dimensión de la mutación cognitiva de la cual la dispersión del discurso es un síntoma crucial que supera la dimensión estética.

Con la incongruencia entre el lenguaje y los hechos no solo desaparece la significación, desaparece el "Sujeto Cartesiano" de la razón Moderna, el paradigma subjetivo de Occidente desde el Siglo XVII.

Una dramaturgia no representativa abierta no le ofrece a quien la mira un lugar en el espacio, sino que le comunica la ausencia de él. Le concede la pura ausencia que es el deseo profundo de todo observador. La representación requiere de la presencia de un sujeto en un particular punto de vista exterior para instalar

como "representación real" su "ausencia material" dentro de la escena. Todo régimen de representación se basa en una aporía insoluble: una representación absoluta del Mundo debe incluir al observador, pero para poder ser contemplada, el observador debe estar fuera del Mundo.

De esta aporía se deriva la Verdad.

Con el fin de la Modernidad se quiebra un Sujeto largamente erosionado por su Objeto. Desde el Siglo XIX el concepto de objetividad comenzó a significar visión desde ninguna parte, percepción sin sujeto, conocimiento sin sujeto cognoscente. El modo de acceder a ese punto epistémico absoluto implica la tachadura del Yo cartesiano, una racionalidad carente de cuerpo. La historia de la ciencia es la historia de los intentos de desaparición del observador, de borrar su presencia; es la historia de una elisión, de una ausencia que al desaparecer permite la representación del Mundo.

El resultado de este proceso semiótico de desaparición es el ocultamiento del sujeto que genera la representación ausentándose de la representación, o sea, la *muerte del Autor.*

En el "teatro de Situaciones" irrumpe una imagen del Mundo donde se han borrado todos los signos de precedencia, una obra completa y autoreferente que no precisa ni el ojo de Dios, ni el del espectador. Una obra que se autoengendra y se contempla a sí misma. Al igual que la pintura o la música, la literatura deviene un espacio recorrido por una mirada sin ubicación, sin puntos de vista.

El tiempo de la sucesión discursiva es absorbido por el espacio. La distancia, la dispersión, la superficie, el corte, la fractura, no son los temas de la literatura contemporánea sino aquello que hace que el lenguaje hable. Si en la escritura puede "leerse" el tiempo es porque el lenguaje es espacio. Para los dramaturgos contemporáneos, el tiempo es un fenómeno superficial del lenguaje.

Una especie de vibración análoga al movimiento que en física se denomina un "efecto", considerado no solamente como el simple resultado de una relación causal, sino como una potencia que se ejerce sobre un determinado campo de fuerzas: la efectuación de un sistema de signos, en el campo específico de la historia del pensamiento.

El tiempo, entendido como un efecto, funciona como las ondas concéntricas: abarca tanto el pasado como la posteridad, en cuanto que siempre, solo se trata del presente que se interpreta a sí mismo.

La expresión de lo actual mediante el uso del Pretérito Indefinido es un recurso sustancial de la novela que permite eludir y superar, tanto la concepción lineal del tiempo, como la interpretación dialéctica, que lo piensa como una realidad "objetiva".

El relato a comienzos del siglo XXI está escrito desde afuera, desde una intemperie donde el narrador ha desaparecido, y aquello que falta es lo que escribe la obra a partir de una ausencia que no se identifica con alguien. En los textos no se advierte una serie lineal que vaya del pasado al presente sino una relación vertical arborescente donde la actualidad no es dada en función de sí misma.

La voz narrativa es un tartamudeo que, al no devenir, anula al tiempo. Lo que le permite a la escritura ser signo es la exterioridad de un espacio donde se ubica sin encontrar allí ninguna conciencia. La desaparición del Sujeto es, en la literatura, la Obra misma. Ante cualquier texto de Samuel Beckett se impone la urgencia de una pregunta:

"¿Quién habla ese discurso que no carece de Sentido sino de enunciador?"

En el texto, no empieza ni termina el crudo movimiento de un lenguaje que no informa, ni expresa ni representa. Los personajes, Godot, Molloy o Malone son nombres sin referente, como lo son, el "Innombrable" o Worn el "que no ha nacido". Pero todos están obligados a hablar, a contar historias que no son ciertas ni falsas sino reales en su propia autonomía, las percepciones de un afuera que no se registran en ninguna conciencia. La pura exterioridad de una superficie sin pliegues, sin lado interno en la que *"nadie es obligado a hablar por nada".*

En la obra de Beckett se lee el fin del Humanismo Ilustrado, en el hombre no queda otra humanidad que las palabras. El cogito cartesiano *"Pienso, luego existo"* resulta patéticamente invertido, *"Porque existo estoy obligado a pensar".* La ficción que se narra es la ficción misma de la literatura, creer que las palabras tengan otro significado que el uso. Lo literal es la literatura.

La ficción es el Arte que crea lo que no está, que crea la nada que injustifica la obra de un hombre abstracto, sin propiedades, que vive la teoría de sí mismo que es incapaz de percibir.

En Beckett no hay una relación de la Forma con un Fondo sino la confrontación de la Forma y lo Informe, la figura continua e insignificante de un murmullo.

El fin de las analogías y los regímenes de representación

Las analogías son similitudes estructurales y formales entre las cosas y los procesos de representación. La semejanza formal genera significación: *la mimesis.* La analogía es la estructura representativa de la *mimesis.* Pero la proximidad absoluta de lo presente no da lugar a la representación. No hay mímesis posible de lo Informe. Ante la continuidad homogénea de la Materia toda formalidad generada por la dialéctica figura-fondo desaparece en una "textura" generalizada, un máximo de materia para un mínimo de extensión.

Si la saturación de Textura obtura la inteligibilidad visual, la inteligibilidad del lenguaje resulta también "texturizada". En la extensión texturada, los signos no tienen objetos como referentes. Los signos remiten a los signos, que son las sombras de un pliegue sobre otro. Los signos son bordes, el significado está en los espesores, en el relieve. En la pura materialidad de Materia hay un solo atributo: *la proliferación.*

Tácticamente, todo sistema formal (biológico, físico, social), alcanza una masa crítica de complejidad formativa a partir de la cual su texto se textura. En la textura no se diferencia ninguna Forma, la relación referente y signo deviene un cálculo sin unidades. La texturización implica la introducción del azar y el azar establece series de acontecimientos imposibles de formalizar ni de axiomatizar.

La Historia misma (como sistema altamente saturado de relaciones) deja de tener una Forma discursiva para devenir Textura.

El paradigma epistemológico del Siglo XV suponía el entendimiento tácito de un punto de vista privilegiado: Dios. Un Dios que era a la vez absolutamente particular y omnisapiente. A partir de Descartes la forma de acceder a ese punto epistémico absoluto consiste en el ejercicio de la racionalidad de un Yo carente de cuerpo. El cogito cartesiano, le otorga al individuo una mirada absoluta inmediata, porque lo libera de toda localización, de todo punto de vista. El cuerpo mismo del observador podía incluirse en la representación. Posteriormente el ego pensante pudo ser separado del ego físico por una "interfase" de instrumentos de detección y medida.

Sin embargo, para el Sujeto, la ignorancia de lo Real es la posibilidad de conocer. Es condición del observador incluido en el Mundo, la imposibilidad de una visión totalizante, porque implicaría un punto de vista absoluto ubicado fuera del Mundo que implicaría la desaparición del Sujeto. El Sujeto solo se aproxima al Mundo mediante la producción de significados.

Fundamentalmente para sobrevivir, el sujeto necesita conocer, y conocer es estabilizar a partir de localizar una cualidad "estable" que relaciona una Forma con una Idea. Por lo tanto, el Sujeto confiere a ciertas regiones del Mundo una Forma inmanente. Si el sujeto es topológico como lugar de apropiación de Sentido, del mismo modo que es eje de todo discurso, es la localización gramatical primaria que rige la concordancia con el verbo. Actor diferenciado de todo hacer. Es agente del "que hace" y tópico "del que se dice algo". El sujeto orienta la trayectoria del discurso hacia un significado último, absoluto. Una equivalencia unívoca con la totalidad. Fatalmente, la totalidad se le niega, porque solo puede percibir e inteligir objetos y procesos como Formas discontinuas con respecto a un sustrato difuso.

Conocer la Forma absoluta del Todo es lógica y perceptualmente imposible porque carece de un Fondo con respecto al cual configurarse. La percepción de la Totalidad es siempre una "alucinación" porque es una percepción que carece de objeto.

Sin embargo, en el Siglo XIX el concepto de objetividad científica alcanza una magnitud relevante. Tal objetividad exige una percepción sin sujeto, un conocimiento sin sujeto cognoscente. Para el conocimiento científico la Subjetividad es un factor de distorsión que puede interpretarse como un epifenómeno de la materia viva. La historia de la ciencia es la historia de los intentos de desaparición del observador, de borrar su presencia. Representa la historia de una elisión, de la dilución de una opacidad que, solo al desaparecer permite la manifestación del Mundo.

El resultado de ésta progresión semiótica de desaparición fue *el ocultamiento del sujeto que genera la representación como su ausencia en la representación.*

Con la muerte del autor aparece un complejo, un algoritmo: el *Metasujeto* que se sitúa en la conciencia, no en el lugar del sujeto cognoscente, sino en el de su ausencia. Aunque el Sujeto gramatical y jurídico sigue siendo quien actúa y hace (pinta, calcula o comercia), sus representaciones solo significan al Metasujeto. Consecuentemente adviene una imagen del Mundo donde han sido borrados todos los signos de precedencia. Una Imagen que se autoengendra y se ve a sí misma.

Los signos del lenguaje científico se convierten en "*matemas*" autónomos, en Objetos sin Sujeto.

Los *"enunciados anónimos"* de la Lógica de Predicados constituyen la fase terminal de un proceso de desaparición de lo humano en la representación iniciado hace 500 años.

La muerte termodinámica de la modernidad

El fin de la Modernidad es el resultado del derrumbe de su principio axiomático: *"Todo lo Real es Racional".*

La Razón Moderna y su proyecto histórico implican una inversión de la naturaleza de los fenómenos que no puede sostenerse ante el peso concreto de los hechos. En la Imagen racionalista del Mundo la jerarquía ontológica está invertida: La Forma no es la constante inteligible que estructura el Universo, la Forma es lo improbable. El Caos es la Regla, la Forma la excepción. La primacía ontológica pertenece al Caos, al Desorden, el Orden de la Forma es una zona enrarecida. Ante el predominio de lo caótico, toda cosmogonía debe leerse al revés:

"El Cosmos se organiza al desintegrarse."

La Forma es una improbabilidad general que se estabiliza en probabilidad local, pero su condición de improbabilidad permanece constante.

Aceptado un único principio pavoroso que se revela en lo que existe:

"El Cosmos se organiza al desintegrarse"

Se infiere que toda creación conlleva la destrucción. El Orden genera desorden. Esta paradoja resulta irrelevante o nula para la Termodinámica. Creación y destrucción son idénticas como procesos energéticos, ambos consumen energía e irradian calor. El calor es el primer y último verbo, el "motor salvaje" de lo que existe. El estatuto ontológico de la primacía de lo sustancial, de lo genérico, de lo formal, es absorbido por una cualidad. Antes el calor que la sustancia, antes el calor que la forma. Orden y desorden son accidentes. El Ser de lo que es tiene un fundamento térmico. Lo inmanencia del Ser no es una Idea inteligible, es la irradiación de Calor. Mantener la identidad invariable de un Orden político, una Forma o un *yo-sujeto* implica un enorme consumo de Energía y, parte de ella, no se recupera, se disipa en forma de Calor.

Por otra parte, el Calor que acelera los movimientos de las moléculas determina la posibilidad del Pensamiento.

Todos los conceptos se desvanecen más allá de una cierta temperatura como toda realidad humana desaparece más allá de la velocidad de la luz.

La diferenciación ontológica sujeto-objeto se fundamenta en una diferencia de temperatura. La perseverancia de las Formas, la identidad de las ideas y la articulación de un lenguaje solo es posible a temperaturas relativamente bajas.

Las altas temperaturas provocan un movimiento de dispersión.

Este condicionamiento térmico se da, también, en las sociedades humanas. A partir del siglo XVII y fundamentalmente en el siglo XIX, las sociedades modernas occidentales se vuelven más calientes, motorizadas en forma creciente por el carbón, las máquinas de vapor y los motores a explosión. En consecuencia aumenta el dinamismo de los procesos sociales, se produce una aceleración de la historia y los procesos de producción. Al mismo tiempo se disgregan las instituciones políticas, los valores simbólicos, y los significados que conducen a una dispersión del individuo y la desaparición de la Naturaleza.

Este proceso puede cuantificarse. En la termodinámica, la entropía (S) es la magnitud que mide la cantidad de energía disipada que no puede recuperarse para producir trabajo. La entropía revela lo irreversibilidad de los sistemas termodinámicos. El término *entropía*, creado por Rudolf Clausius, procede del griego (ντροπ ία) y significa evolución o transformación. Derivada de la segunda Ley de la Termodinámica, la entropía mide la distribución aleatoria de un sistema.

Un sistema sumamente organizado como el régimen político del Capitalismo o la racionalidad moderna poseen una alta entropía. Requieren de una enorme energía para permanecer pese a su naturaleza improbable. Cuanto mayor Orden se imponga a los fenómenos mayor el aumento de la entropía. La entropía cuantifica el desorden de un sistema, es decir, su grado de homogeneidad, su "informalidad".

Como los procesos reales son siempre irreversibles, conllevan un aumento de la entropía. Teóricamente, cuando la entropía alcance su valor Absoluto significará el equilibrio homogéneo de todas las probabilidades, cesará el movimiento, la energía calórica y advendrá *la muerte térmica del Universo.*

La crisis Terminal de la Modernidad presenta todos los síntomas de la "Muerte térmica": la singularidad individualidad desaparece, todas las posibilidades alcanzan la misma probabilidad, los valores se tornan homogéneos, todo movimiento se detiene, la historia se actualiza, el pasado y el futuro son absorbidos por un presente perpetuo puntual sin proyección, toda energía se ha disipado, toda pasión se ha vuelto indiferencia…

El Sujeto ya no posee subjetividad. El "Yo" es apenas una función gramatical. Persiste residualmente, un Sujeto inestable de una Física que ya no se pregunta por las leyes de los fenómenos sino por sus probabilidades. Los acontecimientos estocásticos, los fenómenos fractales, las turbulencias y las funciones no lineales atentan contra la inercia psicológica del principio de causalidad y ponen en duda la relación de continuidad entre los fenómenos, el hombre desmetaforizado queda

expuesto a una intemperie metafísica y perceptual nunca antes experimentada: la carencia de una Imagen del Mundo.

La sociedad, la historia, el Sujeto, el Arte, la ética y el Pensamiento ya no presentan ninguna Forma, se indiferencian en una Textura. El Cosmos se presenta como un Cuerpo Retroactivo que será presentado por su Imagen Final.

En una extensión sin centralidad no se localiza ningún Sujeto cognitivo ni Objeto del conocimiento. En tanto el Espacio y el Tiempo no tienen sujeto, solo los enunciados sobre el espacio y el tiempo pueden tener un Yo que los enuncie. Pero el Yo ya "no es".

Con la muerte del Cogito Moderno la primera persona del verbo ser, deviene la tercera persona del verbo estar.

En el flujo desingularizado de los fenómenos en estado caótico el Acontecimiento es una singularidad de resistencia a lo fluido que provoca una turbulencia, una invaginación de lo caótico. El Acontecimiento genésico atraviesa transversalmente las series anónimas de las cosas mediante una verticalidad sin Historia. La singularidad del Acontecimiento acontece cuando un elemento se extiende sobre los próximos de modo que él es un todo y los demás son las partes.

Genera propiedades cualitativas. Su dimensión no es temporal o espacial, es una dimensión de intensidad. El Acontecimiento conlleva un aumento de la velocidad de la extensión y la velocidad asume la condición de Forma en tanto tiene un borde, un límite: *la velocidad de la luz.*

La luz es el borde de la realidad como la Forma es el borde de la Materia y el azar es el borde de lo posible.

La Forma del acontecer coincide con el borde de la luz, una Forma que nunca puede ser contemplada como objeto y desde una exterioridad. Ya no hay Obras, ni Historia, ni progreso, hay Acontecimientos.

La racionalidad Moderna ha consumido su Energía. Los Acontecimientos no tienen consecuencias ni derivaciones, ni relaciones de causalidad. Carecen de historia, son siempre orígenes. No existe Nada que no sea Todo ni Todo que no sea Nada. La extensión del acontecimiento incluye a todos los puntos de vista. No hay una localización exterior desde donde pueda ser mirado.

El espectáculo del Mundo no tiene espectadores.

apuntes para una genealogía del espacio escénico en el teatro argentino

de la emancipación al drama de la segunda modernidad

Nacido en Tucumán. Es egresado de la Carrera de Dirección Teatral del Conservatorio Nacional de Arte Dramático (Buenos Aires, 1979). Asistió a cursos de perfeccionamiento en actuación, dirección, folklore argentino y cine con destacados maestros nacionales. Desarrolló una intensa actividad profesional en el campo de lo teatral como dramaturgo, como director y cubriendo actividades directivas y técnicas en importantes salas teatrales de nuestro país. Su actividad como director escénico abarca la puesta en escena de más de cincuenta obras teatrales realizadas en las provincias de Chaco, Corrientes, Mendoza, Catamarca, Salta, Jujuy, Tucumán, Buenos Aires y en diferentes salas de la Ciudad de Buenos Aires. Por esta actividad ha recibido importantes premios y reconocimientos, por lo que, muchas de sus producciones han sido presentadas en encuentros y festivales nacionales e internacionales. Ha publicado ensayos, cuentos, novelas, textos teatrales y de radioteatro, recibiendo numerosos premios y distinciones por su producción literaria tales como el Primer Premio Nacional en la Segunda Bienal de Obras Teatrales Argentinas (Tucumán, 1971), Primer Premio Novela en el Concurso Nacional de la Dirección de Cultura de Salta y Editorial Hanne (1997), Reconocimiento al Desarrollo de la Actividad Teatral Tucumán (1989) y de Catamarca (1998), Mención Especial Arturo Jauretche (La Plata, 1992) por su producción radioteatral y, en el mismo año, el Tercer Premio Municipal Ciudad de Buenos Aires con su obra *El duende del obelisco*. En el año 2000 recibió una Mención Honorífica del Fondo Nacional de las Artes por su ensayo Teatro de Identidad Popular en los géneros Sainete Rural, Circo Criollo y Radioteatro Argentino, publicado en 2007 por el Instituto Nacional del Teatro.

*. Los asteriscos remiten al glosario, por orden alfabético.

Aclaratoria

El presente trabajo está basado en el análisis de un comportamiento estético y efectuado desde la perspectiva de un teatrista. Hago la salvedad para dejar en claro que es un ejercicio reflexivo, sin pretensión científica alguna. Se trata solo de una mirada de artista sobre nuestro complejo campo histórico-teatral.

Para indagar la genealogía del espacio escénico de nuestro enmarañado arte dramático, inicio la investigación apelando a los enunciados que, tanto en el campo del teatro como del folklore, inauguraron Arturo Berenguer Carisomo, Domingo F. Casadevall, Bernardo Canal Feijoo y Jorge B. Rivera, asistido por las recopilaciones de Beatriz Seibel y valiéndome de referencias históricas de José Luis Romero, entre otros; todo ello en el marco de los procesos de *hibridación**, según señalara Néstor García Canclini. En este respecto deberá entenderse que transcribo sus párrafos –por extenso– con el objeto de instalar los antecedentes. Todo lo cual deja en claro que mi trabajo no abriga la pretensión del descubrimiento, sino más bien la de un ordenamiento sobre aquello que ya está observado de manera dispersa, en cuestiones al tema que planteo. Tampoco me preocupó separar las informaciones, apoyando o negando unas u otras corrientes ideológicas; por lo contrario, he considerado a todas como elementos imprescindibles para el proceso de una síntesis necesaria. En último lugar, ha de advertirse que me ahorré la tediosa tarea de transcribir notas al pie de páginas, ya que abundo con datos y reflexiones en el capítulo dedicado al glosario.

El procedimiento para la investigación transitó por tres etapas. En la primera, de orden teórico, consideré materiales de procedencia multidisciplinaria para identificar los recursos que, en el Río de la Plata, constituyen aquel momento embrionario en el que, a mi entender, el espacio escénico de raíz europea adopta la forma del fogón criollo.

En una segunda etapa, de campo –pero también asistida por material teórico– efectué el relevamiento de "hechos" que se conservan en la memoria de algunos habitantes de las provincias del Noroeste argentino. Estos hechos (bajo la forma de ritos, ceremonias, teatro y bailes) refieren a las experiencias circulares y a la costumbre del fogón, conservadas a través del tiempo y dan muestra cabal de un entrecruzamiento folklórico, teatral e histórico. Tras la proyección del análisis hacia otra región, busco establecer la correspondencia –o las coincidencias– con el fenómeno producido en el Río de la Plata.

La tercera etapa es comparativa, ya que analizo una obra dramática específica –*La montaña de las brujas*, de Julio Sánchez Gardel– a la luz de los recursos aparecidos en las etapas anteriores, para intentar demostrar la pervivencia del fogón en su ejercicio de teatralidad.

Concluyendo, he de reconocer que los basamentos de este trabajo fueron planteados en un subsidio de Proyecto de Investigación del Instituto Nacional del Teatro, que por concurso obtuviera en 2005, con el título *Del Fogón al Drama Criollo.*

De tal empírico modo encaré el trabajo, con la finalidad de comprender lo que nuestra historia muestra u oculta. Deberá aceptarse que con ello –sin descalificar ni desechar análisis e investigaciones preexistentes– adhiero al registro histórico efectuado por los oficiantes antes que por un escribiente; dado que considero que un intelectual solo interpreta y aquellos artesanos, sin embargo, dejan con su oficio un testimonio de vida a conciencia; porque bien aprendieron a comprender que historia, folklore, vísceras y hecho teatral, son los componentes fundamentales del Arte Dramático. Producir la síntesis es nuestra cuestión.

Proposición

La tradición no quiere decir mera conservación, sino transmisión. Pero la transmisión no implica dejar lo antiguo intacto, limitarse a conservarlo, sino aprender a concebirlo y decirlo de nuevo.

HANS-GEORG GADAMER

¿De qué manera los usos y costumbres de los pueblos se entrecruzan con sus fundamentales acontecimientos históricos para promover una experiencia estético-teatral?

¿Es posible que sucesivos pensamientos hegemónicos puedan determinar ciclos de reconversiones dramático-espaciales?

¿Cómo pervive tal o cual aspecto, uno u otro pensamiento, imbricado en la estructura misma que da forma literaria a determinados dramas argentinos?

¿Cuáles serían aquellos recursos que concurren para configurar lo singular e identitario de cada momento teatral?

¿Qué elementos y cuáles relaciones socio-políticas intervienen en la constitución arquitectónica de un espacio para la escenificación?

El presente trabajo formula tales problemas, partiendo desde un particular período de la historia teatral argentina: la Emancipación de España. El propósito apunta, en primera instancia, a reconocer en la simple función de la rueda del fogón un antecedente inaugural del drama criollo argentino y, en segunda instancia, a demostrar su influencia y proyección en el tiempo, hasta su actual descomposición. Este circular encuentro comunitario en torno al fuego, es una forma medular que pervive y evoluciona a lo largo de nuestro teatro popular. Ante esta cuestión surge el tema central de aquello que consideremos como tradición, asunto inexorable que demanda un posicionamiento ideológico. Y cuando se enuncia como popular, es obvio que para identificar los elementales recursos que intervienen en su elaboración, deberá abarcarse un amplio campo interdisciplinario. Así, en el desarrollo de la investigación habrá que determinarse, en primer término, qué períodos abarcan las corrientes estéticas tratadas, después cuáles eran las condiciones político-económicas imperantes en el Río de la Plata colonial del siglo XVIII; en tercer término, deberá considerarse el grado de convivencia folklórica de los habitantes del lugar y finalmente, analizar los procesos de transformación en la actividad teatral a través de las épocas.

Por lo pronto se puede distinguir, en algunos dramas argentinos, el reflejo de ciertos hechos históricos en cada asunto que tratan. Esto se obtiene desde los primeros sainetes rurales anónimos hasta la total producción dramatúrgica de Teatro Abierto* en nuestros tiempos (*abierto*, pero tras una curiosa inversión de la época, en gran medida encubierto por la metáfora). Se trata de un fenómeno que no distingue géneros y en lo general, se halla presente en las obras de proyección de una cultura popular.

El *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, compilado por Michael Payne, nos propone definir: "La cultura popular implica una cultura arraigada en procesos, relaciones y valores sociales particulares (a menudo basados en un criterio de clase): el "pueblo" no son las "masas" anónimas... Expresa los valores estéticos, ideológicos, hedonistas, espirituales y simbólicos de un grupo determinado de personas... Es la cultura producida por el pueblo". Pero, tras la fragilidad de la definición, cabe la pregunta: ¿qué es el pueblo? Y en segundo lugar: ¿la producción de una cultura para el pueblo o de una cultura del pueblo? Por otro lado, la presente investigación involucra a la "cultura folklórica", lo cual también nos arrincona en los bordes de ambiguos recelos, bajo aquella idea de lo *propio* fundido en *lo nacional*. Y tras ello, sin duda han de levantarse los fantasmas de la masificación y del populismo. Por otro lado, advierte Néstor García Canclini:

> No es posible hablar de las identidades como si solo se tratara de un conjunto de rasgos fijos, ni afirmarlas como la esencia de una etnia o una nación. La historia de los momentos identitarios revela una serie de operaciones de selección de elementos de épocas distintas articulados por los grupos hegemónicos en un relato que les da coherencia, dramaticidad y elocuencia (2001: 17).

¿Cómo proceder entonces? Por su parte, Michael Payne, propone

> ver el término *popular*, la idea misma de *pueblo*, como un problema cultural que debería investigarse. *Cultura Popular* puede entonces usarse para describir aquellas mercancías, aquellas actividades, aquellas instituciones simbólicas que produce el pueblo, es decir que produce una forma determinada de identidad colectiva, un conjunto determinado de actitudes y valores, una clase determinada de reconocimiento, un sentido determinado de pertenencia.

Por su parte, Canclini advierte, primero: "Lo popular se constituye en procesos híbridos y complejos, usando como signos de identificación elementos procedentes de diversas clases o naciones"… Y después:

> Es preciso deconstruir las operaciones científicas y políticas que pusieron en escena lo popular. Tres corrientes son protagonistas de esta teatralización: el folklore (los folkloristas hablan casi siempre de lo *popular tradicional*), las industrias culturales (los medios masivos hablan de *popularidad*) y el populismo político (los políticos hablan del pueblo). En los tres casos veremos lo popular, más que como preexistente, como algo construido. La trampa que a menudo impide aprehender lo popular y problematizarlo, consiste en darlo como una evidencia a priori por razones éticas y políticas: ¿quién va a discutir la forma de ser del pueblo, o a dudar de su existencia?… (2001: 196/207/250).

¿Pero qué es *lo popular* en el teatro? En un trabajo titulado *Periodización del teatro argentino*, Osvaldo Pelletieri afirma:

> Los sistemas teatrales latinoamericano y argentino son conservadores, reaccionarios, sobre todo el llamado sistema "popular". Al pueblo le gusta volver a escuchar lo que ya escuchó y ver lo que ya ha visto. La gente vuelve a disfrutar lo que ya disfrutó más que el llamado espectador culto. Éste es un espectador "snob" que siempre está buscando cambios, innovaciones. Entre esta tensión se desenvuelve el sistema teatral argentino.

Pronto se advierte que el concepto de *lo popular* es mutante y funcional a cada pensamiento o época. Su idea ha sido una herramienta variable desde la Rusia zarista a la soviética; de Vichy a De Gaulle, de Perón a Videla, de Goethe a Hitler y de este a la caída del muro de Berlín… Serán los grandes teóricos y hacedores del teatro universal quienes dispongan de su aplicación. Y la historia nos proporcionará curiosidades tales como Shakespeare, cuyas piezas paridas como populares, en un determinado período serán convertidas en productos intelectuales por o para ciertas elites y, en otras épocas, reconvertidas para el pueblo. O de manera inversa, una pieza concebida desde la vanguardia francesa como *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, que sorprende procesando un itinerario social de popularización, apenas a un año y medio de su estreno. Así lo analiza Roland Barthes en su *Escritos sobre el teatro en 1953*… la obra ha cambiado, ha sido profundamente reinventada por sus públicos sucesivos… Miles de personas se han hecho cargo de *Godot*, lo han despojado de su capa intelectualista (a decir verdad, creada sobre todo por la crítica) y, sea cual sea la interpretación que le dan, se encuentran unidos en un acto colectivo: la risa" (2009: 114). Ni qué decir de Bertolt Brecht…

Entonces, si "popular" significa una determinada pertenencia, reaccionaria, del pueblo –y que plantea una conjunción de problematizaciones espaciales de órdenes interdisciplinarias– su objeto de investigación en el campo teatral es de una amplitud que pronto el sentido común recomendaría como inabarcable. Una generalización imposible de considerar en el transcurso de la historia de los pueblos que, desde sus usos y costumbres originales, padecen influencias, modificaciones, reconversiones y hasta transformaciones radicales, sean estas por su natural evolución o ya por la acción de algún sometimiento. En nuestro caso, antes que hablar de "teatro popular" más atinado será referirnos a "géneros teatrales populares", circunscribiendo la materia a fragmentos de épocas y de pensamientos que los han construido. La porosidad de la expresión aconseja observar una relatividad como rasgo distintivo, donde los tiempos son determinantes: aquello que ayer fuera popular, puesto en movimiento hoy, resultaría anacrónico y acaso mañana podría devenir en arqueológico. Importa sí, separar la paja del trigo y distinguir aquellos signos que perduran y que van formando una identidad social común, en la complejísima diversidad teatral argentina.

En lo que atañe a nuestra cultura indo-gaucho-europea (apenas insertada desde la época del renacimiento), estableceremos que teatro popular es aquel que no siendo excluyente, resulta abarcativo de las aspiraciones comunes a un grupo primario natural. En dicho caso, se trata de un arte de gestación colectiva que sostiene, en justo equilibrio, la ley básica del hecho teatral: interacción vinculante

de la tríada autor-actor-espectador. Un medio expresivo que se funda en los principios aristotélicos de mimesis y catarsis, pues estas se articulan desde la imitación de seres identificables con hechos costumbristas (vale decir, aquí y ahora, desde la teatralidad, en la verosimilitud de una representación) moviendo a compasión o terror, tras un simple juego de polaridad (bueno/malo, paraíso/infierno, rico/pobre...). Los elementos básicos de su elaboración serían:

El asunto fabular (un cuentito). Un relato plano, que engloba a un público en general; consecuentemente, sin propósitos descalificantes en sus posibilidades de comprensión e identificación. De acuerdo a la obra, este nivel puede ser: bucólico, sentimental, social, religioso.

La estructura empleada siempre será la propia de una resolución melodramática.

Un predominio del universo afectivo sobre el plano de las ideas. En todo caso, estas se traducen en acción emotiva antes que en transcripción intelectual.

Todo cuentito es poseedor de valores míticos y paradigmáticos, por vía de los usos y costumbres. Así, desde su relato, logra fusionar pasado, actualidad y teatralidad.

Consecuentemente, el teatro popular representa y refleja, no interpreta.

En su ensayo *La evolución de la Argentina vista por el Teatro Nacional*, el filósofo y abogado Domingo F. Casadevall, afirma que

> el ciclo denominado Teatro Nacional refleja –en forma natural o caricaturesca, casi siempre fidedigna– tipos, ambientes, costumbres, lenguaje y singularidad de lo hispánico criollo sustancial de lo argentino, así como la transformación del carácter colectivo por obra del alud inmigratorio, modificador impetuoso de las formas de vida tradicionales desde los tiempos de la Colonia, de la Emancipación y de los primeros lustros de la Organización Nacional (1965: 9).

Por cierto, este reflejo resulta de fácil reconocimiento a la luz de los sucesos históricos, bajo la asistencia de un objetivo análisis comparativo, pero ¿cómo identificarlo cuando se ha mimetizado en la estructura misma del drama, enraizado en las formas del procedimiento narrativo, subyacente cual espectral recurso del inconsciente colectivo? Porque en esta oportunidad, el reflejo en cuestión procederá de manera antropológica, tal cual procede la memoria corporal en la especie humana al sostenernos erectos y bípedos: una sublime acumulación evolutiva de datos que, a través de los tiempos, han de constituir la conducta humana. En nuestro teatro popular, tal proceso antropológico se activa cuando en

la elaboración del drama confluyen recursos de órdenes folklóricos, históricos, idiomáticos, literarios y teatrales. En este sentido, empecemos por considerar, al menos, estos cinco elementos conceptuales y formales constitutivos:

• Folklóricos: ciertos ritos y ceremonias indígenas. Las fiestas sacramentales americanas. Danzas, juegos, deportes y entretenimientos. El mito de la transformación. El animismo y la animalidad.

• Históricos: la conquista española. La emancipación de España.

• Idiomáticos: las lenguas indígenas de los habitantes de América. Los usos y modismos incorporados a la lengua española.

• Literarios: *las historias sagradas de los indígenas de América.** La narrativa oral. La primitiva poesía gauchesca: los cielitos y los diálogos.

• Teatrales: ciertos fermentos dramáticos existentes en algunos ritos. El drama español.

Ahora bien, podemos advertir que en el Teatro Argentino hay momentos en que los recursos populares se manifiestan reforzando una ardiente y combativa identidad. Esto se produce cuando, junto a lo folklórico, opera la historia propiamente dicha con los hechos políticos como vaso comunicante. Entonces el cuentito adquiere otros niveles que conllevan intereses mutuos y resulta no solo identitario sino, por sobre todo, un instrumento ideológico en sí mismo. Y como quedó dicho, se instala así un proceso antropológico, de carácter interdisciplinario, al intervenir Folklore, Literatura, Teatro e Historia, ahora con una finalidad Política. La articulación de estos recursos ha de producir ciertos efectos que intenten modificar al espectador, a saber:

• *Efecto ideológico*: se efectúa una interpretación de la realidad con sentido político. Esto propone que el mensaje (implícito cual meta-texto sensorial), promueva una toma de posición en el auditorio.

• *Efecto de actualización*: se ponen en juego sucesos del presente inmediato. Vale decir que, al asunto fabular, se suman como un ingrediente documental, ciertos hechos de preocupaciones generales con un fin pedagógico, lo cual logra que realidad y teatralidad interaccionen; que tiempos y lugares se entrecrucen, produciendo una poética híbrida, en la que campea el anacronismo.

• *Efecto de extrañamiento:** tratándose de un arte que cuestiona y demanda, representativo de una sub-cultura e integrador de un fragmento social, nunca es hegemónico ni aplica criterios de masificación por uniformidad: simplemente expone las cuestiones de conciencia de clase y de territorialidad,

de manera didáctica, para sustentar los valores de una nacionalidad. Entonces sucede que la obra "embraga" su discurso, para redundar e insistir sobre la contradicción.

En la República Argentina, este teatro de auténtica identidad popular refiere un proceso de incorporación y de transformación. Dicho proceso fue determinado por la colonización española, dado que habrá de considerarse que antes de la Conquista –en todo el territorio en cuestión– los investigadores no han advertido una pre-existencia del hecho teatral bajo las formas occidentales que nos han sido transmitidas: aún proponiéndose establecer correspondencias, estas solo serían especulaciones comparativas, puesto que las motivaciones distintivas de un rito o de una fiesta agraria son diferentes a las de una ceremonia teatral. El investigador ruso Mijail Bajtin, analizando las formas carnavalescas en su ensayo *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, deja en claro que la ritualidad de esta fiesta está regida por un principio cómico y sin contenido místico, ni mágico o encantatorio, manifestándose solo como una parodia del culto religioso al uso del carnaval. Y toda forma carnavalesca,

> en general, no pertenece al dominio del arte. Está situado en las fronteras entre el arte y la vida. En realidad es la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego. De hecho, el carnaval ignora toda distinción entre actores y espectadores. También ignora la escena, incluso en su forma embrionaria. Ya que una escena destruiría el carnaval (e inversamente, la destrucción del escenario destruiría el espectáculo teatral). Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven, ya que el carnaval está hecho para todo el pueblo. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera espacial. En el curso de la fiesta solo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir de acuerdo a las leyes de la libertad" (1987: 12).

Por su parte, Jerzy Grotowski en la conferencia *El montaje en el trabajo del director* inquiere al respecto: "¿Cuál es la diferencia entre ritual y espectáculo? La diferencia está en el lugar del montaje, y cuando digo lugar me pregunto: ¿Está en la percepción de los espectadores o está en los actuantes*? Cuando el lugar del montaje está en los *actuantes* eso es ritual; cuando el lugar del montaje está en la percepción de los espectadores eso es el espectáculo" (1992: 280). Es así que, considerando estos conceptos, puede inferirse que el Teatro, según se viene practicando en suelo argentino tiene, en su aspecto formal, exclusiva razón de ser a partir de España.

Pero en aspectos más sutiles, en nuestra América se pueden advertir ciertos *fermentos dramáticos**, que el ejercicio mismo de una transculturación ha suspendido o degradado. Tales aspectos, de un alto contenido paradigmático, integran el fenómeno de transfiguración del teatro español del siglo XVII, en el teatro americano post-colonial. "Sin embargo, este tipo de ceremonias no ha sido considerado hasta el momento en la historia del teatro argentino. Algunas causas de aquella exclusión: el privilegio de los textos dramáticos escritos en detrimento de los orales, el etnocentrismo negativo que lleva a comenzar la historia con la llegada de los europeos, y fundamentalmente, la desvalorización de esas teatralidades por corresponder a una cultura sometida", (Beatriz Seibel; 2002: 15).

También habrá que tomar en cuenta el accionar de los gobiernos con sus afinados planes geopolíticos, como una letal herramienta de transformación. Efectivamente, desde los inicios de "la patria" se articula una definición territorial americana primero, rioplatense enseguida y argentina después, con la redefinición de los límites geográficos, en el marco de un programa de conformación racial, desde la expulsión del español y que posteriormente se llevará a cabo con el exterminio de indios, negros y gauchos, como proyecto de una política nacional.

Es atinado advertir de qué manera, transcurrido un tiempo, se sostiene y consolidan, en el accionar interno, las políticas que han de influir de acuerdo a cada proyecto de País que intenta llevarse a cabo; asimismo, en el accionar externo, los grupos de poder económico han de influir en la oligarquía y en algunos intelectuales. Como parte de estos proyectos, desde 1870, Argentina soportará la influencia de distintos grupos humanos, convirtiéndose en un área étnicamente compleja. Al paso del tiempo la variedad resulta desconcertante. Cada grupo se desintegra, o se fusionan entre sí y en algunos casos, con los nativos. Se transforman. Los cambios son aluviales. Las grandes novedades modernas –tecnológicas e industriales– sorprenden día a día en el País de las oportunidades, donde además los sistemas internos y las estructuras sociales parecen cada vez menos rígida. Obviamente, la clase social dominante no participa de este proceso. Pero el gusto popular por el teatro, según sea mayor o menor la cantidad de los componentes culturales-étnicos que se suman, van determinando las combinaciones de los recursos dramáticos y estructurales en el interés poblacional. De manera que puede afirmarse que cada género teatral es de causa histórica, antes que literaria y que su tendencia es desaparecer absorbido por otro nuevo género o bien padecer espurias mezclas. El complejísimo proceso de conformación queda patentizado en tres momentos estéticos: Sainete Rural, Circo Criollo y Radioteatro. Esta condición mutante resulta ser la mayor curiosidad del teatro de identidad popular argentino. Al someterlo a estudio como un objeto acabado en sí, estático, con pretendidos

géneros establecidos, sorprende descubrir la gran complejidad que lo distingue: la de ser un corpus viviente, aún sujeto a una dramática cadena evolutiva –o acaso no– pero que sí pone de manifiesto su cosmopolita condición.

Respecto a la relación teatro popular y folklore, resultará interesante acotar que en el año 1959, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán se realizó un Simposio de Directores Escénicos, vinculados con las actividades de los teatros independiente y universitario. El mismo estuvo presidido por Alberto Rodríguez Muñoz y los expositores eran activos jóvenes, celosos sostenedores de los valores característicos de cada región. Representaban a distintas Universidades y a Grupos Independientes de Latinoamérica. Ellos eran Bernardo Roitman (Mendoza), José María Paolantonio (Santa Fe), Juan Carlos Gené (Buenos Aires), Reynaldo D'amore (Perú) Oscar Fessler (Buenos Aires), Pedro Orthous (Chile), José Marial (Buenos Aires), Carlos Izcovich (Buenos Aires) y Ugo Ulive (Uruguay). Asistían además conocidos realizadores y críticos argentinos y de países vecinos. En las deliberaciones participaron alumnos de las Universidades de Chile, Buenos Aires, La Plata, Córdoba, Litoral y de la Institución organizadora. Como síntesis de aquel encuentro transcribiré un párrafo de la ponencia de Juan Carlos Gené (apenas habían transcurrido un par de años de su dramatización del relato *El Herrero y el Diablo*, que desarrollara a partir del Capítulo XXI de la novela *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Guiraldes). Dice así:

> ...Ubiquemos ahora en un medio folklórico rico, como los hay tantos en nuestro país y en América toda, uno de esos equipos jóvenes, amantes de su realidad, que se dedicara a buscar lentamente estas formas dramáticas embrionarias, que aprendiese a mirar con los ojos del pueblo, a cantar con él, teniendo como divisa las palabras de aquel agricultor y diputado a la Asamblea Francesa de 1793: "La alegría y un violín, bastan para un espectáculo". Debemos reconocer con Jacques Copeau* que desde 1793 a la fecha, el tiempo ha corrido, pero que aquella divisa encierra una "viril lección de modestia para aquellos que, con el pretexto del teatro popular, estuvieron muy presurosos por recoger éxitos personales". Aclarando que, por mi parte, no he logrado aún desentrañar el sentido exacto de las palabras "teatro popular", tan traídas y llevadas en estos años; comparto la opinión del insigne maestro de que un teatro para el pueblo, al menos para nuestros pueblos (más campesinos que urbanos) "deberá rehacer por sí solo todo el camino, haciendo obra natural y no ideológica, desarrollando todo lo que existe o tiende a existir en un lugar" (...) Creo que un instituto teatral del interior debe prestar especial atención al estudio del fenómeno folklórico en todas sus formas, inquietar a los jóvenes poetas en la búsqueda y elaboración del material, dotar a sus alumnos de conocimientos y técnicas para la

> investigación y clasificación de ese material, preparar a sus actores transmitiéndoles la necesidad de su afincamiento, de conocer y dominar las formas populares locales de expresión y aprovecharlas para su propia creación, que será así, la verdadera creación del pueblo (1959: 68/70).

Con su ponencia, Gené estaba planteando el gran problema de la "cultura popular".

En todo seguimiento habrá de considerarse que

> nuestra sociedad tiene por costumbre ejercitar un arte sumamente involucrado con su realidad inmediata. Y en el particular caso del teatro, cuánto más crítica será la situación si se destaca como su principal característica el hecho de que se apoya en la historia antes que en la literatura. Dado que la suma de condicionantes históricas procesa una cultura oficial por demás compleja, contradictoria cuando no perversa, consecuentemente el esquema se verá trasladado en el manejo de un lenguaje dramático a imagen y semejanza de sus políticas" (Maccarini 2006: 12).

Será en este campo histórico-cultural que se indagará la relación espacio-teatro criollo.

Circunscripción

Entre la historia, los pensamientos y la estética.

Corresponde ahora reseñar, someramente, el panorama teatral –con el propósito de establecer sus correspondencias de acuerdo al contexto histórico, en el encuadre de los pensamientos que nutren cada época y de sus implicancias estéticas– desde el momento en que se afinca en suelo argentino, hasta la segunda modernización (que acá consideraremos hasta 1973).

1. El origen del arte escénico en el territorio que hoy constituye la República Argentina data desde los años de 1610 y es de exclusiva influencia hispánica. A imagen y semejanza de aquel mundo, en la práctica se entrecruzaban dos tipos de teatro: el religioso y el profano, definidamente occidental y católico. Se trataba de dramas clásicos (loas, tragedias, misterios, autosacramentales y comedias) y de conformación barroca. Este período –por todos denominado *colonial* o *de la colonia*– llegará hasta 1810, año de la Revolución de Mayo. De este lapso se puede destacar la construcción del Teatro de la Ranchería

(1783), espacio donde se estrenaron la tragedia *Siripo*, de Manuel José de Lavardén, primer drama escrito por un nativo que trató tema americano; alrededor de 1790, otro estreno de importancia será el del sainete rural anónimo *El amor de la estanciera*, que hace verdadero culto de identidad y pertenencia, desde los usos y costumbres del Río de la Plata.

2. Los sucesos de la Revolución de Mayo de 1810 han de determinar el inicio de la independencia del reino de España y con ello, el de la afirmación de un pensamiento americano, inspirado en la revolución francesa. Se inaugura así una corriente neo-clásica, con componentes políticos, cuyo estandarte será sostenido por el más activo y completo artista de la escena de aquellos tiempos: Luis Ambrosio Morante. Es el período conocido como el del *Teatro de la Emancipación*, que abarcará hasta el año 1830. Pero es necesario destacar que en el Río de la Plata, la emancipación de España se presentaba bajo dos aspectos, uno más radical que el otro. En el campo de la escena dramática, esto se veía reflejado, por un lado, en el criterio rivadaviano expuesto en *La Sociedad del Buen Gusto del Teatro* (que consideraba al teatro como instrumento de gobierno); y por otro lado, simplemente se documentaba en una manifestación popular y anónima, como en los sainetes rurales *El detalle de la acción de Maipú* (1818), *Las bodas de Chivico y Pancha* (1826/27) o en la comedia *El hipócrita político* (1819), firmado por P.V.A. Esta corriente, pre-realista, gestó al drama gauchesco de relevante evolución y enseguida estimulará el accionar de los autores, de los actores y de la crítica con conciencia nacional.

3. Entre 1830 y 1852 se desarrollará el período del *Teatro durante la época de Rosas*; son los tiempos del caudillismo, que avivará las luchas entre unitarios y federales en prosecución de un modelo de gobierno para la naciente "patria". Así, el pensamiento épico del momento contribuirá a modular un drama plebeyo y romántico, dejando de lado a la tragedia y al melodrama; al mismo tiempo se incrementarán los recorridos de los circos, inaugurando un nuevo gusto de inédita consecuencia estético-popular; mientras, en el exilio, ha de exacerbarse la producción de los intelectuales anti-rosistas, toda ella de carácter neo-clásico a excepción de *El Gigante Amapolas y sus formidables enemigos o sea fastos dramáticos de una guerra memorable* (1841) de Juan Bautista Alberdi, cuya estética transita entre la farsa, el teatro de títeres y un anticipado absurdo. Quedará impreso el sello que por siempre ha de dividir las aguas entre *expresión culta y manifestación popular.* Este período concluirá con la batalla de Caseros (1852), dando triunfo al proyecto político de los unitarios.

4. Iniciará entonces otro período, que atraviesa desde 1852 a 1880 y que se conoce como *Teatro de la Organización Nacional.* El proyecto ganadero-

agrícola será concretado con la Constitución del '53, habilitando la inversión de capitales extranjeros y el ingreso de la inmigración.* El país, ya claramente dividido pero desde las batallas de Caseros y Pavón *"sin vencedores ni vencidos"*, repercutirá en el teatro tras la construcción de nuevas salas, las visitas de los mejores artistas europeos y la definitiva instalación de la lírica para el regocijo de la clase *alta y culta*: en 1857 se inaugura el primer teatro Colón; por el lado de la vertiente nativa y *popular*, la repercusión se manifestará con el establecimiento del drama gauchesco y el advenimiento del Circo Criollo. Para comprender a este período, basta considerar la Guerra de la Triple Alianza (1865) contra el Paraguay, bajo la instigación de Inglaterra y la traición a Urquiza, mas su posterior asesinato (en 1870), por orden de sus mismos aliados.

5. Entre 1880 y 1900 se desarrolla un complejo período de activación étnico-cultural. Con la *generación del 80** se orienta el tal llamado "progreso" hacia la consolidación del estado liberal. Buenos Aires es designada Capital de la República, con el General Roca en la presidencia (1880-1886), tras su exitosa Conquista del Desierto: exterminio del indio, de los negros y persecución al gaucho... Desde entonces Buenos Aires detentará un lugar de privilegio sobre el resto de las provincias: gobierno, puerto, ferrocarriles, frigoríficos… La transformación de la gran aldea en una *petite Europa*, es reforzada por el aluvión inmigratorio y en adelante se caracterizará por su absoluto *cosmopolitismo*. El paisaje urbano vernáculo, de herencia española, desaparece tras la arquitectura académica francesa e italiana y devendrá en *eclecticismo*, mientras que el capitalismo inglés jugará de flamante patrón en la economía del país. El antiguo teatro Colón y el teatro Ópera (1872), serán los estandartes y receptores del arte lírico que pasea por las principales capitales del mundo. Paralelamente el teatro popular, que había hallado en la temática gauchesca el reflejo de su imagen vilipendiada, transforma al picadero del circo en su poética teatral criolla. Así, en los finales del siglo XIX se reafirma el teatro rioplatense (algunos estudiosos verán que *comienza la historia del teatro nacional, o argentino*): de manera que, en las márgenes del suburbio, en 1884 se hará el estreno del drama pantomímico-circense *Juan Moreira* por la compañía de los hermanos Podestá; por su parte, el público tradicional de la ciudad de Buenos Aires, muy adicto a la zarzuela, focaliza su gusto en el *género chico español* (entremés, sainete con o sin música, revista, comedia lírica breve o zarzuela en un acto). Estas obras siempre son interpretadas por compañías y actores de origen español. Así, al paso del tiempo, con el flujo de la marea inmigratoria, irá naciendo una nueva expresión, primero bajo influencia de este zarzuelismo hispano, que ha de derivar en el *teatro orillero* (cuya forma a su vez madurará en el *sainete porteño);** y poco después por la corriente

inmigratoria itálica, que ha de engendrar al *grotesco criollo*. En 1886, en gira circense por la provincia de Buenos Aires, José Podestá le dará categoría de drama parlante al mimodrama *Juan Moreira* y el verismo invadirá la escena con el más crudo realismo; expresión que diez años después ha de conseguir su máxima jerarquía con el estreno de *Calandria* (1896) de Martiniano Leguizamón, pero ya *a sala cerrada.**

6. *La época de oro del teatro argentino*, que transita entre los años de 1900 a 1910 puede, sin lugar a dudas, considerarse el período de la *afirmación de la escena nacional.* Se produce acá un atisbo de síntesis entre arte culto y popular, con trascendencia de lo antes meramente rioplatense. Superado el costumbrismo y pintoresquismo que campeaba en los sainetes de Ezequiel Soria, Nemesio Trejo o Enrique García Velloso, llegará la dramaturgia elaborada de Martín Coronado y Nicolás Granada, para rematar enseguida con las producciones realistas de Florencio Sánchez, Gregorio de Laferrère y Roberto J. Payró. Lo que ayer había sido el *género chico español,* se ha mutado ahora en género chico criollo. Encolumnado en él, nace un teatro que elude el mero entretenimiento pasatista y registra la realidad cotidiana con trazos caricaturescos: es la *commedia dell'arte* del Plata que, tras la crisis desatada en los años de la década de 1890, pondrá en evidencia estética a la nefasta política conservadora de aquella oligarquía paternalista. En 1892 se constituye la Unión Cívica Radical y en 1896 se crea el Partido Socialista. En este proceso de ebullición política y cultural también intervendrán los actores locales, cuando encaran el protagonismo de las obras de dichos autores, espacio que hasta entonces había sido cubierto por los cómicos españoles del zarzuelismo. Surge así una escuela de intérpretes propios, que pronto han de participar, de la mano de los dramaturgos, en la instauración de un teatro "con ambiente y personajes nuestros".

7. Entre 1910 y 1930 evoluciona un período que bien puede denominarse *de la crisis a la reafirmación de una identidad popular en el teatro argentino.* El Centenario de la Patria se inaugura con una nueva Conquista, esta vez la del quebracho para los ingleses. Y para ello se empuja, hacia lo *impenetrable* del monte, a los aborígenes del Chaco. Otra señal es la represión sistemática aplicada a sindicatos, diarios, políticos y teatreros. En ejercicio de la presidencia, en 1914 muere Roque Sáenz Peña; concluye el ciclo por Victorino de la Plaza iniciándose, a partir de allí, el tiempo de la Unión Cívica Radical en sucesivos gobiernos: Hipólito Yrigoyen (1916-1922), Marcelo T. de Alvear (1922-1928) y nuevamente Hipólito Yrigoyen (1928-1930), que culmina derrocado tras un golpe militar encabezado por el General José Félix Uriburu. Durante este período se gesta la matriz que a de

determinar los reiterados ciclos de una patria definitivamente entregada al manejo de los imperialismos. Tal vez por ello, en teatro, paralelo al drama costumbrista y al sainete, aparecerá en escena el *Grand-guignol.** Sobreviene una crisis que tiene su causa profunda: el gusto de las gentes cambia al ritmo del nuevo tiempo. Las salas se ven despobladas. Es que aquel público traído por diversas corrientes inmigratorias, asimilado (o casi nacional en la nueva generación), ahora antepone su pensamiento progresista. Además asoman el *cinematógrafo,** el *disco** y la *radio**. Poco a poco las cintas acaparan la atención de una ciudadanía que ya había visto, en el teatro Ateneo, los documentales *Primero de Mayo trágico*, sobre la matanza de ocho obreros por la policía en los festejos del 1º de mayo de 1909 y *Las exequias del Coronel Falcón y de su Secretario Lartigau*, muertos en noviembre del mismo año por una bomba tirada por el anarquista inmigrante ruso, Simón Radowitsky. Pero por convulsionada es también una época engendradora del teatro popular: las obras *Los inquilinos* (1912) de Trejo; *Pan amargo* (1911) y *Barracas* (1918) de Pacheco –entre tantas otras ya anticipadas por *Canillita* (1902/04) y *El desalojo* (1906) de Sánchez– son un verdadero testimonio crítico del ambiente socio-político de la época. Se trata de piezas escritas, en todos los casos, con fervor de denuncia e inaugurando un registro de los conflictos existentes entre los trabajadores y la patronal, para constituirse, después de 1930, en un auténtico *teatro obrero*. Este embrión está latente, desde el inicio del siglo, por gestión de los grupos *filodramáticos* anarquistas y socialistas que se manifiestan desde la primera corriente inmigratoria. Aunque dichas obras eran las pocas: también encuadrada en el género chico o *teatro por horas,** se hallaba una corriente comercial que amasó al sainete con bajos recursos melodramáticos y payasescos, acabando por bastardear el género hasta la extinción de su público. Es el momento de la decadencia del melodrama, del sainete empobrecido en groserías y del *teatro de revista* licencioso. De esta vertiente escasamente pueden ser rescatados Roberto Lino Cayol, Carlos Mauricio Pacheco y Alberto Vacarezza, entre pocos otros. También, hacia 1926, surgirá un nuevo género: la *comedia musical*; híbrido considerado por la crítica como un teatro de revista con argumento, a partir de la opereta. Mientras, el circo criollo *de primera y segunda parte* desangrará en giras por las provincias e intentará su trasplante definitivo a las salas cerradas. Pero si la crisis había acorralado al sainete y a sus espurios derivados, era porque ya nuevas vertientes escénicas habían surgido como reflejo del giro histórico. Una estética de destilación y síntesis de los tiempos supera lo meramente folklórico con las plumas de una inspirada corriente de dramaturgos, ya asimilados, que logran integrarse al proceso evolutivo. Y aquel babilónico cosmopolitismo inmigratorio, que había iniciado con la copia y la

mescolanza, da sus frutos en nuevas formas.* Así, el Sainete Porteño, amalgamado con el otrora Sainete Rural, cede paso al *Drama Rural* y a la *Comedia de Costumbres* y culminará, con influencia itálica, en el *Grotesco Criollo.* Alberto Novión, Julio Sánchez Gardel, José González Castillo, Francisco Defilippis Novoa, Alejandro Berrutti, Armando Discépolo, Samuel Eichelbaum, Pedro E. Pico, son algunos de los autores que contribuyeron a depurar el drama. Cabe destacar que, durante el primer gobierno de Yrigoyen, en 1918, inicia en Córdoba el proceso de la *Reforma Universitaria.** Los importantes cambios estructurales en la alta educación hacen posible comprender que, en este período de intensos veinte años, se pongan en pie las entidades que organizan gremial y mutualmente a los hombres del quehacer teatral: ya en 1909 se había formado la Sociedad Argentina de Autores Dramáticos (y diez años después se creará la Sociedad Argentina de Actores), también se fundan el Conservatorio Nacional de Música y Declamación (1924) y La Casa del Teatro (1928); en el campo del estudio de la historia y de la investigación sistemática del hecho teatral interviene, desde 1923, la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, con Ricardo Rojas a la cabeza. Todo culmina con el ejército en las calles para interrumpir el proceso democrático, interviniendo con fines nefastos para la economía y la cultura de la nación. Dos obras reflejan con maestría estética el momento: *Stéfano* (1929) de Discépolo y *He visto a Dios* de Defilippis Novoa, estrenada en 1930 por Luis Arata.

8. El período que sigue va de 1930 a 1945 y puede denominarse *de la decadencia del teatro popular y el nacimiento del teatro independiente*. El mundo está repartido en tres bloques: Estados Unidos de Norteamérica, Gran Bretaña y Francia conforman la democracia capitalista; la Unión de las Repúblicas Soviéticas son el comunismo; y Alemania, Italia, España y Japón hacen el eje de los nacionalistas totalitarios. En este ordenamiento, ahora Argentina –junto a todo el cono sur– le pertenece al imperio norteamericano (desplazando al británico). Lo cual determina que la competencia fascista y comunista articule su penetración en Latinoamérica. El *modus operandi* del imperialismo capitalista será el *intervencionismo*, o sea: a través de la conspiración de los propios ejércitos militares de cada nación del continente. Las oligarquías, la iglesia y la prensa opositora, refuerzan el accionar de esta derecha. A pocos meses del golpe de estado se inicia la actividad del teatro independiente:* *El teatro del Pueblo*, fundado por Leónidas Barletta, manifiesta su objetivo de "resistir al avance del fascismo" y tras su lucha imprime una renovadora modernidad en el teatro argentino; de manera que, entre los años 1937 y 1943, suma algunos poetas y narradores a sus filas: Alvaro Yunque, Nicolás Olivari, Raúl González Tuñón y Roberto Arlt, entre otros. En 1932 inician las

actividades de lo que a partir de 1940 será el *Teatro IFT* (Idisch Folks Teater: teatro judío del pueblo) patrocinado por el partido comunista, con repertorio de la producción europea y soviética del momento. Mientras, en el Teatro del Pueblo un original híbrido genérico –la comedia *farsesca*– incorpora trazos del grotesco, se amalgama con cierto simbolismo de carácter expresionista y admite influencia de la narrativa cinematográfica. Sus autores toman posicionamiento ideológico para elaborar un combativo teatro social de crítica de costumbres. Ellos son: Ramón Gómez Masía: *Temístocles en Salamina* (1933); Roberto Arlt: *Trecientos millones* (1933); León Mirlas: *La comedia del hombre honrado* (1938); Enrique Gustavino: *La importancia de ser ladrón* (1942); Roberto Tálice: *John, Jean y Juan* (1944)… En 1933 se funda el *Teatro Juan B. Justo*, sostenido por el Partido Socialista, y seguirán *La Cortina* (1937); en 1939 serán *Tinglado Libre Teatro* y el Teatro La Máscara; este último con los estrenos de las obras *La Emperatriz Anayanka* de Bernard Shaw y *Ensueño* de Luis Ordaz, dirigidas por Ricardo Passano. El 1 de setiembre de1939, el mundo se sacude con el inicio de la Segunda Guerra Mundial. Un año después, se conforman la *Agrupación Artística Florencio Sánchez* (fundada por Pedro Zanetta) y el *Teatro Libre Evaristo Carriego*. En la Argentina es el inicio de las empresas que monopolizan el espectáculo: del cine (se perfecciona su audio), del disco (con grabaciones eléctricas en vinilo), radiales (con salas de espectáculos). Muchas salas del teatro comercial se cierran para convertirse en cinematógrafos. Además, el deporte adquiere categoría de espectáculo y comienza a ser lucrativo: se profesionalizan el fútbol y el boxeo (es techado el Luna Park). Cambiará el sentir y la expresión nacional. El sainete apela a recuperarse con una desesperada y burda comicidad. El camino quedará abierto para la revista enriquecida con monólogos y "*sketchs*", cancionistas tangueros y picarescos, con el espectáculo de *variedades* y el *varieté* adornados coreográficamente, con imitaciones o *calco-mímicas*, con ciertos números circenses. Ante el derrocamiento del radicalismo será la revista porteña –ahora *revista política*– una burladora denigrante a la caída democracia. No pocos dramaturgos se prestarán al juego. Otros, tras el fracaso del género chico, renuevan la comedia y los dramas costumbristas en tres actos. Se destacan Bugliot y De Rosa: *La casa grande* (1932); Malfatti y de las Llanderas: *Los tres berretines* (1932) y *Así es la vida* (1934); Dhartés y Damel –que ya habían descollado en el período anterior con *El viejo hucha* (1921)– ahora continúan con *El sostén de la familia* (1931), *Como bola sin manija* (1933) y *Los chicos crecen* (1937). También, permanecen en ascenso Pedro E. Pico, Rodolfo González Pacheco y Julio Sánchez Gardel. Un caso destacable es Samuel Eichelbaum, que se inspira con *Un guapo del 900* (1940) y *Un tal Servando Gómez* (1942). El 2 de septiembre de 1945 los Aliados obtienen la rendición incondicional de todas las potencias del Eje.

9. El período que va de 1945 a 1955 es *el de la acción nacional de los teatros independiente y oficial; del cine, del radioteatro y de la televisión*. Por este período transitan dos presidencias de Juan Domingo Perón (1946-1951 y 1951-1955) –la segunda interrumpida– en un delicado equilibrio con los poderes de la Iglesia y del Ejército, a causa de su política reivindicativa de la clase obrera trabajadora. La creciente *migración interna** es determinante al engrosar sus filas. La organización de los movimientos sindicales, encolumnados en la CGT, consigue promulgar leyes jubilatorias, indemnizaciones por despidos, aguinaldos, vacaciones pagas; pronto el gobierno avanza con la nacionalización de los servicios públicos: en 1947 recuperó los ferrocarriles, los teléfonos, el gas y la navegación fluvial. Ese mismo año sancionó la ley de sufragio femenino. En educación se crearon las escuelas fábrica y la Universidad Obrera. La post-guerra trajo renovadoras influencias en el campo de las artes. La actividad teatral prolifera. Se abren nuevas salas. En 1950 se crea el ciclo radial de *Las Dos Carátulas*, que transmite por LRA Radio del Estado, obras semanales adaptadas al radioteatro. El teatro oficial establece su permanencia con funciones de los Teatros Cervantes y Municipal (después San Martín); el teatro independiente se reafirma con la conformación de disciplinados grupos, más el florecimiento de los grupos vocacionales barriales, de las activas representaciones de las colectividades extranjeras y de los gremios sindicales con su teatro obrero; el ámbito comercial rebosa de comedias musicales y de revistas. La interacción de actores, autores y directores se extiende a la radio, al cine y a la naciente televisión.* Mientras, el teatro extranjero continúa con sus visitas de novedosa inspiración para los teatristas locales. Tal panorama realimenta el fervor creativo de los grupos independientes y oficiales, y de inmediato redunda en talento productivo: al repertorio clásico existente, se sumaron las obras de autores contemporáneos, de procedencia francesa (de Molière a Giraudoux y de André Antoine, Jacques Copeau a Anouilh y Sartre), española (de López de Vega y Cervantes a Federico García Lorca y a Miguel Hernández), italiana (de Carlo Goldoni a Luiggi Pirandello), escandinava (con Henrik Ibsen y August Strinberg), alemana (con Georg Büchner y Bertolt Brecht), rusa (de Tolstoi, Gogol y Gorki a Nicolás Evreinov y a Anton Chéjov), inglesa (de Shakespeare, Jonson y Marlowe a Bernard Shaw y Prietsley) y norteamericana (de O'Neill, Saroyán y Rice a Arthur Miller, Noel Coward y Tennessee Williams). Con estas obras, tanto los independientes como los oficiales hacían estandarte de resistencia estética, innovando la escena y en muchos casos, inspirando a los dramaturgos locales para el empleo de nuevos recursos. En tal sentido, el Teatro del Pueblo no ceja su acción concientizadora del público y pronto se destacan *Nuevo Teatro** (1950, al frente de Alejandra Boero y Pedro Asquini), *Teatro Estudio* (1950), el Instituto de Arte Moderno (1950), *Telón Teatro Independiente*

(1951) y el *Teatro Fray Mocho** (1951, bajo el liderazgo de Oscar Ferrigno), que se constituye tras un sisma producido en el grupo La Máscara. En 1952, con la conducción de Onofre Lovero, se funda el *Teatro de los independientes.** Pero el giro sustancial ya se había producido en 1949, con *El puente*, de Carlos Gorostiza, cuando las referencias espaciales del asunto fabular "nacionalizan" la temática del drama, al tratar los conflictos de su época. La suma de esta acción cultural plantará los mojones para la bautizada segunda modernidad* del teatro argentino. Este período pudo inaugurar una inteligente y corrosiva dramaturgia nacional que, desde la farsa satírica y molieresca, incursionará en cuestiones estéticas que irán incorporando los *ismos* en boga internacionalmente: desde el realismo al simbolismo, con recursos del expresionismo, el existencialismo, el surrealismo y el absurdismo. Ellos son Atilio Betti: *Farsa del corazón* (1953), Agustín Cuzzani:* *Una libra de carne* (1954) y *El centrofoward murió al amanecer* (1955), Aurelio Ferretti: *Farsas de farsas* (1953), Alfonso Ferrari Amores: *El hombre que poda la parra* (1943), Juan Carlos Ferrari: *Cuando empieza el luto* (1951) y *Ese camino difícil* (1952), Julio Imbert, *La lombriz* (1951) y *Un ángel en la mantequería* (1969). Pero también, en 1950, la vanguardia establece una base fundacional cuando Jorge Petraglia, Leal Rey y Roberto Villanueva forman el *Teatro Universitario de Arquitectura*… En 1954, el gobierno promulga la ley de divorcio y la supresión de la enseñanza religiosa. La oposición, integrada por la totalidad de los partidos políticos –conservadores, radicales, demócratas, progresistas, socialistas y comunistas– que siempre habían considerado al peronismo como a un movimiento de reacción fascista, acuerda con las fuerzas militares y eclesiásticas para producir lo que en la historia se conoce como *La Revolución Libertadora*. Así, el 16 de setiembre de 1955, se consigue derrocar al gobierno del *peronismo.**

10. Entre los años de 1955 y 1973 el teatro argentino destilará su más descarnada estética. Probablemente por ello deba ser denominada *la época del teatro de la resistencia democrática,* pues en el lapso se realizaron tres golpes de estado: en 1955, 1962 y 1966, que abrirán camino hacia los criminales años de 1970; fueron dictaduras que enarbolaron una ideología fascista-católica-anticomunista, con el manifiesto apoyo de Estados Unidos y el silencio de todos los países de Europa. Este período se inicia con la Revolución Libertadora que, apenas instaurada, deroga la Constitución de 1949 para volver a la de 1853. El principal cometido de la revolución será "desperonizar al país". Sobrevendrán dieciocho años de una absurda y estéril proscripción al peronismo, ante la vista gorda de las demás fuerzas políticas. En primera medida se interviene a la CGT y como reacción nacerá la bautizada *Resistencia Peronista*, activo movimiento de lucha conducido desde el exilio. La economía del país retomará su estructura agropecuaria-exportadora e

ingresará al Fondo Monetario Internacional (FMI). La industria nacional pronto deberá ser desmantelada y el petróleo será el negocio codiciado por las empresas multinacionales. En definitiva: Argentina retoma su rol de semicolonia latinoamericana, encuadrada en el ordenamiento internacional liderado por los Estados Unidos de Norteamérica; es decir, un período en el cual las contradicciones socioculturales se ahondarán, provocando una sangrienta catarsis popular. Respecto a la cultura, la Revolución Libertadora creó el Fondo Nacional de las Artes dejó sin efecto las prohibiciones al teatro independiente IFT, a la Sociedad Científica Argentina y al Colegio Libre de Segunda Enseñanza; e interviene la Universidad con el objeto de restaurar su autonomía y de depurar sus cátedras. Las concesiones otorgadas a los medios de comunicación deberán ser "revisadas". Así, el *gorilismo* oligárquico sienta base firme e inaugura un ciclo sin concesiones ni retorno: "limpiar", "depurar", "exterminar" son las consignas. Período de fusilamientos, pena de muerte, clandestinidad, lucha armada, secuestros y tortura. La Sociedad Rural, la Iglesia católica y la prensa libre (definitivamente entregada a la "libre empresa") brindarán su incondicional apoyo a los militares golpistas. Este Ejército, tras impotentes maniobras, tejerá una vodevilesca trama en la que, de forma directa o indirecta, siempre ha de aparecer algún partido político, validando cierta "legalidad democrática". Se puede sintetizar cómo se suceden los gobiernos:

Presidente	Procedencia	Período	Fin	Vicepresidente
LONARDI, Eduardo	Ejército-Marina	1955-1955	Depuesto	ROJAS,Isaac
ARAMBURU, Pedro E.	Ejército-Marina	1955-1958	Normalizador	ROJAS, Isaac
FRONDIZI, Arturo	Radical Intransigente	1958-1962	Depuesto	GÓMEZ, Alejandro
GUIDO, José María	Radical Intransigente	1962-1963	Normalizador	
ILLIA, Arturo Humberto	Radical del Pueblo	1963-1966	Depuesto	PERETTE, Humberto
ONGANÍA, Juan Carlos	Ejército	1966-1970	Depuesto	
LEVINGSTON, Roberto	Ejército	1970-1971	Depuesto	
LANUSSE, Alejandro	Ejército	1971-1973	Normalizador	

Ya se perfilaba el proyecto económico impuesto por el FMI, en las respectivas gestiones de Álvaro Carlos Alsogaray, Adalberto Krieger Vasena, Federico Pinedo, José Alfredo Martínez de Hoz, Aldo Ferrer. Bajo las rimbombantes y no menos perversas denominaciones de *Revolución Libertadora, Revolución Argentina* –y finalmente en 1976 *Proceso de Reorganización Nacional*– se intentará llevar a la práctica un criminal programa que instale una subordinación al imperio monopólico neo-liberal. Entonces el teatro será una clara síntesis de los acontecimientos; dicho proceso transitará por tres instancias que han de recalar en una estética de predominio

político: *la declinación del teatro independiente, la afirmación de un realismo intensivo y la reinstalación de la vanguardia en el teatro argentino.*

El harto combativo teatro independiente, una vez destituido el gobierno peronista, fue perdiendo su razón de ser. Eliminado el referente antagónico, aquel mensaje contestatario y ejemplificador sobre el que había procesado toda una estética espectacular polémica, caía en saco roto. El público, también extraviado sin su espejo estético-crítico, fue distanciándose de las salas. Además, el accionar del Ejército, en pleno ejercicio de su "poder reparador" (liberal y reaccionario), bastante distaba de la ideología que sustentaba a los independistas del teatro. Paulatinamente, los grupos teatrales fueron desmembrándose, integrante a integrante, para adscribirse al teatro comercial, que tanto habían despreciado. En la producción dramatúrgica de esta etapa del Teatro Independiente, Agustín Cuzzani madura estilo con sus creaciones que denomina *farsátiras*: *Los indios estaban cabreros* (1958) y *Sempronio* (1958); continúan Aurelio Ferretti con *La farsa del cajero que fue hasta la esquina* (1957); Marco Denevi con *Los expedientes* (1957). Pero los aspectos formales –dramatúrgicos y espectaculares– ya no podían satisfacer a un público tan exigente. Entonces Osvaldo Dragún y Carlos Gorostiza serán dos esquirlas de esta misma batalla, que han de desperdigarse para renovar al movimiento independiente. Ambos fortalecerán el género con un *realismo intensivo* que contenga las problemáticas del nuevo hombre urbano. Ya estarán en vigencia los efectos de las escuelas brechtiana y stanislavskiana, con sus aportes strasberianos del Actor Studio. Y así –como Dragún con el proyecto renovador de un teatro "popular-culto" y Gorostiza con la intrusión de un "naturalismo-grotesco", habían mamado de sus antecesores Florencio Sánchez, Roberto Arlt y Armando Discépolo– enseguida ellos mismos serán los antecedentes para las producciones de Sergio de Cecco, Roberto Cossa, Oscar Viale, Carlos Somigliana, Ricardo Halac, Guillermo Gentile (con la obra *Hablemos a calzón quitado,* de 1966), Ricardo Talesnik (con la obra *La fiaca*, de 1967) y Ricardo Monti. Es este un período enriquecido por los actores y directores egresados del Conservatorio Nacional de Teatro (o de escuelas privadas, tal la de Hedy Crilla); como también fue un período potenciado por la inclusión de escenógrafos, vestuaristas e iluminadores profesionales, pues los artistas *plásticos* y *visuales* serán definitivamente incorporados a la producción espectacular, tras lo que se destacan directores y maestros como Augusto Fernandes, Agustín Alezzo y Carlos Gandolfo.

La vanguardia del teatro porteño prospera con el absurdo de Eugenio Ionesco, cuyas obras son dadas a conocer casi paralelamente a sus estrenos en Europa, dirigidas por Francisco Javier: *Santiago o la sumisión* (1955), *La lección* (1956), *Amadeo o cómo salir del paso* (1960) y *Las sillas* (1961). Es el mismo caso

de *Esperando a Godot*, que Jorge Petraglia estrena en 1956 con el Teatro Universitario de Arquitectura. Ese mismo año la Cooperativa Teatral Juan Cristóbal estrenará *Leonce y Lena* de Georg Büchner con dirección de Roberto Arcelux. La vanguardia descollará entre los '60 y los '70 en el Instituto Di Tella, con su espontáneo teatro experimental, mezcla *happening* e *instalación*, habida influencia del Living Theater. La síntesis de esta vanguardia se verá plasmada en obras de Eduardo Pavlovsky y Griselda Gambaro.

> Se produce un intercambio de procedimientos entre las tendencias anteriores: el realismo reflexivo y la neovanguardia; y se intensifica el cuestionamiento al contexto político social. Tanto los partidarios del realismo reflexivo (que toman la textualidad de Miller) y los del absurdismo neovanguardista (que toman las textualidades de Pinter y Beckett) coincidían ideológicamente en la utopía moderna de ver el pasado teatral argentino como algo que había que desechar y deseaban transformar al mundo mediante el teatro. Además, vinculaban sus textualidades con los sistemas europeos y el norteamericano (Pellettieri).

Durante la década de los años de 1970, el vértigo de los sucesos arrasará con Adamov, Sartre, Camus, Ionesco; llegará Harold Pinter y serán reprocesados Artaud, Becket y Meyerhold con Brecht, observando escuelas orientales mixturadas con la experiencia "del teatro de comuna" occidental, en lo que influirán Jerzy Grotowski, Peter Brook y después Eugenio Barba. Pero ese será otro juguete de nuestro teatro: el de la interculturalidad, que de seguido llegará a nuestras costas con la globalización, marcando los nuevos tiempos de la post-modernidad.

¿Un teatro federal *implícito*?

En todos los ciclos históricos es pertinente destacar una curiosidad argentina que nos introduce en un espacio paradojal: nuestro centro identitario no se halla allí donde uno es y acontece, aquí y ahora; sino *allá,* en Buenos Aires. Luego, la curiosidad se enajena cuando lo general-nacional-argentino debe ser particularizado en rioplatense-porteño. Entonces, no será precisamente por su condición de territorio extenso, aislado, y escasamente poblado, que nuestro país devenga en "concentrado". Esta concentración cultural y económica que otorga hegemonía a Buenos Aires es una política instaurada desde la colonia española. Es por ello que en la Argentina para historiar nuestro teatro nacional se hace imprescindible partir del Río de la Plata. Desde antes de ser delimitado el territorio nacional, en la época de la Colonia, los caminos unían lo que hoy es Perú, Chile, Argentina, Bolivia, Paraguay y Uruguay y los

teatristas simplemente eran españoles o coloniales americanos. Esta conciencia se irá licuando, y revalorizada hacia los tiempos de la Emancipación, cuando referencias identitarias asomen y podamos ir viéndolo avanzar en el ejercicio de una nueva producción que se refleja en los temas tratados, según sus problemáticas inmediatas, en los géneros, en el habla, en el folklore. Se perfilaba así, desde la estética, lo que expondría las diferencias políticas que pronto dividirían las aguas. Por ese momento los posicionamientos de los artistas del teatro eran más o menos monárquicos o más o menos libertarios; el paso siguiente será definirse como godos y americanos en lucha abierta, cada vez con un mayor compromiso revolucionario, como en los casos del mulato actor y dramaturgo Ambrosio Morante o del Doctor Don Manuel de Labardén, autor del inaugural drama criollo *Siripo*, ambos eficaces activistas de la revolución, desde su más simple representatividad. El resultado final de este ciclo será la Emancipación, lo cual nos instalará en la Independencia, que a su vez inicia un nuevo ciclo: el de la construcción de una Patria. Pero el Río de la Plata nunca se desprenderá del funcionamiento portuario-colonial heredado de la Madre Patria. Negoció un comercio con un puerto más o menos libre y nada más. Política, económica y culturalmente, casi todo siguió igual. De manera que a la hora de establecer los límites territoriales, Buenos Aires seguirá siendo el centro. Esta conformación, no obstante, nos arrima una nueva curiosidad para tomar en cuenta. Desde la Independencia a nuestros días, la actividad teatral nacional, centralizada en Buenos Aires, se llevó a cabo no tanto por los mismos porteños, cuanto por la acción de un altísimo porcentaje de provincianos establecidos en la Capital Federal. Y pueden citarse a creadores provincianos que promovieron y sostuvieron cambios fundamentales en la escena nacional. Este modelo político imprimió una conducta cultural que hizo de la Capital el principal, si no el único centro de formación, producción y consumo teatral nacional, obligado para todo artista. Siempre se dijo: "Dios atiende en Buenos Aires". Todos aquellos grandes de la actividad teatral que operaron desde allí –y la lista es extensa– supieron aplicar sus idiosincrasias según cada corriente fuera destacándose por época: la sainetesca, la nativista, la gauchesca, la realista, la naturalista, la grotesca. El cambio dependía de los distintos movimientos migratorios o inmigratorios. Había así mismo una comunicación muy aceitada en los circuitos de giras, a través de las cuales los elencos de Buenos Aires llegaban al interior del país con sus producciones, lo cual pautaba aquel teatro que se reproduciría localmente. Arribada la década de 1960, se iniciará un cambio, primero a través de los grupos independientes (en gran medida promovidos por el Teatro Fray Mocho de Buenos Aires) y también por la acción de los provincianos que retornaban al cabo de su periplo formativo en la Capital; después será por la formación de las escuelas privadas y universitarias;

finalmente será por la investigación teórica e histórica, que comenzarán a promoverse desde 1984, con el retorno de la democracia, cuando surge un renacer de los estudios teatrales, a través de Getea y por su parte también con la acción investigadora, verdaderamente focalizada, abarcativa y nacional, ejercida por Ciencias Sociales y Humanidades del Conicet.

Una clasificación

Ante un intento de precisión del tratamiento espacial que se ve patentado en el teatro argentino –desde su origen colonial español hasta nuestros días– bien puede vislumbrarse un proceso de transformación en cinco etapas. La matriz en que se gestiona este teatro es de forma circular, inaugurada desde la rueda del fogón. En virtud de nuestra raíz hispanoamericana, dichas etapas disfrutan de un desarrollo cronológico con signos recurrentes. En este proceso pueden reconocerse dos momentos muy marcados: el primero de conformación e integración, el segundo de descomposición y caos:

1. ***Integración:***

   a. de la emancipación americana
   (la rueda del fogón para el desarrollo de un espacio propio)

   b. del debate administrativo nacional
   (el hecho histórico desde el espacio)

   c. de la inmigración europea
   (el sujeto-personaje en el centro del espacio)

2. ***Descomposición:***

   d. de la multiplicación cosmopolita
   (la mente del protagonista como no-espacio)

   e. de la fragmentación perversa (el espectador puesto en el espacio

La etapa de la *emancipación americana* surge de la necesidad de reafirmar una identidad, desde los usos folklóricos, para trascender la historia colonial imperante. Su esquema espacial fue la rueda del fogón y sus recursos principales son: el relato oral, la poesía gauchesca y la danza.

Tanto la *etapa de la emancipación americana* como *la etapa del debate administrativo nacional*, expresan una firme materialidad, consecuentes a necesidades vitales, concretas, que se manifiestan en el marco estético realista-romántico propio de su época y donde prevalece el conjunto nativo con su ideal.

Y en la siguiente etapa –*de la inmigración europea*– se introduce una diversidad de nuevos pensamientos que juegan en el campo nacional; esto ha de provocar una aceleración del movimiento centrípeto que, desde el entorno, arrastra a los personajes para que expresen sus ideas, instalándolos alternativamente en el centro mismo de la escena. Pero ya en las dos etapas restantes –*de la multiplicación cosmopolita* y *de la fragmentación perversa*– se manifiesta una abstracción del espacio; es el inicio de un proceso de absorción que termina por ensombrecer la objetividad de los personajes, proyectándolos interiormente, hasta instalarnos en la subjetividad del protagonista de la obra; entonces sobreviene una suerte de representación mental del mismo. A partir de acá todo el campo espacial se ve complejizado, de manera que la etapa última será una representación del mismo caos, tal cual como si la mente del protagonista hubiese estallado, desparramándose por todo el espacio. Un proceso de descomposición que, habiendo iniciado en el personaje, repercute en el lugar para enseguida comprometerse con el tiempo.

En el origen: a dos políticas, dos poéticas en pugna

Ante el análisis histórico, se puede advertir que el habitante del Virreinato del Río de la Plata, al momento de emanciparse, podía optar política y económicamente por dos posiciones: negociar un nuevo modelo de gobierno colonial o bien independizarse de raíz. De igual manera, una vez anulado el Cabildo pudo optar, cultural y artísticamente, por dos posiciones: sea un sincretismo americano-europeo o sea el criollismo rioplatense. De tal modo, la división se instala desde el mismo origen y por un lado transitaran *los letrados de levita* mientras que, por el otro lado, pululará el *gauchaje incivilizado.*

"La Independencia dejó en manos de los criollos las decisiones políticas, y los criollos las adoptaron por su cuenta en la medida en que pudieron", resume José Luis Romero.

Los criollos independistas "debían atender a las exigencias de la realidad, pero no podían desentenderse de las corrientes de ideas que prevalecían por el mundo". Y en lo que nos concierne, proyecta su análisis al campo de las Letras:

> El espíritu del siglo XVIII, que en Buenos Aires perpetuaba el poeta Juan Cruz Varela, declinaba para dejar paso al Romanticismo, una nueva actitud de los comienzos del siglo XIX que inspiraba tanto al arte como al pensamiento. Echeverría, el poeta de *La cautiva*, desafiaba al Río de la Plata con el alarde de la nueva sensibilidad; pero lo desafiaba también con las audacias de su pensamiento liberal. El absolutismo se había impuesto en Europa, después de la caída de Napoleón, y el liberalismo luchó denodadamente contra él. A la Santa Alianza inspirada por el zar Alejandro

> y por Metternich se opuso la Joven Europa inspirada por Mazzini. Desde cierto punto de vista, la oposición rioplatense entre federales y unitarios era un reflejo de esa síntesis; pero tenía además otros contenidos, ofrecidos por la realidad del país: la oposición entre Buenos Aires y el interior, entre el campo y las ciudades, entre los grupos urbanos liberales y las masas rurales acostumbradas al régimen paternal de la estancia... (1996: 45).

Así, como los empresarios y comerciantes se encolumnaron en el proyecto inglés bregando por una autonomía comercial ante la corona española, también los intelectuales americanos de aquel proyecto de emancipación, adhirieron a modelos europeos que, desde la ilustración y el enciclopedismo francés, propugnaba la revolución. En verdad, resulta improbable suponer que, formados a imagen y semejanza de la Madre Patria, extremaran una independencia en el mismo plano cultural que promovía el gauchaje criollo. En lo que respecta al teatro, su gusto por las formas neoclásicas sucumbirá ante los modelos dramáticos suministrados por La Harpe, Molière, Moratín, Shakespeare o Alfieri. Pero a esta modalidad ciudadana y cosmopolita ya se oponía una incipiente manifestación rural. Y correrán parejos a lo largo de nuestra existencia, una y otra, más o menos preponderante, poco o muy visible.

En tal panorama, mucho tiempo habría de transcurrir para que una síntesis se produjera. Al respecto, Arturo Berenguer Carisomo analiza sobre las ideas estéticas en el teatro argentino:

> A partir del siglo XX, el sainete, que en toda su larga trayectoria aborigen ha sido exclusivamente campesino, se subdivide en dos grandes grupos: el campero –el continuador de la tradición vernácula– y el urbano, reflejo de la vida diaria de nuestras ciudades. La fecunda unidad de lo culto y lo popular se dio efectiva, por primera vez, hacia la década inicial de nuestro siglo (XX). A los empolvados coloniales del siglo XVIII, imitadores de Calderón, les hubiera parecido monstruoso descender a la canalla para hombrearla con las décimas altisonantes; los corifeos revolucionarios de 1810 no hubieran podido coordinar nunca su compás *roussoniano* con la voz ronca de la morralla; los puleros neo-clasicistas rivadavianos daban vuelta la cara con asco solemne; los románticos, primeros atisbadores del ensamble, no hubieran podido dejar nunca de lado a los maestros franceses. Son únicamente los hombres del realismo-naturalismo quienes, confiados y sin miedo, se acercan al secular sainete, raíz lejana de nuestra expresión autóctona (1947: 394).

Por su lado y al mismo tiempo, el género poético gauchesco crece anónimamente desde la mitad del siglo XVIII, con Juan B. Maciel, Prego de Olivar, Pantaleón Rivarola y Fray Cayetano, y pronto cobra forma definitiva con los *cielitos** aparecidos entre 1813 y 1821, coincidiendo con el primer sitio de Montevideo y las Campañas del Ejército de Los Andes. Y pronto será *Bartolomé Hidalgo** quien accionará con la fuerza de los diálogos, para producir desde el arte una definitiva "fractura entre las formas clásicas de la vida colonial y las nuevas tentativas de estructuración que en el plano político y económico prefiguran a la Revolución de Mayo" (Rivera. 1968: 29). Ciertamente, una curiosa señal para la anhelada síntesis se insinúa cuando Bartolomé Hidalgo (autor de *Cielitos gauchescos* y de los *Diálogos patrióticos*, de neto raigambre popular) incursiona en la corriente culta con sus *Unipersonales*, recurriendo a formas recargadas de alegorías pseudoclásicas; mientras que, al mismo tiempo, algunos intelectuales como Juan Cruz Varela (autor de las tragedias *Dido* [1823] y *Argia* [1824], piezas del más alto movimiento neoclásico en el Río de la Plata) habrían escrito, ocultos en el anonimato de los seudónimos, obras muy representativas del teatro popular, apelando precisamente a los recursos expresivos puestos en práctica en los cielitos y en los diálogos. Ejemplo de ello son, desde el primitivo sainete *Las bodas de Chivico y Pancha*, tímidamente firmado por Collao, a *Defensa y triunfo del Tucumán por el General Belgrano* atribuida a Ambrosio Morante, entre otras obras más elaboradas de su producción.

De modo que los criollos del Río de la Plata, al galope de la denominada poesía gauchesca, en su doble función comunicadora y artística, dan inicio al americanismo con su expresión coloquial. Queda transformada la palabra en herramienta de satisfacción y de liberación, prestando nueva forma al relato oral del fogón y de la *pulpería.** Para ello se valió primero de "la sencillez y espontaneidad expresiva del cielo, contrapuesta al engolamiento mitologizante de los neoclásicos". Desde entonces, la cuarteta octosilábica, heredada de España, también será modelo del drama popular y el teatro criollo emancipado nacerá anónima y colectivamente, amasado con recursos propios.

Corroborando lo enunciado, un dato de peso nos suministra el mismo Jorge B. Rivera en *La primitiva literatura guachesca*. Cuando rastrea las causas de la originalidad del género, concluye:

> Por los años en que aparecieron los primeros *cielitos* y *diálogos* no existe entre nosotros lo que podemos llamar apropiadamente, dentro de los cánones de la tradición crítica, una literatura artística. En el resto del Continente se ha escrito el *Periquillo Sarmiento* (Fernández de Lisardi, 1816), la *Alocución a la poesía* y la *Silva a la agricultura* (Andrés Bello 1823 y 1826), la *Victoria de Junín* (José Joaquín de Olmedo, 1824), el Teocalli de

> *Chulula y el Niágara* (José María Heredia, 1820 y 1824); todas ellas composiciones de arte mayor, de profundo sabor americano y en muchos casos de incuestionable belleza formal, cuyo nivel solo se insinúa en el Río de La Plata en la década siguiente, con el publicista Juan C. Varela, para florecer en *La cautiva.* Hacia 1830 la *gauchesca* está perfecta e incuestionablemente delineada como género, y ha producido ya sus primeras obras representativas (1968: 30).

Tampoco existen –al igual que luego se verá en la danza– influencias indígenas en la poesía gauchesca primitiva. Por el contrario, la ausencia del indio y de la utilización de palabras o expresiones indígenas es casi total, según el mismo investigador lo hace notar. Aunque respecto a esta cuestión, Bernardo Canal Feijóo sostiene, con un total sentido poético, que ciertas "atmósferas culturales" operan una suerte de contagio en los pueblos sometidos y que sus padecimientos sobrevivirán, a través de las generaciones, hechos idioma, música, canto, relatos, ritos. Los pueblos ya nunca podrán desligarse de este destino:

> No siempre resultaría todo del conquistador, hay también a menudo algo que el conquistado ha introducido por su parte; cuando menos los sentimientos e ideas de su posición, de su destino. No hay compulsión externa, no hay coerción formal capaz de ahogar lo que puede llamarse la voz de la sangre, de la raza o de la tierra, presente siempre de algún modo en la expresión colectiva... (1951: 9).

El poema dialogal es la cuna del drama rural. Raúl Castagnino destaca un gran número de dialogantes y *payadores** en la literatura gauchesca:

> Chano y Contreras, en Bartolomé Hidalgo; Corro y El Viejo, Badamas y Papanatas, en Luis Pérez; Anastasio El Pollo y Laguna, en Estanislao del Campo; Rufo Tolosa y Santos Vega, Martín Sagayo y Paulino Lucero, Contreras y Barragán, Contreras y Salvador Antuco, Luciano Oliva y Morales, Jacinto Amores y Simón Peñalva, en Hilario Ascasubi; Lucero-Trejo, en Manuel Araucho; Fierro-Cruz, en el poema de Hernández. Se trata, casi siempre, de amistad entre varones, conectada por circunstancias azarosas. Intercambian referencias de vicisitudes y aventuras, apreciaciones sociales y políticas, quejas e impresiones (1977: 156).

> ...Así, con el fogón como espacio y con el poema dialogal como forma, personaje y hábitat han de asomar al teatro en los sainetes *El amor de la estanciera* (1790/92) y *Las bodas de Chivico y Pancha* (1820), iniciando una

> manera de sacar pa'juera el sentimiento y las costumbres del criollaje. Los ingredientes de este picante teatro son los mismos empleados por la poesía anónima, primero y por los autores después: color local y habla rural, desde el diálogo y la descripción, nunca falto de comicidad. El tema, simple y sencillo, ha de rondar la crítica, desde la comedia de costumbres... (Maccarini, 2006: 94).

> PANCHA: Siempre vos habéis de andar con razones enfadosas. ¿qué tenéis pues que decirme?
>
> CANCHO: Mira vieja respondona no me quisiera enojar pero si otra vez me habláis os tengo de patiar...
>
> *Las bodas de Chivico y Pancha* (1820). ANÓNIMO.

Y los poetas rioplatenses arribarán, recién a partir de 1830, con su producción literaria, para correr parejo con la creación popular. En este sentido es reveladora la visión de Raúl H. Castagnino sobre la estructura textual que el poema *Martín Fierro* desarrollará lustros después. Enumera:

> Un carácter pre-dramático y de inconfundible concepción juglaresca. Una voz narrativa, que alterna estilos directo e indirecto; que mima y asume circunstancialmente otras voces secundarias; la *rueda* de oyentes; los zigzagueos de la temporalidad. *Martín Fierro*, desde el momento de su concepción y firmemente, a cada paso de su elaboración, incuba, desarrolla y confirma la tendencia hacia el epos. Declarada o in mente, Hernández tiene siempre presente la idea de la rueda, del fogón gaucho, del corro de la pulpería. Y una de sus más hábiles estratagemas de poeta, tal vez sea el haber logrado que cada uno de los lectores del poema se sienta incorporado al círculo de receptores (1977: 174).

La ideología en la forma del teatro

Considerando la divergencia política que, desde su origen emancipador a través de los tiempos, constituye a la nacionalidad argentina –españoles/americanos, monárquicos/revolucionarios, unitarios/federales, azules/rojos, laicos/libres– se ha podido ver de qué manera en el teatro alternan dos consecuentes poéticas, en constante pugna.

Desde el primer momento, la Orden Jesuítica, punta de lanza de la empresa colonial católica de la Corona de España, comprendió que el teatro y la música eran instrumentos eficaces para la catequización de la América Meridional. El teatro de la época colonial fue desde su origen una actividad necesaria como

adoctrinamiento religioso, entretenimiento social, más un sabroso ingrediente cultural y político de la corona real. Pero no todo ha de ser para regocijo del conquistador: a partir de 1789 junto a un público de satisfacción estética europea, crece otro público, compuesto por españoles liberales y criollos hacendados y profesionales, con conciencia americana, influidos por la revolución francesa. Y también al mismo tiempo surge un tercer movimiento telúrico y popular, ajeno a la experiencia dramática de corte neoclásica, que irrumpe tempranamente con la obra anónima *El amor de la estanciera* y *El detalle de la acción de Maipú* para que ya, a partir de la década de 1820, se instale por siempre el género gauchesco en el panorama colonial con *Las bodas de Chivico y Pancha*, firmada por Collao, las tres obras en idioma propio y corriente, con música y bailes típicos. El público de estos sainetes criollos tiene un carácter más bien rural que ciudadano y está compuesto por mestizos, "morenos" (negros o mulatos) y aquellos primeros paisanos gauchos. Estos no tenían voz ni voto en asuntos de gobierno, aunque sí tuvieron activa participación en la defensa de los ataques portugueses y en las invasiones inglesas; asimismo habían estado en el frente de lucha desplazando al godo. Hacia 1800 se debe sumar la profunda crisis política que sobreviene en España, empeorada luego por la invasión napoleónica. Ambos hechos determinarán que, en el Río de la Plata, se produzca el enfrentamiento entre las dos tendencias ideológicas existentes, con claros intereses económicos, disputa dada por el interés monopólico de la corona y la necesidad de un libre comercio de los empresarios del Río de la Plata, conflicto sin solución posible, que deja brecha para la intervención de Inglaterra y de Francia. De esta manera, el período comprendido entre 1800 y 1830 ha de marcar la separación entre la expresión colonial y la expresión criolla.

> La suma de estas variantes en la dramática de la época ha de producir una innovación en el tratamiento del espacio escénico. Esto es comprensible si advertimos que se desplaza la atención (hasta entonces tan rigurosa) existente en lo textual, para centrarse en lo *espectacular*. Pues si antes la palabra generaba acción, ahora desde el sainete rural, la acción generaría a la palabra. El drama americano, bajo el formato del fogón, proponía una identificación más orgánica. Entonces desde la butaca, el público comienza a comprometer su pensamiento y ya no es tan espectador: habla, demanda, reclama y grita: se politiza. El espacio escénico se globaliza, *la imagen del espejo* se proyecta en *el afuera*. Y comienza a movilizarse para dar lugar a una progresiva transformación. El entorno se activa: se oyen ruidos y voces *entre caja* y desde la platea. La acción comienza a ser envolvente. La ruptura de la cuarta pared se produce con la arenga política: a la movilización que con carácter de *fiesta teatral* le conferían la danza, la música y el canto popular, se introduce ahora el *hecho histórico...* (Maccarini. 2006: 29).

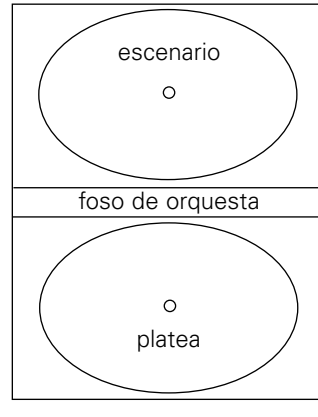
El dramaturgo y director francés Jean-Luc Lagarce, sostiene en su ensayo de tesis doctoral *Teatro y poder en Occidente*:

> El esteticismo dramático no es más que un "género" instituido como la cultura preponderante: no es el individuo aislado del grupo que crea y que propone esta creación, es el estado organizador que define sus reglas. La tragedia griega nace de las estructuras institucionales de la Polis aplicadas e impuestas al teatro. El arte dramático es una creación del político en el sentido de que es el primero en reconocer su utilidad y la necesidad de su existencia (2007: 70).

Ahora bien, en el particular caso de la Argentina, hemos de considerar entonces dos formas de teatro y "que cada forma teatral está vinculada a un tipo de poder que no desaparece con él, sino que de la misma manera que se pasa de una forma de poder a otra, se pasa de una forma teatral a otra" (2007: 39).

La adquisición de un formato como la rueda del fogón en el período de la emancipación de España, ha de contraponerse a sucesivas modificaciones formales, de acuerdo a cada pensamiento y a cada proyecto político en los avatares de la historia argentina, cuestión que será reforzada por la intervención de la arquitectura, cuando se oficializa el diseño "*alla italiana*" en la construcción de las salas, estableciendo una separación efectiva entre la platea y el escenario:

Figura1



Sala alla italiana: *la rueda del fogón, partida por la mitad, queda escindida en dos mitades (escenario y platea) separada-unida por un canal que constituye el foso de la orquesta.*

De acuerdo a las investigaciones del escenógrafo Leandro Hipólito Ragucci, hasta antes de 1783, en que se inaugura el teatro de La Ranchería, las

representaciones de las compañías de cómicos ambulantes se efectuaban en *teatros hechos de paso*, como algunos corrales o tablados construidos en la Plaza Mayor, siempre al aire libre. Será en 1804 cuando se levanta el Coliseo Provisional de Comedias que, aunque también de construcción precaria, reafirmará el diseño frontal *alla italiana*, como el Parque Argentino o Vaux-Hall, tal cual lo denominaban los ingleses y que funcionó entre los años de 1827 a 1838.

La expresión teatral de la "otra patria" sin duda estaría manifestada en el dionisíaco rosismo pero, curiosamente, la primera sala que se construye durante este período es el Teatro de la Victoria (1838), que en su fachada exhibía a las musas griegas –Euterpe, Terpsícore, Clío y Talía– rodeando al dios *Apolo*. Se levantan tres teatros más, de corta vida: Jardín Florida (1839), Del Buen Orden (1844) y De la Federación (1845). Pero también durante este lapso de gobierno (desde 1830 a 1852), el circo formó parte de la idiosincrasia popular y a partir de 1829, José Chiarini instaló su carpa de forma estable; le siguieron el Circo Olímpico, en 1834 (y reinaugurado en 1836 por el español Antonio Cabello); y en 1845 funcionó el Circo de la Alameda. Todos estos circos subyugaban desde sus pistas con las destrezas físicas de sus volatineros pero, por sobre todo, introdujeron números de bailes y de pantomimas, germen del teatro circo criollo.

Derrocado Rosas, después de Caseros, la "otra patria" ahora llamada reorganización nacional, retomará la *reforma arquitectónica* y en 1857 se ha de inaugurar el primer teatro Colón, para la satisfacción social de un creciente público, hasta entonces disconforme por la falta de un espacio que pudiera albergar a las grandes figuras de la lírica y del teatro francés.

A nuestros efectos, concluirá Ragucci:

> En 1879 se produce un hecho aparentemente corriente pero de enorme significación simbólica: se inaugura el teatro Politeama Argentino levantado sobre la base del viejo Circo Arena, en la esquina de Corrientes y Paraná. El teatro europeo con sus formas se impone al circo criollo de legítima raíz popular y se destruye un espacio –si no original– de posible desarrollo y enriquecimiento, para sustituirlo por el ya conocido del escenario a la italiana (1992: 9).

A partir de la acción modernizadora del movimiento teatral independiente, desde los años de 1930 en adelante, la arquitectura del teatro argentino comienza

a sacudirse de su matriz europea. Progresivamente y por razones prácticas antes que ideológicas, los teatros independientes achican su espacio, al transcurso del tiempo desaparecen las bandejas de estratificación, nivelando al espectador en una única platea y, finalmente, en un verano de 1951, se apelará a la experiencia integradora del espacio circular. Esto será propuesto por el grupo independiente *Nuevo Teatro,* creado por Alejandra Boero y Pedro Asquini, cuando representan la tragedia *Medea* de Anouilh y la farsa *El amor al prójimo* de Andreiev. Ellos supieron romper con la distante frontalidad del teatro tradicional, aportando una resolución socializadora del espacio escénico.

El fogón, o la forma que se transforma en origen

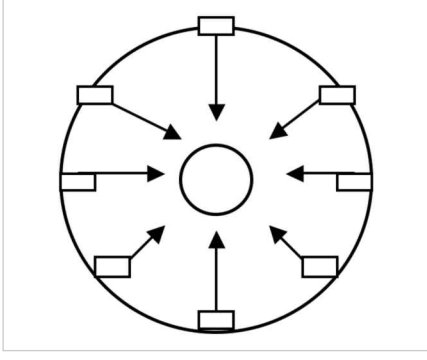


Figura 3: la rueda del fogón. El punto central ejerce una fuerza centrípeta.

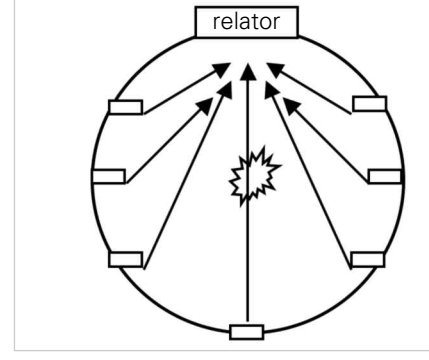


Figura 2: el símbolo de la rueda. El relator convoca la atención de los oyentes.

En el diagrama geométrico del fogón, el punto central es el fuego. El círculo está compuesto por un número indeterminado de oyentes más un narrador, quien, no obstante, resultará ser el centro de la rueda. En este sentido, la forma circular es solo aparente. Pronto estamos inmersos en la ambigüedad espacial, tan propia del teatro. La fuerza centrípeta ha quedado desplazada y de ser un punto pasa a ser un eje. Pero en el centro el fuego sigue siendo una realidad que ilumina.

El relator-actor de fogón

En el fogón, la fuerza centrípeta es ejercida por el relator. El relator se adueña del centro con el relato mismo. Y el fuego pasa a ser un símbolo que alimenta y rige la ceremonia. El relator de fogón es un actor por excelencia. La técnica aplicada es símilar a la del género radioteatral: a su emoción interna le opone idéntica función de *invisibilidad* que brinda el empleo del micrófono: sentir en el *sintiendo* del oyente. Esto es, un actor-relator desapegado, desdoblado y distanciado, con capacidad de *mentir*, para *trampear*, para provocar determinados *efectos* en el oyente-espectador. Se trata de una actuación nunca fundida y perdida en la emoción, pero sí con conciencia de referirla, reflejarla, para efectuar una transferencia simpática. Cada emoción está elaborada con la función de impresionar *al que oye y ve*, articulada desde el *cómo*. Tras ello se produce un efecto *mágico*. Entonces el relator de fogón es un oficiante que transmite a los oyentes, con la palabra, la energía del fuego. De alguna manera se convierte en el símbolo del lugar sagrado. Se reproduce acá el esquema de la danza ritual folklórica, cuyo centro que habita entre la pareja, es también un aparente vacío. Aparente porque la energía, por vía de la empatía –en el orden de la seducción– ejercida por ambos, conlleva toda la carga del deseo. Entre la pareja se condensa una atmósfera que va siendo moldeada y modelada por el movimiento. En el caso de la danza folklórica, el gestual escultórico de los danzantes ocupa el mismo espacio que, en el relato del fogón, ocupan las palabras. En esa atmósfera, las palabras que constituyen el relato, moldean sensaciones que la percepción del oyente re-construye en sentimientos de comunión. En la danza folklórica, el eje establecido por los ojos de la pareja sustituye al eje existente entre voz y oído que vinculan a relator y oyente en el fogón.

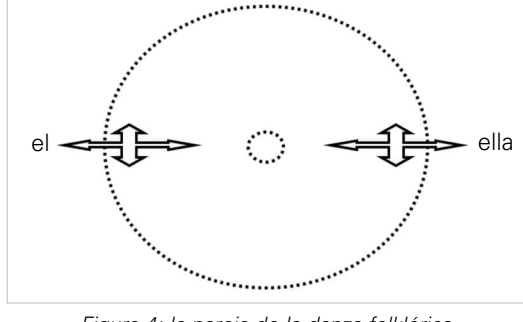


Figura 4: la pareja de la danza folklórica.
La energía del deseo unifica a la pareja por vía de los ojos y extiende una percepción periférica.

La cohesión visual refuerza el vínculo y unifica a la pareja. La percepción del danzante se sobredimensiona en el rabillo de su ojo, entonces "ve" periféricamente, más allá de su pupila. Algo similar sucede en el fogón, cuando el relator, habiendo captado la atención de los oyentes, extiende la percepción por el afuera del círculo. Pero este fenómeno se produce por un doble efecto en el participante. En un primer efecto, inaugurado el relato, el oyente siente la necesidad centrípeta de acogerse en el fuego y nos remite a la misma esencia de la rueda:

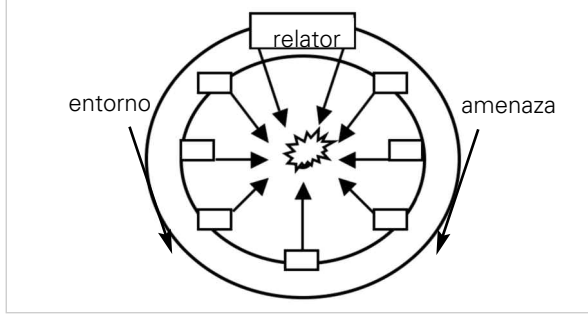


Figura 5: el relato de fogón en movimiento.
Efecto 1): El relator capta la atención y concentra una atmósfera amenazante que envuelve al oyente. Y este se acoge al calor del fuego.

En un segundo efecto, el relator termina por captar toda la atención del oyente y absorbe su energía en beneficio del relato.

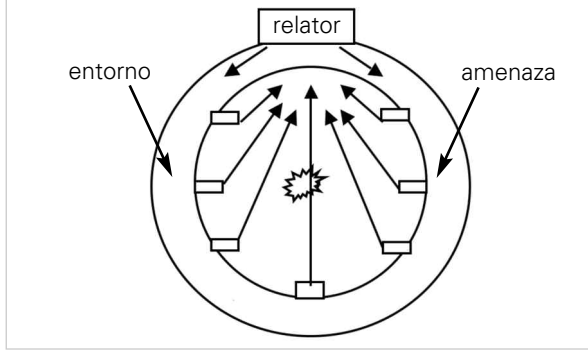


Figura 6: el relato de fogón en movimiento.
Efecto 2): El relator absorbe la energía del fuego por vía del relato.
El entorno perceptivo envuelve y subyuga al oyente, que se acoge en el relator.

Introducido en la rueda del fogón, el relato oral siempre se produce tras un acuerdo entre narrador y oyente, de manera que la información va siendo abrevada en una fuente cultural común a ambos; pues al compartirse una memoria común entre relator y oyente, el relato se transforma en un discurso dialógico. De manera que, coincidiendo los códigos de ambos, automáticamente es descifrado y así, con una clara orientación, el relato "opera en la estructura misma del auditorio, creándolo a su imagen y semejanza". En este proceso se entrecruzan al menos cuatro espacios reconocibles:

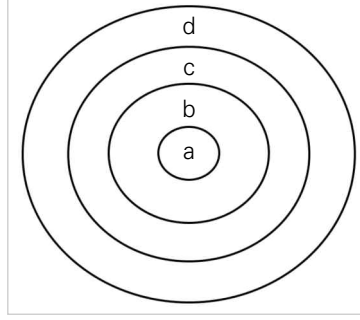


Figura 7
a. Espacio del narrador, b. Espacio del oyente, c. Espacio de las emociones, d. Espacio cultural

El narrador de la rueda de fogón es un selector semiótico que, como lo describe Yuri Lotman, convierte "los mensajes externos al lenguaje interno de la semiósfera",* incorporando emocionalmente al oyente dentro del espacio del relato: le comunica, lo incluye, lo actualiza, lo resignifica, tras un mecanismo de regeneración en el marco de la realidad histórica y cultural del instante dramatizado. Vale decir, el relator semiotiza al participante de la rueda. Y en este sentido, el relato oral del fogón constituye un pre-teatro.

El fogón proyectado

Prosiguiendo por esta línea de análisis, si se observa con atención la disposición espacial del teatro circo en nuestro original circo criollo –con un escenario para las interpretaciones de las escenas intimistas y con el picadero reservado para las escenas con desarrollo épico– se puede comparar el paralelismo que producen con el relato de fogón. Esta similitud se refleja en: un punto central dado por el *palo mastro*, que sostiene la precaria carpa (de hecho, el *palo mastro* era el centro necesario o razón de ser de la carpa del teatro circo); la disposición de las gradas para el público; la pista o picadero; el escenario:

> La pantomima se representaba en el escenario y en la pista. Cuando se trabajaba en el picadero se levantaban los tableros del centro del escenario, quedando un camino como de dos metros de ancho para el paso de los artistas que tomaban parte. En la escena final el escenario quedaba dividido en dos partes comunicándose por medio de un tablero que hacia de puente; a la derecha del actor había un pozo de balde y al fondo una pared cerco; a la izquierda, formando ángulo, habitaciones.
>
> *Medio siglo de farándula* (1930). José J. Podestá

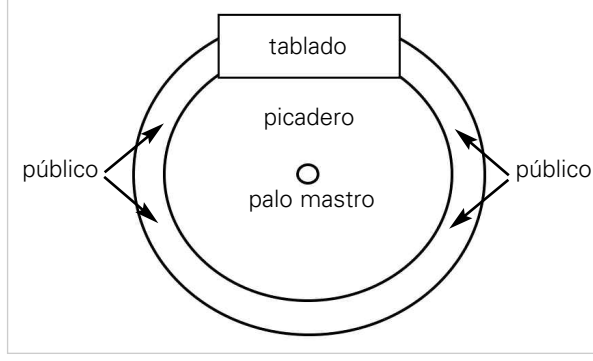


Figura 8: el hemiciclo del circo criollo.
La original fusión de expresiones populares en un mismo espacio teatral.

A manera de ejemplo, uniendo tiempos y formas, se podrá observar cómo Ricardo Monti reproduce el hemiciclo del circo criollo en su obra *Marathón* (1980):

> Un salón de baile suburbano. En la pista, cinco parejas bailan con movimientos mínimos, automáticos –como si fueran muñecos sin vida, cubiertos de polvo y telarañas–. Sobre una tarima, frente a un micrófono, un individuo de pelo engominado, pegado sobre el cráneo, traje oscuro de solapas resplandecientes, rostro empolvado ojos ocultos bajo el negro de sus pestañas, labios pintados: el Animador...

Pero es pertinente observar que el diseño del teatrocirco criollo "en círculo, rodeado por gradas salvo donde se abre el tablado, comunicado por la pista, ya existe desde 1782 en Londres, en los comienzos del circo moderno" (Seibel. 2002: 214). Pudo vérselo en el diseño de cualquier teatro isabelino en los tiempos de Shakespeare y anteriormente ambos espacios estaban presentes en el clásico esquema del antiguo anfiteatro griego.

Vale destacar que la estructura espectacular de la tragedia griega ofrece los elementos básicos de la rueda del fogón y que, habiendo sido concebida para "ver", no obstante logra trascender desde las voces narrativas. El espectador de la tragedia griega era un oyente que –por ejercicio de la palabra puesta en movimiento rítmico musical, más la suma de las imágenes en juego y todo ello animado por una visión divina– se transportaba para producir un fenómeno de catarsis.

> El ritmo de la música correspondía exactamente al de la palabra, proferida en trímetros yámbicos, en tretrámetros o con métrica variada en algunas partes. La métrica de la música, ejecutada por una flauta, el aulos, correspondía a una medida, cada nota a una sílaba. El teatro griego se basaba en la reunión y la síntesis de elementos que nuestra concepción moderna disocia: manifestación de lo trascendente, misticismo, fiesta, palabra, rítmica, música y danza, analiza la investigadora Anna Surgers en su libro Escenografías del teatro occidental (2004: 21).

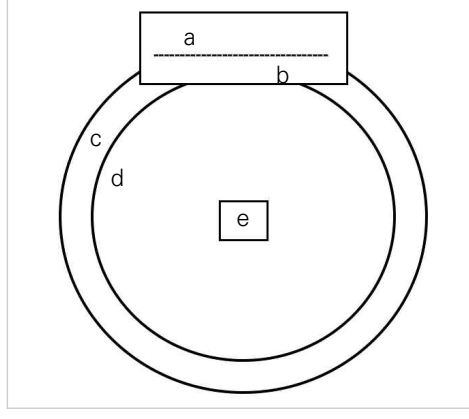


Figura 9: el theatron griego.
"Un lugar donde se ve y también se tienen visiones y emociones divinas (opsis)".
a. Skené. *b.* Proskenión, *c.* Koilon *(gradas), d.* Orchestra, e.Thymelé *(altar de los sacrificios)*

Las fiestas dionisíacas se celebraban en un espacio de representación cuyas partes principales estaban divididas en:

a. La ***skené***, "una construcción baja, situada detrás del proskenion, apoyada sobre el muro de contención de la orchestra, perpendicular al eje de simetría del teatro". Allí se exponía la estatua de Dionisio ante los ojos de los ciudadanos espectadores, cuando era trasladada del templo al teatro (proagón). Esto le otorgaba al espacio y a la representación teatral un alto valor simbólico; más si se considera que las estatuas de los dioses estaban, en

exclusivo, destinadas a los templos, y que no eran de libre acceso para los ciudadanos comunes. La *skené*, nuevo templo de Dionisio, era

> el lugar del Dios oculto e invisible que se manifiesta por intermedio del actor y de la representación teatral. En el teatro griego, la frontera simbólica se sitúa en la fachada de la skené que marca el pasaje entre el Dios que está prohibido ver y al que se permite ver, cuando se manifiesta a los hombres, por intermedio de la representación teatral y por las visiones que esta puede engendrar

b. El ***proskenion*** es el escenario propiamente dicho, donde se movían los actores. "Una suerte de estrado, originalmente de madera y más tarde de piedra, situado tangencialmente a la orchestra".

c. El ***koilon***, lugar del público, dispuesto en gradas semicirculares que "miran hacia el *skené* y el templo de Dionisio. Rodean en más de 180°, el sitio circular del sacrificio y del coro...

d. La ***orchestra*** es el sitio del coro, de los bailarines, de los cantantes y de los músicos, pero también el lugar del sacrificio y del dios que se expone: la estatua de Dionisio se erigía allí mismo, generalmente cerca de las gradas, en el eje de simetría de la construcción. "El tiro de la escalera que daba acceso a las gradas, así como la mirada de los espectadores, convergían en el centro, donde estaba emplazado el altar de los sacrificios, la ***thymele*** (e)" (Surgers. 2005: 15/21).

El fogón a través del pensamiento criollo

Llegado a este punto podría decirse que, en el Río de la Plata, el modelo original de la tragedia griega se había trasladado al fogón, bajo la forma de los inaugurales sainetes rurales de la época de la independencia. La fórmula a aplicar será: "La escena representa un rancho, en el que habrá dos cabezas de vaca por asientos. Un banquillo, un bracero en medio, con fuego y en él una caldera con agua caliente..."

El valiente fanfarrón y criollo socarrón o el gaucho –primera parte– (¿181..?) ANÓNIMO.

En la etapa siguiente, de ser una mera descripción escenográfica, pasó a corporizar una disposición espacial, en la cual quedaba virtualmente incluido el espectador. Aunque pronto este esquema formal se debatirá bajo la presión de un nuevo pensamiento. Será cuando las disputas por organizar "la Patria" pongan en movimiento las dos tendencias existentes entre Buenos Aires y las demás provincias, para instalar definitivamente el conflicto binario que ha de teñir toda nuestra historia. Esto inicia lo que bien podría denominarse como la *etapa del debate*

administrativo nacional, vale decir, el momento de la definición del modelo a seguir, tras el despegue de la corona española: Francia, Inglaterra, o acaso Estados Unidos. Desde entonces, sea porque tales influencias imperialistas coquetean con los sectores locales hegemónicos, o sea porque "un teatro propio es un problema de nacionalidad y responde a sus mismas peripecias" –al decir de Luis Ordaz– lo cierto es que, paulatinamente, se irá adoptando otra forma espacial, a la vez que los usos urbanos desplazan a las costumbres campesinas. Hasta entonces, la necesidad de expresar una voluntad libertaria se había dado con la participación colectiva del pueblo; pero ahora se fracciona tras el proyecto de sectores minoritarios del quehacer político. Esta etapa se caracteriza por establecer discusiones ideológicas en los ámbitos de una elite intelectual urbana –salones patricios o estudios de abogados– preferentemente de Buenos Aires, equivale decir: sin una clara participación de la masa gaucha. El nuevo pensamiento se introduce en la sociedad, de manera que en los escenarios comienza a alternarse "lo gauchesco con las petipiezas de ambiente ciudadano". Una interiorización dramática como espejo de la historia. Luego, correspondiendo al espacio político nacional, aquel formato, modificado por el nuevo pensamiento, pasará del ámbito del fogón al patio de la casa y a la sala o comedor. Las obras de Martín Coronado, Luis Peña, Nicolás Granada, Nemesio Trejo, Ezequiel Soria y García Velloso, reflejan esta transformación:

> Saloncito vistosamente amueblado, con un lujo brillante, pero de mal gusto. A la izquierda del espectador una mesa con tapete y recado de patio, comedor, otras habitaciones y al exterior. A la derecha del espectador, puerta que comunica con el salón. A la izquierda, dos puertas: la del primer término pertenece a las habitaciones de don Indalecio y las del segundo a la de su mujer...
>
> *¡Al campo!* (1902). NICOLÁS GRANADA.

Pero lo cierto es que, dada la puja entre lo revolucionario y lo tradicional (americano o europeo) el naciente teatro argentino quedó prisionero de los condicionantes sociales de su época: ser un espacio para el recreo de las modas ciudadanas. Y será la fuerza de la arquitectura edilicia urbana quien impondrá el corsé del formato frontal renacentista, a la *italiana*, del cual no podrá escapar la escena nacional. La experiencia sustancial catártica quedará mediatizada por lo mundano en curso y el espacio, en lugar de transformarse, sencillamente se adaptará, dado que el diseño circular del fogón se ve traspuesto en la misma caja del teatro convencional; tema que abordaremos más adelante. Por su parte, la funámbula circense persistirá desde los dramas gauchescos con su modelo del hemiciclo pero ya, en el avasallante gusto popular ciudadano, el diseño del fogón había sido transferido del sainete rural a la comedia de costumbres urbanas, y

enseguida a todo el drama costumbrista del Río de la Plata: "Representa la escena un patio de estancia: a la derecha y parte del foro frente de una casa antigua, pero de buen aspecto; galería sostenida por medio de columnas. Gran parral que cubre todo el patio; a la izquierda un zaguán. Una mesa, cuatro sillas de paja..."

Barranca abajo (1905). FLORENCIO SÁNCHEZ.

Desde entonces, también serán los dramaturgos provenientes de las provincias del interior quienes reflejen el esquema en algunos temas y en la estructura dramática. En diversas obras de la época el espacio o ámbito propuesto pasa del patio del rancho al patio de la casa colonial, constituyendo un representativo ambiente provinciano:

> La escena representa el patio de la casa de los señores Carrizales, visto en sentido longitudinal, hacia el fondo de la casa. Esta parece tener dos series de piezas, a un lado y otro del patio, precedidas por una galería o corredor de columnas de material... En el centro se alza el brocal de piedra de un aljibe... El fondo, que encuadra también la galería, lo cierra una portada de hierro primorosamente trabajada, tras de la cual se percibe la huerta con sus árboles frutales...

Bajo el parral (tercer acto, 1911). NICOLÁS GRANADA.

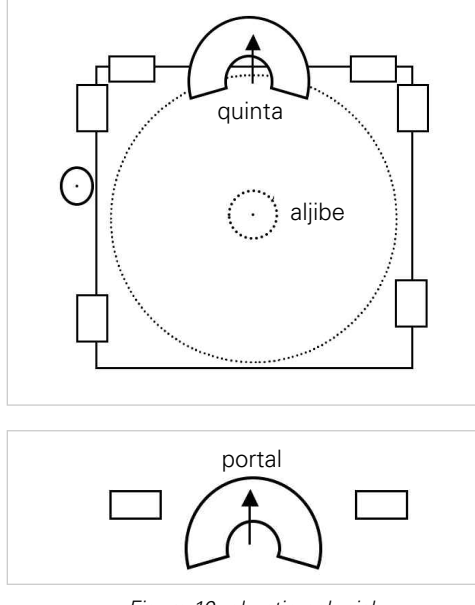


Figura 10: el patio colonial.
El aljibe central con los dos portales y las habitaciones alrededor, reproducen el esquema del fogón.

El patio colonial era cuadrado y sus lados tenían entre 12 y 15 metros. Su particularidad era la de poseer el aljibe en el centro y a su alrededor las puertas hacia los dormitorios, sala y comedor. Se ingresaba a él pasando por un arco, desde la puerta cancel. El arco opuesto conducía a la cocina, a las habitaciones de la servidumbre y también a la quinta. La resolución espacial, en su raíz, era la misma que la de la rueda del fogón. Pero ahora en el centro regía otro elemento natural que reemplazaba al fuego: el agua contenida en el aljibe.

Otro ejemplo del diseño –pero planteado con una diferente distribución de los ámbitos– se constata en *Los mirasoles* (1911), de Julio Sánchez Gardel. En este caso, el espacio ha padecido ya la transformación del esquema colonial hacia la diversidad de los patios de casas de provincia:

> Un alegre patio provinciano. Al foro, amplio zaguán. A la derecha, segundo término, un añejo pacará. Enredaderas de madreselva, glicinas y jazmines del cielo entoldan el patio. En escena, plantas en flor en tinas y macetas, predominando los mirasoles. A la derecha se supone la quinta. Al fondo y a los lados, habitaciones. Jaulas y pajareras adornan el patio…

Cuando las relaciones se desplazan del patio al interior de la casa, la acción se desarrolla en la sala de estar o en el comedor. Será en torno a la mesa o sentados en sillas o mullidos sillones, donde las situaciones dramáticas cobrarán vida. Las producciones de la Época de Oro del Teatro Nacional, con gran parte de las obras de Roberto J. Payró, Florencio Sánchez y Gregorio de Laférrere, son exponentes de esta modificación, que a lo largo del tiempo se repetirá en la aplicación de otros dramaturgos:

> Living-comedor de un departamento de clase acomodada. Hacia el centro de la escena hay una gran mesa para ocho personas que está totalmente vacía. Hacia el fondo, la parte del living con pesados sillones, sofá y una mesita baja…
>
> *La muralla invisible* (1984). JULIO ARDILES GRAY.

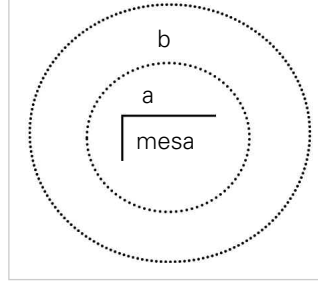


Figura 11: la sala de estar y el comedor.
a. La mesa central y la rueda de los comensales. b.En la sala se hará la rueda de los sillones.

Pero la intimidad creciente, hacia una introspección dramática, irá comprimiendo cada vez más el centro y, tal cual los personajes se aprietan acodados a la mesa, el objeto del centro irá siendo absorbido hasta desaparecer la sala de estar. Así el centro, poco a poco, se convierte en un espacio vacío que, de manera alternada, se ve ocupado por los personajes del drama. Es el caso del patio del conventillo en el sainete porteño (he aquí un modelo recurrente del teatro popular argentino, herencia de la colonia española):

SERPENTINA: Si me permiten las damas, voy a explicar el sainete porteño.
FILM: *(Un extranjero)* ¿Y qué es *esou* de la sainete pouteño?
SERPENTINA: ¡Poca cosa! Un patio de conventillo… (...)

La comparsa se despide (1932). ALBERTO VACAREZZA.

A esta altura resulta interesante advertir un particular proceso. Se ha visto cómo el fogón, manteniendo su sentido esencial, materialmente pasó a ser el patio con el aljibe, el salón con los sillones o el comedor con mesa y sillas; todos objetos habitados por los personajes. Pero a continuación –en una etapa que podemos denominar *de la inmigración europea*– el objeto del centro pasará a confundirse con los sujetos-personajes. Porque pronto el asunto social instalará a los sujetos inmigrantes como objetos de curiosidad. Posteriormente, una suerte de subjetivización total, que recrudece en el tratamiento de los personajes, buscará apoderarse del centro único del drama: entonces habrá llegado el tiempo del Grotesco Criollo.

Un chispazo anticipatorio para la transición hacia esta nueva disposición –el protagonista como eje espacial– puede hallarse en la obra *Los disfrazados* (1906) de Carlos Mauricio Pacheco. Él mismo determinó que su obra no fuera un simple sainete, sino que prefirió definirla como *sainete cómico-lírico-dramático*. En realidad concibió una forma híbrida que, en su rara mezcla, antecedía al grotesco criollo casi veinte años. "Por su vocación crítica, sobrepasa a sus predecesores y anticipa muchos de sus rasgos futuros. Su sentido de la observación lo acercó a formas del realismo crítico, superando el costumbrismo realista. Los extremos cómico-dramáticos, Pacheco procuró resumirlos dentro del reducido marco de su teatro breve a fin de encajarlo en el género chico exigido por las empresas y capo-cómicos, muchas veces empresarios ellos también", sostiene Blas Raúl Gallo en su *Historia del sainete nacional* (1970: 172). Por eso Pacheco afirmaba con vehemencia que él no escribía sainetes. En *Los disfrazados*, el habitual patio de conventillo se desvanece para concentrarse en el fuego del brasero. Esto sucede, como un juego de intercambio de lentes, a cada momento en que el triste tano Don Pietro refunfuña: *¡Eh, miro l'humo!*

mientras contempla arder el carbón. Frase clave tras la cual desenfoca su entorno, para transformar esa extraña realidad carnavalizada en una referencia espectral que avanza, mientras ya se esfuma y se desvanece su presente. El futuro es paralizante: el terror mismo. Ha quedado concentrada la atención en la subjetividad del protagonista, otorgándole valor de espacio, "con zonas intermedias donde se entrecruzan y desdibujan los contornos", empleando las palabras con que Blas Raúl Gallo describe el ámbito social e individual que motivan al autor (1970: 170). En esta disposición, todos los demás personajes adquieren un carácter fantasmal de coro grotesco, con la misión de machacar la conciencia del protagonista. Para Silvia Pellarolo, *Los disfrazados* se puede leer

> como una puesta en abismo de los motivos que caracterizan a este género popular con una autorreferencialidad enmarcada en el contexto del "carnaval de la vida" (la sociedad en transición con su cosmopolitismo y sus cambios demográficos, los residuos de la cultura rural, las afiliaciones ideológicas de la cultura popular, todo esto mechado con referencias al teatro como espacio escénico y como local donde se realizaban los bailes del carnaval y se ensayaban los pasos del tango) (1997: 92).

Entrando en ebullición el encontronazo de los tiempos, algo comenzaba a destilarse en la caldera interior de Don Pietro; y este será el lugar definitivo que ha de ocupar enseguida el protagonista del Grotesco Criollo argentino. De manera que, de la pluma de Armando Discépolo surgirá *Mustafá* (1921), *Mateo* (1923), o *Stéfano* (1928), junto al desdichado Carmelo Salandra en *He visto a Dios* (1930), de Francisco Defilippis Novoa. Estos desesperados personajes, en el encierro de una pieza de conventillo, buscarán instalarse en el centro escénico, con sus discursos y pesares, para reivindicar una negada inclusión social. Tenemos acá al personaje mismo –en cuerpo y gestualidad– como espacio.

> …Una vieja palangana montada sobre armazón de madera hace de estufa. En el muro derecho cuelgan ropas cubiertas por un paño (…) Las siete de la mañana, invierno. Doña Carmen, sentada en silla baja, calienta sus manos en el brasero…
>
> *Mateo* (1923), ARMANDO DISCÉPOLO (Fragmento)

Mientras tanto y siempre en el terreno de lo popular –a partir de los modernos tiempos de la tecnificación– se desarrollará un medio en el que palabra y voz son fundamentales herramientas de la "identidad nacional": la radio. Desde 1930 la radio comienza a fusionarse con el drama teatral para emitir el radioteatro. De tal manera trasplanta el fenómeno del fogón al ámbito del hogar, con la rueda

familiar en torno a la caja transmisora. (En invierno podía suceder que en el centro se instalara un brasero):

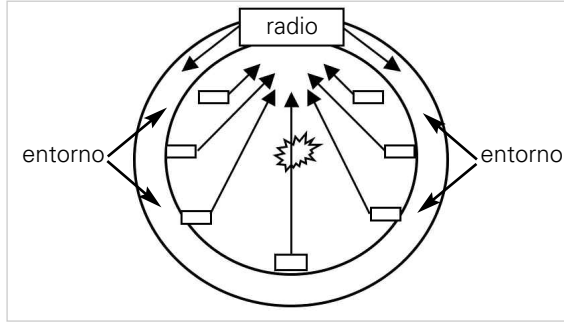


Figura 12: el radioteatro.
El radio-escucha se acoge en el aparato emisor.
El efecto de captación es envolvente.

Queda instalado el fogón como el espacio social al que recurre el gaucho para comunicar sus vivencias, modelo que será trasladado para ejecutar las primeras representaciones teatrales; ahora será necesario localizar los medios y aquellos recursos que interaccionan en la rueda del relato.

El fogón en el drama moderno

> En la Argentina a medida que avanzó el proceso de masificación del público, con anterioridad por ello a 1930, el teatro se opuso espontáneamente a ella con su natural variedad de géneros y tendencias y fue acentuando progresivamente esa pluralidad que lo convierte en un abigarrado mosaico en nuestros días, que es, de por sí, adverso a la uniformidad a que tiende toda masificación. Hubo también un cambio horizontal, el teatro se extendió en sus variables, dejó de ser un fenómeno porteño que se reflejaba más o menos deformado o transformado en el Interior; cada lugar del país se expresa con sus cuadros de intérpretes, con sus autores, con sus estilos... (Casablanca. 1994: 274).

El caso de la obra Babilonia (1925) de Armando Discépolo, es paradigmático para comprender la transformación espacial que se impone en la escena moderna. En referencia al ámbito de dicha obra, dice Osvaldo Pellettieri:

> Otra variable de *Babilonia* es que el espacio en que se desarrolla la intriga tampoco coincide con el del modelo de la tendencia (de la época). No se establece "puertas adentro", es casi un espacio público, de cruce social. En la escena se encuentra el espacio de los criados, y en la extraescena, el de los dueños de casa. Así, este espacio que se modula dialécticamente con los personajes, se convierte en un ambiente tenso y desagradable, ya que unos permanecen al acecho de los otros: se parodian mutuamente, se agreden. Están aislados, cada uno en su drama, solo se interesan por los demás si están seguros de que les "servirán" para mejorar su situación. Entre "los de arriba" y "los de abajo" se da la dialéctica del amo y el esclavo: se odian pero se necesitan dentro de una estructura social injusta (2007: 22).

Sin lugar a duda, otro procedimiento a tomar en cuenta en Babilonia es su construcción en sentido metafórico, pues Discépolo efectúa una resignificación del momento histórico con la anécdota en referencia. Los conflictos en juego se corresponden con los acontecimientos en Rusia, Alemania, e Italia: cuando Trotsky es prácticamente condenado a muerte por el partido comunista, Hitler es absuelto de prisión sin cumplir su condena y Mussolini asumirá el poder irrestricto. Pero Discépolo todavía va más allá: en su ejercicio de universalidad logra analogías en todos los niveles de lectura aplicados en la obra, donde: "encontramos un caso claro de correlación entre espacio escénico y espacio dramático" (Pellettieri: 75).

En *Babilonia*, el autor propone tras las indicaciones para el decorado:

> Cocina y dependencias de criados en los sótanos de una casa rica. Dos habitaciones pequeñas en la derecha; en el rincón de foro otra que hace de despensa, estrecha y baja; se ven botellas acostadas en estanterías, damajuanas, cajones, latas. Medio foro, hacia la izquierda, lo ocupa otra habitación, grande, otros cuartos. En el lateral izquierdo la cocina; por su puerta cuadrada y su ventana oblonga sin batientes, se ven los fogones y el horno de azulejos blancos, los bronces y la batería relucientes. En proscenio, adherido al muro que recuadra la cocina, estrechos escalones que llevan a la calle. Hacia la derecha dos largos bancos bordean la gran mesa forrada de hule ocupada por baldes de champagne helándose, postres calientes, fruteras cargadas, botellas de licores, etc. Otra mesa bajo la ventana. Amplia heladera en foro. Camino de esparto o lienzo va de cocina a escalera. Banquillos y sillas de patas cortas. Canastos, paneras, Bandejas, etc. Las 22.30. Invierno.

La rueda del fogón se ha transformado en un hexágono, cuyo punto de vista se asienta en el lado del espectador, rotando de derecha a izquierda sucesivamente hacia los lados del comedor, de dos habitaciones, la despensa, la heladera, una tercera habitación con más cuartos, la cocina y la salida a calle:

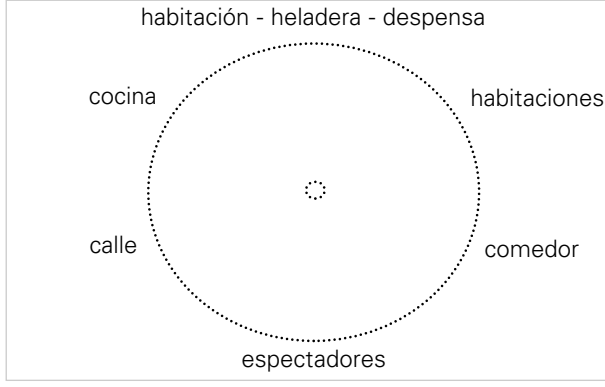


Figura 13: disposición espacial de la obra Babilonia.
El radio-escucha se acoge en el aparato emisor.
El efecto de captación es envolvente.

La circularidad del fogón se ha endurecido con lados rectos, pero la disposición es la misma que la del patio colonial y que la del patio de conventillo, con las habitaciones a su alrededor, pues también el espacio central ha sido destinado como un "lugar de paso", donde los personajes debaten diversidad y diferencias. Para nuestro análisis, de las tantas indicaciones dadas por el autor, se pueden extraer tres requerimientos. El primero es general: "Cocina y dependencias de criados en los sótanos de una casa rica…". A continuación, dos particulares. Uno: "En el lateral izquierdo se ven los fogones y el horno de azulejos blancos…". Y otro: "Amplia heladera en foro". Si lo consideramos desde la perspectiva del fogón criollo, lo primero que se ve trastocado es la circularidad de la rueda, ahora invertida en una estricta verticalidad. Verticalidad similar a la de un teatrillo de marionetas donde, desde arriba, los titiriteros manejan los hilos. En segundo término, una vez eliminada la rueda, el fogón central desaparece, ahora multiplicado en las hornallas de la cocina dispuestas en la periferia y por último, en el lugar del relator del fogón, se ve una heladera.

En una Revista del Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires, Luis Ordaz conjetura:

> Discépolo advirtió, seguramente, que en su pieza participaban varios géneros y, aunque se hallaban muy bien batidos, no se decidió a denominarla de manera concreta. Mientras "los de arriba" desarrollaban una comedia mundana con situaciones que les son específicas (abarca el área de los nuevos ricos y el empeño a toda costa de elevación en el rango y en los planos socioeconómicos), "los de abajo" aportan tipologías sentimentales y risueñas del sainete local con un amago que linda apenas con lo policíaco –el envite no llega a cumplirse por ser otro el motivo– y se descubren trazos, sin definir, del "grotesco criollo". (1984: 45)

En este sentido se debe asumir junto a David Viñas:

> …Si grotescos son todos los personajes, la generalización de ese tono se cataliza todavía más a causa del arrinconamiento subterráneo donde "lo grupal obrero" se ha desplazado hasta deformarse en "grupo de criados". Bien visto, se trata de una subterránea fábrica de sirvientes, donde la deformación se comprueba –y congela– bajo la mirada de los patrones: vistos desde arriba, aparecen fatigados, humillados y deformados como nunca: la óptica amo-criado distorsiona no solo la diferencia platea-escenario, sino que la ambivalencia risa-llanto (desplazada del interior del protagonista a la pareja primero, después al grupo) aquí se espacializa entre el arriba festival de los patrones y el abajo sometido de los sirvientes… (1984: 36/37).

Nada puede poner en duda la genialidad, intuición o maestría de Armando Discépolo. Su obra es redonda; en el más estricto sentido mágico, cierra todos los círculos y el correlato supera las simples relaciones espaciales de tiempo y de lugar: une opuestos tras una construcción de valor mítico, juega ritmo, instala analogía, conflictúa vibraciones emocionales, mentales y espirituales, establece correspondencias con lo histórico y lo ideológico, para lo anecdótico y lo real, desde lo cotidiano a lo esencial, de la forma al concepto conjugando el universo de arriba con el universo de abajo. Si en un principio el teatro criollo nos sostenía en una mirada plana, direccionada, ciclópea, Carlos María Pacheco en *Los disfrazados* vino a proponernos una observación de contradicciones, a dos puntas, escópica; ahora con *Babilonia* Discépolo nos introduce en el conflicto de un "ver" dual, entre el arriba y el abajo, el adentro y el afuera, los unos y los otros, en debate vertical; todo lo cual indica una transición desde la simple función del ojo, hacia la compleja función de la mirada.

Así, con babilónicos trancos, el accionar de la historia irá imprimiendo en el movimiento teatral argentino "las tendencias del neorrealismo, del existencialismo y del disconformismo francés, italiano, estadounidense e inglés (que) influyen en la actual generación de comediógrafos argentinos" –analiza Domingo Casadevall (1965: 175)– todo lo cual enriquece las poéticas del teatro independiente. Y si hasta entonces en el grotesco criollo *el protagonista* en sí era el fuego central de la escena, ya con el drama de *autor moderno*, se puede comprobar de qué manera ese centro fogonero comienza a descomponerse en *la interioridad* misma del protagonista: "Zona astral donde la imaginación de los hombres fabrica con líneas de fuerzas los fantasmas que los acosan o recrean en sus sueños..."

Trescientos millones (1927). ROBERTO ARLT.

Arlt procede de igual manera con otra producción: *"El fabricante de fantasmas"* (1936). Tanto en una como en otra obra, los protagonistas La Sirvienta y Pedro, respectivamente, son *el lugar de la escena*. De muy extraña manera irrumpe con lo psicológico. Vale decir, la representación de un ámbito interno –subjetivo– que, al fuego de la conciencia, emana benefactores seres oníricos o, para peor, monstruos que acosan y atormentan el alma. El valor del fuego central se desplaza definitivamente de la persona del protagonista, al interior mismo de este. Un período de transición que ahora, con ímpetu abstracto, repite el tranco dado desde el fogón y el patio, al interior de la sala. En este caso: del personaje a su subconsciente. Una representación dramática de la propia mente del protagonista. La mente como espacio de la contradicción.

Mientras, la otra vertiente formal del teatro argentino será sostenida por la interrupción como procedimiento, En efecto, *la cultura de la interrupción* marcará cambios sin solución de continuidad, en procura de "cerrar" períodos enhebrando la historia con hechos *grand-guignolescos*, pretendiendo que la realidad sea lo que se muestra desde el poder. Y probablemente por ello, "los sucesos del golpe de estado de 1930 y los del gobierno provisional del general Uriburu tuvieron pródiga repercusión en el género teatral revisteril, entonces en auge incompatible" (Casadevall. 1965: 145).

En aquel Teatro de Revista el tema recurrente era la política, o más bien "los políticos", y en razón de tan exclusiva burlesca, a falta de mayor profundidad, en su construcción espectacular el espacio escénico se remitía a una pasarela plana, adornada con chistes, lentejuelas y bailes. Más tarde sumará plumas y escaleras *hollywoodenses* importadas por el cinematógrafo. Desde el ombligo de la escena,

estos escalones fastuosos han de vomitar las bellezas del parnaso carnal. La obscenidad cobrará la forma del encubrimiento.

Entonces no ha de ser casual que el protagonista de *Relojero* (1934), de Armando Discépolo, le confiese con ironía y dolor a su *progresista* hijo: "...es que nosotros respetamos a nuestros mayores mintiéndoles, y ustedes sincerándose". Y concluye la visón del momento, refiriendo a su mujer: "Ignoraba que los enemigos de verdad son invisibles. Cuando llegás a verlos ya te han vencido, te han saqueao, te han hecho prisionero, comés su guiso y marcás su paso y vos mismo ya sos uno de ellos". En su análisis, Tulio Carella es concluyente:

> Armando Discépolo ha transfundido incisivamente los datos de la realidad argentina, en un momento de pérdida de las esperanzas puestas en América, que había trampeado a los hombres que vinieron al Nuevo Mundo con alforjas inmensas de ilusiones... La familia –uno de los más persistentes mitos de la burguesía– se resquebraja, destrozando a sus miembros más débiles, quizá por creer en el amor y en el respeto a lo que Dios ha unido con vínculos eternos...

El asunto comenzaba a ser el lugar, un lugar elegido para *fare l'América,* que de pronto cae y se rompe.

Es significativo entonces que Armando Discépolo concibiera al espacio de esta obra como un universo fragmentado en el que conviven, diseminados, todos los ámbitos de la escena. El promiscuo y opresivo laberinto construido en el hogar, más las adjetivaciones empleadas por el autor para describirlo, son determinantes. Vale le pena su completa transcripción:

> Decoracion única
>
> Es pequeño el antiguo taller de Daniel, el relojero. Ocupa menos de la mitad del escenario. De la ancha y baja puerta que da a una calle –derecha del director– condenaron gran parte para vidriera y estrecharon la única hoja para entrada. El batiente usa campanilla de palanca. El muro de foro, en sesgo, tiene un martillo que agranda el comedor familiar sobre un escalón y detrás de una pesada cortina, cuya corredera, a media altura, va desde el martillo hasta el angosto lienzo de pared que –se supone– en el centro de primer término sube al bambalinón. El banco de trabajo, apoyado a la vidriera, y a dos patas que pisan el cuadrado de cinc, tiene dos butacas: la de Daniel, enfrentando a la calle, y la de Andrés, de espaldas al foro. Donde quepan dos mezquinos mostradores-vidrieras con pobres cosas amontonadas; baja platería,

> quincalla, bronces despatinados. Pequeña caja-fuerte sobre base de madera. Relojes de péndulo colgados y de pie. Utensilios, herramientas, piedras, relojes y joyas en compostura y engarce. Debajo del banco un bracero de bronce o hierro en el que arderá cisco. Dos sillas sobre un alfombrín raído junto a uno de los mostradores. Donde quede mal, un pajarraco embalsamado. En el centro del comedor, la mesa: el aparador, grande y de viejo orden, en el foro entre la ochava que lleva al patio con galería y plantas, y el piano, que hace triángulo en el rincón del martillo. Una otomana a lo largo del lateral izquierdo, antes de la puerta que da a otra habitación. Viejas sillas en cuero y el taburete de rosca. Musiquero; libros y papeles de música. El techo del taller más bajo. En el foro y en cada pieza un tragaluz oblongo…

¿Cómo abarcar al ser sometido en este nuevo ordenamiento de vida? ¿En qué lugar según su tiempo? ¿Cómo podría representarse en escena su nuevo hábitat?... En los finales de la década de 1960, serán Kafka, Pinter –y tal vez Dürrenmatt– las influencias que recalen en el progresivo despojamiento material de Griselda Gambaro. Así, desde *Las paredes* (1964), *El desatino* (1965) y *El campo* (1968), los personajes de Gambaro, vaciados de alma, empecinados en desconocer la horrorosa fuerza destructora del poder central, expulsados a los bordes, perturbados, ingenuos y por ello absurdos, buscarán congraciarse para ser consumidos por el despojamiento de pertenencias, de espacio y de espíritu. Personajes víctimas, acorralados en el vacío, porque ceden racional y graciosamente, ante el ejercicio del victimario ¿antagonista? En verdad pareciera ser que el personaje protagonista se mixtura con todo carácter de antagonismo, adoptando una extraña unidad ambivalente. Acto seguido cobrarán una forma definida las influencias sartreanas, camusianas y becketianas, para que el encierro sin salida sea el infierno de un definitivo permanecer ahí, adentro de sí mismos. Y desde 1970, irrumpirá el metarrealismo de Carlos Gorostiza con la obra *El lugar,* donde cada personaje lucha por hacerse de un espacio en la escena, sin poder obtener el anhelado centro... y ante tanta fricción, terminarán por explotar –como ya lo había anticipado, con su desarrollo episódico y fragmentado, *La granada* (1967) de Rodolfo Wallsh–. Desde entonces, el centro espacial de la escena parece diluirse definitivamente, con fuerza centrífuga. Pero la acción circular, desde los bordes, como tentáculos de pulpo, pretenderá envolver a los personajes, configurando una espectral amenaza, bajo tensiones y atmósferas que dominan o degluten *(el afuera, ellos, los otros)*. Y que enseguida nos devuelve el gráfico de la rueda del fogón en movimiento, aunque definitivamente modificada en su organización, con lo cual comienzan a multiplicarse las posibilidades de hábitat para los personajes: "La obra transcurre

en dos ámbitos: en el comedor de una antigua casona y en una pequeña plazoleta del barrio de Villa del Parque. En realidad, ambos lugares se confunden, sus límites son imprecisos..."

Ya nadie recuerda a Frederic Chopin (1982), ROBERTO COSSA.

Resumiendo: el diagrama de la rueda del fogón, proyectado en la danza folklórica así como en los orígenes de nuestro teatro popular, vuelto a recuperar primero en el circo, enseguida en las obras de algunos dramaturgos y en el radioteatro después, comienza a diluirse en la mirada teatral moderna y se fragmenta, periféricamente, en las producciones de los críticos tiempos post-modernos.

Arriesgando una breve interpretación del aquí y ahora

En estos tiempos de post-modernidad parece quedar inaugurada una *etapa de multiplicación cosmopolita*, donde la diversidad de pensamientos propios y ajenos, dirigidos con fervor mesiánico, bregan por imponerse. Esta etapa engendra un universo de poéticas que, por el vértigo de los acontecimientos, no se concentra en la dramaturgia (dado que esta queda librada al fragor espectacular). Enseguida sus equivalencias teóricas batallan en un campo desmedido, inabarcable como para efectivizar una germinación. Pero las demandas reivindicativas –individuales, sociales y espirituales– muchas veces partiendo del más elemental existencialismo, refunden formas del naturalismo con el expresionismo, y del absurdo con el surrealismo... Inversión literaria: la metaforización se transforma en "el asunto" y será tema y fábula a de-construir, lejos de un destino al sentido organizado y a las márgenes del orden espacial; y deberá ser *ese otro* que *presencia* –el Espectador– quien signifique o resignifique, el escabroso asunto modificado en parábola. Pronto el espacio escénico se ha de fundir para, no obstante, multiplicar sus posibilidades: arte concreto y arte abstracto se maridan y la realidad y la ficción pueden interaccionar ambiguamente. Ambivalencias. Entonces la teatralidad en sí pasará a ser un recurso lingüístico en la narrativa espectacular –*¡Oh, la metateatralidad!*–. El andamiaje toma el valor de un signo más y tanto actor como espectador, se ven demandados a ampliar sus miradas porque, inaugurada la perversión de la palabra, ya el *texto* comienza a perder su razón de ser (o en su defecto, a enriquecerse). Ahora un nuevo valor comenzará a cobrar cuerpo: la palabra oculta, lo nunca antes enunciado, el gesto oscuramente escondido, aparecen ante los ojos de todos. Lo inevitable obsceno asoma a la superficie con firme legalidad. La perversión adquiere un precio estable en el mercado cultural y el Arte todo gira su mirada: desde los valores del sujeto hacia la forma del concepto. Entonces el teatro dejará de ser ese espejo bipolar donde nos

podamos mirar desde un ejercicio dialéctico. En esta nueva dramática la contradicción humana no se procesa, sino que estalla. Se disemina en el espacio, con pequeños fragmentos que conceptualizan el todo por la parte, sin el necesario marco general y definidor. Acá se concreta un espacio de condensación sígnica, que nos permite mirar lo universal en lo particular. Algunos teatristas optan por esto mínimo –*se minimalizan*– y otros optarán por el barroco caos original. Pero también permite que otros –desconcertados en el vértigo del cambio– capten la luz por efecto de las tinieblas... Y en esta etapa de *fragmentación perversa* algunos creadores del arte teatral nos han de mostrar la verdad por efecto de la mentira. Lo cual se construye ya desde un nuevo pensamiento. Pensamiento ajeno a la teoría de los opuestos –aquella de *los dos demonios*– y que toma distancia de los juegos maniqueos, ahora navegando en aguas de la inversión histórica.

El Autor se desdibuja. Sobreviene la *intertextualidad*. Mientras que el Actor comenzará a extender sus límites: pasará a ser un actuante que articula rol de director y que enseguida construirá su dramaturgia *autorreferencial*. Y al parecer, el Espectador también ha sido instalado en esa amplitud perceptiva, movido a ser un recurso participativo, como el integrante de un extraño carnaval. Efectivamente, el teatro actual ocupa un espacio de trastoque, donde el Actor desplazó su función hacia el campo del Director y del Dramaturgo; mientras que el Espectador está siendo impelido a cumplir roles de Actor, instalado en el centro de la escena y transformado en *otro extraño* actuante. Ahora él es una parte virtual del relato –o acaso sea la víctima simbólica– instalado sobre la *thymele* de los sacrificios, en la gran rueda del juego ceremonial.

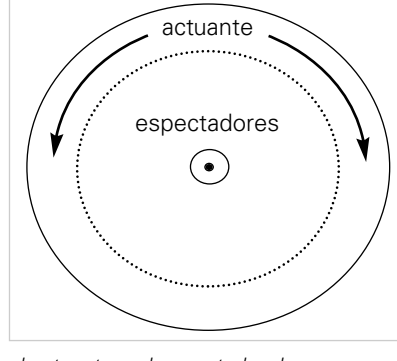


Figura 14: el actuante y el espectador de un nuevo teatro ritual.
El antes actor (ahora actuante de una danza ritual) por efecto de una amplitud de su percepción periférica, fusiona o superpone los espacios tiempo-lugar, opera una síntesis tetradimensional, y envuelve al espectador (que ahora cumple rol de actor que desentraña el texto).

Del paradigma a la disolución; de la contradicción al oximorón, del oximorón a la paradoja, de la paradoja al neologismo… Así, en el vértigo de la caída, hacia un impredecible vacío, quizá germanizados o niponizados, cada vez más minimalistas, los dramaturgos posmodernos argentinos, sepultando toda anterior instrucción autoral –*¿para qué las didascalias?*– llegarán a negar el orden genérico, a desconocer las reglas de géneros y de estilos y a oponerse a toda autoridad representativa (¿representatividad político-social = representación teatral?)… Y el espectador es instalado en el centro, para que cada quien en el rol de actor-constructor, frote la vara que ha de encender la llama que da significado y sentido al tiempo, al hecho y al lugar. El valor es *parábola*. El presente nunca existió. Porque la realidad no nos pertenece y por lo tanto, en ella todo sujeto es evanescente. La representación ha vaciado su capacidad de reflexión. Así, por este instante, el otrora *reflejo* del teatro se ha *virtualizado*: semeja más a una intoxicación –a la manera de la peste artaudiana– provocada por el vacío de sucesivas inversiones históricas. Ha dejado de ser ya el reflejo de una mera imagen especular, externa, y se ha convertido en un escatológico espejo de las vísceras. Al parecer, el teatro de aquí y ahora no es más que un vómito sublime, que manifiesta a la humanidad boca abajo, en vértigo, al cabo de grotescas arcadas, de rodillas, las manos al suelo, presa de una desmesurada borrachera, recomponiendo los fragmentos dispersos, en el intento de descifrar *las causas*… En fin, todo cuanto el hombre judeo-cristiano construyó "en relación con Dios", ha caído por al vacío: fe religiosa, credibilidad en la especie, sentido de pertenencia, conciencia de otredad... Su relación con la naturaleza toda. El Ser Judeo-Cristiano no dispone ya de un soporte cosmogónico. Será necesario construirlo o avenirse a la caída.

Lo inherente al espacio escénico criollo

Se han analizado aspectos formales, reconocibles a simple mirada, de claras e inmediatas referencias culturales, que constituyen al espacio escénico criollo argentino. Pero existen otros aspectos invisibilizados tras las seculares prácticas de los usos y de las costumbres, aspectos inherentes tanto a la figura como al fondo. A nuestro entender, ellos son: la oralidad y su ejercicio de transmisión, vehiculizado por el gesto y la palabra, en la experiencia circular de la rueda del fogón. Todo lo cual –operado en su justa y necesaria medida– ha de precipitar el sustrato intuitivo que anida en el ser, para elaborar la necesaria magia del relato.

Transmisión oral y teatralidad

En el citado libro *La primitiva literatura gauchesca,* Jorge B. Rivera sostiene que si se considera la extensión del territorio y el alto nivel de analfabetismo en la época de la emancipación de España, resulta improbable que las obras poéticas pudieran difundirse a través de los libros impresos. En este caso, no cabe duda del papel jugado por la difusión oral, tan propicia a los usos y costumbres, entre los que figuran el fogón y la pulpería. Establece así tres líneas posibles de transmisión oral para el género poético gauchesco (y fuerza será reconocer el carácter poético del drama de la época, para incluirlo en su análisis). En él, Rivera considera como vehículos difusores al lector, al cantor y al teatro. Lector y cantor accionan en el medio rural por vía de la pulpería y el teatro opera en las casas de comedias del medio urbano. Respecto a este último, testimonia con

> un fragmento perteneciente a *Cinco años en Buenos Aires, de Un Inglés*, que describe las fiestas organizadas por el gobernador Las Heras para conmemorar las fiestas mayas de 1824: Velarde, vestido de gaucho, sentado con sus compañeros que fumaban alrededor de un fogón, hizo una crónica de los acontecimientos del día patrio con mucha gracia (en versos libres) durante una representación teatral y se refirió al marinero que trepaba como un gato al palo enjabonado. Velarde es un autor de singular calidad en cosas de este género (1968: 36).

Lo que Juan Mariano Velarde –actor, director, traductor y empresario de gran prestigio en la época– relataba en el fogón era *la Relación que hace el gaucho Ramón Contreras a Jacinto Chano de todo lo que vio en las fiestas mayas de Buenos Aires en 1822*, de Bartolomé Hidalgo:

> Después todos se marcharon
> otra vez a las comedias.
> Yo quise verlas un rato
> y me metí en el montón.
> y tanto me rempujaron
> que me encontré en un galpón
> todo muy iluminao
> con casitas de madera
> y en el medio muchos bancos.
> No salían las comedias
> y yo ya estaba sudando,
> cuando, amigo, redepente

árdese un maldito vaso
que tenía luces adentro
y la llama subió tanto
que pegó juego en el techo;
alborotóse el cotorro,
y yo que estaba cerquita
de la puerta, pegué un salto
y ya no quise volver.

(Fragmento)

Beatriz Seibel sostiene, junto a Berenguer Carisomo, que estos diálogos, "aunque no representados, tienen más derecho que tanta pieza puramente lírica o épica, como hemos visto, a figurar en el repertorio de nuestro teatro" (Carisomo. 1947: 211).

Y reafirma:

> En el fin de fiesta del teatro, donde por lo general no se anunciaban los títulos de las obras, estos diálogos habrán sido representados así como otras cosas de ese género, por ejemplo los sainetes gauchescos. Por otra parte habrán sido recitados por payadores o recitadores en sus espectáculos, como sucede con la poesía gauchesca en general y los llamados compuestos, versos escritos que alternan con las improvisaciones (Seibel. 2002: 69).

En esta manifestación tenemos como emisor al criollo; como vehículo a la palabra, transformada en poesía y música bajo la forma del cielito, movilizada por el diálogo y construida en drama tras un hecho histórico: la emancipación de España. El instrumento es el relato oral. Los lugares de encuentro para comunicarlo serán la pulpería y el patio. Su uso original es el fogón.

La palabra como creación

El principal recurso puesto en juego en la rueda del fogón es la voz del relator, organizando un tramado mágico con el uso de la palabra ¿Pero qué es la palabra en este universo lingüístico, en máxima y sublime expresión, más allá de su valoración semántica? "...Nada existía. Solamente la inmovilidad, el silencio, en las tinieblas, en la noche (...) Entonces vino la palabra (...) Y fue hecho como fue dicho".

Popol Vuh.

Miguel Ángel Asturias y J.M. González de Mendoza, habiendo traducido del francés el *Popol vuh*, hacen referencia a la palabra creadora: "La palabra, la palabra de mando, de construcción, de formación, la palabra que instantáneamente da la forma a la materia; la pronunciación del nombre exacto, del nombre justo de voz, obra sobre la materia, forma, crea; habiendo dicho los dioses la palabra justa para tierra, esta nace al instante".

> En el sexto día dijo Dios: "Hagamos al hombre a nuestra imagen, como nuestra semejanza"... Y Dios creó al hombre a su imagen, y a la imagen de Dios Él lo creó. Hombre y mujer Él los creó... Dios los bendijo y les dijo: "Sed fecundos, multiplicaos, llenad la tierra y sometedla a vosotros".
>
> *Génesis 1, 26-31.*

Y Dios dijo: "Hágase la luz. Vio todo lo que Él había hecho, y aquello era muy bueno…" En los originales pueblos de la América meridional, también el Verbo fue el principio. El poder de un pensamiento superior dirigido a través de la Palabra, devenido en materia y hecho acción –el Soplo Divino– encierra todo el milagro de la vida. Se trata por cierto de una metaforización, que trasladada al campo de la literatura, cobra su exacta dimensión en el misterio. Es recién entonces cuando puede vislumbrarse la magia de la narrativa oral y comprenderse que también podemos estar hechos a imagen y semejanza de nuestros personajes míticos, insertos en el limbo del paradigma.

El cuento de tradición oral guarda la magia del tiempo mítico; aquel tiempo que es de todos –que pertenece al subconsciente colectivo– que funde "lo que sucedió" con "lo que sucede": es el acontecimiento del instante mismo en que habla el gran narrador. Considerado así, cada palabra del relato es la suma de palabras que hace la gran palabra del tiempo: esa palabra hacedora, la palabra del origen.

Consultando a Elsa María Waag en su libro *Tres entidades wekufü en la cultura mapuche*, leemos que estos indígenas de la provincia de Neuquén, siendo ágrafos, nunca dejaron testimonio escrito, guardando así una valoración muy especial por la "palabra dicha". Ellos no tienen costumbre de adorar imagen alguna, sino a la potencialidad del cosmos representada en la naturaleza misma. Su vínculo con lo divino es individual, excepcionalmente manifestado a través de ceremonias rituales colectivas. Además no cuentan con una clase sacerdotal intermediaria de dioses algunos, ni levantan templos. Su relación con lo sagrado es directa y siendo así, no apelan a los símbolos. Es de suponer entonces que los

ciudadanos mapuches otorguen un especial valor a la tradición oral y en tal sentido puede mencionarse la resistencia que ofrecen para contar, a personas extrañas de su pueblo, las "historias de los antiguos, porque esta teofonía podría enojarse y no velar más por la seguridad en el mundo, lo que implicaría un futuro nada tranquilizador" (1982: 24).

Por su lado, el campesino andino, cuando narra un cuento, lo inicia siempre con un:

> *Keska* = había sido brumoso e impreciso. Pero de inmediato ese pasado perfecto cobra vida y acción, se hace presente activo y operante. El hilo narrativo sufre golpes y saltos, traslados inesperados y disgresiones sabrosas, aterrizajes a la realidad y ascensiones a la mitología más radical... Hay un tiempo arrítmico y saltarín que desconcierta al oyente que no tiene una participación vital del inconsciente colectivo propio de la cultura aymaro-quichua. Para el narrador autóctono el cuento no sucedió sino que sucede, se realiza permanentemente... El futuro, por la seguridad del ciclo que siempre va a repetirse, está incluido en el epílogo del pasado: así ha sido y así será... No es sino una expectativa del mito del eterno retorno (Aguiló. 1980: 116 y ss.).

El relato oral es un presente total, en el que se mezcla el tiempo antiguo, ideal, de los antepasados (mítico), con el espacio de los deseos y de los sueños (onírico), y con el tiempo actual del cuento, el del relato doméstico con su lucha entre el bien y el mal (real).

Bernardo Canal Feijóo, en su también citado libro *Burla, credo y culpa en la creación anónima*, sostiene que la literatura popular data su origen en la transmisión oral, pues

> el pueblo no escribe su obra: la canta, la cuenta, la practica en algún rito. Está en la letra de sus canciones, en sus cuentos y casos, en sus supersticiones, en sus adivinanzas... En el cuento encuentra el pueblo la manera más elocuente de exteriorizar su saber y su sentir, pues es la forma más fácil y sencilla de volcar su innata propensión a la crítica, a la sátira, al entretenimiento, a veces a la moraleja, casi siempre a la comparación, al cuento verde o al certero mote. Su verdadera importancia, su verdadero valor, radica en lo que significa como manifestación latente de rebeldía; casi diríamos que la intención rebelde se manifiesta en el cuento, cuando el pueblo no puede, por diversas razones, criticar, protestar o declarar abiertamente su disconformidad, cualquiera sea esta... Uno de los rasgos intrínsecos que distinguen la expresión espiritual del pueblo de la expresión espiritual culta, es que el pueblo nunca se expresa en vano ni en abstracto o

> por el gusto de la expresión por sí misma. Ignora el arte y la filosofía especulativos. Cuando algo dice o hace, lo hace y dice por y para algo, por un motivo y con un fin, que pueden estar más o menos a la vista; motivos y fin reales, concretos, que encuadran en el marco de sus apetencias religiosas, eróticas, de dominio de libertad...

Cada pueblo busca expresarse artísticamente con estos recursos narrativos-dramáticos que refuerzan su identidad. En este intento son tratados los mitos que reflejan las problemáticas de una historia propia, afín a todos los integrantes de la comunidad. Son encuentros cuyos resortes articuladores disparan un proceso de síntesis entre folklore, teatro e historia. Jerzy Grotowski arriesga:

> Pienso que la definición en la cual el teatro surgió simplemente del ritual no es exacta; quiero decir que el teatro apareció después del ritual. Pienso que la raíz decisiva haya sido la *story telling* (el arte del cuentista); en las viejas culturas había un cuentista que contaba un cuento; mítico, religioso, histórico, etc. (1982: 279).

> ZOILA: Güeno. *Diz* que era un hombre malo y aborrecío de *tuitos*, que siempre andaba solo, como ánima en pena. En una ocasión que caminaba por entre las breñas, se encontró con un hombre bajito, que llevaba un sombrero muy grande. Como la noche era tan oscura, no le pudo distinguir bien la cara, pero de los ojos le saltaban chispas de fuego. Era el *mesmo* Diablo "¿Qué te pasa? –le preguntó– ¿Qué *tenís* que andás siempre *juyendo* de la gente? ¿Cuál es tu deseo más grande en esta vida? ¿Qué *querís*? ¿Que ningún hombre ni animal te puedan hacer daño? ¿Qué *querís*?". Y el hombre malo le contestó: "Quiero ser *juerte*, más *juerte* que *tuitos* los hombres, tener poder con solo mirarlos *pa* domar *tuitas* las voluntades y casarme con la mujer que yo quiero y que ella me odia". "*Gueno* –le dijo el Diablo– *tuito* lo que mirés, sea animal, mujer u hombre, harán tu voluntad; así les digás que se mueran, se morirán; pero en cambio vos me vas a dar tu alma.
>
> *La montaña de las brujas* (1912). JULIO SÁNCHEZ GARDEL.

Esta relación espacio/narrador/oyente produce sucesivas fusiones entre espacio y hombre, espacio/lugar, espacio/tiempo, que la ceremonia elabora con los usos y costumbres. Entonces la rueda del fogón acrecienta la percepción del participante, convirtiéndolo en eje del evento: él será la membrana que se sacuda al ritmo de las vibraciones del relato con un aparente estatismo, ya que a medida que las situaciones crecen, la magia se instala y la historia acciona espacio, el narrador acciona el espacio y el oyente acciona en el espacio.

El director y maestro japonés Tadashi Suzuki refiere:

> El fenómeno de transformación de la experiencia en relatos y narraciones siempre ha jugado un importante rol en la vida humana. Ya sea en forma de mitos, leyendas, cuentos de hadas o historias; un "relato" tomado en este sentido, representa el conjunto de información o de sentimientos de una comunidad dada, que los agrupa según un acuerdo previo. Sin duda, los relatos son los verdaderos elementos de cohesión que reúne a los individuos en comunidades y los unifica espiritualmente. También pueden dar estructura y forma a la manera de rebelarse contra esa comunidad, y proveer el modo de enfrentarse a su opresión.

En consecuencia, sorteando una aplicación narcotizante que pudiera redundar en beneficio de una cultura hegemónica, la misma estructura y los mismos recursos de complacencia folklórica proporcionan las herramientas para llevar a cabo el principio grotowskiano de *Hacia un teatro pobre*: "La comunidad del teatro no puede identificarse con el mito porque no existe una sola fe. Solo una confrontación es posible" (1970: 82).

El arte popular rioplatense supo hacer flagrante gala de este principio:

> Cielito, cielo que sí,
> vivan las Autoridades,
> y también que viva yo
> para cantar las verdades.
>
> *Cielito Patriótico* (Que compuso un gaucho para cantar la acción de Maipú) (1818). BARTOLOMÉ HIDALGO.

Como también confronta en otro canto, que refleja el espíritu beligerante del criollo en aquellos momentos:

> Cielito, cielo que sí,
> el rey es hombre cualquiera,
> y morir para que él viva,
> ¡la puta!... es una zoncera.
>
> *Cielito a la venida de la expedición española al Río de la Plata* (1819). BARTOLOMÉ HIDALGO.

La palabra organizada en el relato oral y enseguida lanzada desde el fogón, se encargó de dar origen a la literatura gauchesca, mojón fundamental para la constitución del drama criollo.

Del fogón al teatro

Según el *Diccionario de la Real Academia Española,* "fogón" significa –en el exclusivo ámbito rioplatense– "reunión en torno al fuego al aire libre". Desde el origen nómada del guacho hasta el actual arriero, en nuestro territorio se instaura la costumbre del fogón criollo como lugar de encuentro y de transmisión de cultura. Singular ceremonia en la que se produce una comunión: la rueda integradora. Se trata pues de una experiencia colectiva, circular y porosa, que funde seres con tiempos y lugares, por medio del relato oral. Con el centro de atención en el relator, queda conformada la rueda de comunión. El fogón se sustenta en el símbolo de la rueda.

El símbolo de la rueda aparece en todas las culturas, es

> la expresión del movimiento y la multiplicidad, también lo es de la inmovilidad original y de la síntesis. Es, asimismo, la expresión simbólica de la expansión y la concentración. De la energía centrífuga, que parte del centro a la periferia, y de la energía centrípeta, que retorna a su centro, eje o fuente... Manifestación de lo que siendo apenas virtual (el punto), genera un espacio o plano (que delimita la circunferencia). Y está obviamente ligado, por lo tanto, con el espacio y el tiempo, y asociado o unido a cualquier idea de cosmogonía y creación... Las modalidades especiales del símbolo de la rueda surgen por la irradiación, o por la "actualización", de las "potencialidades" del punto central, que se hace "presente" en el tiempo, creando un campo espacial

sostiene Federico González en su libro *El simbolismo de la rueda* (2006: 35/36).

Por otro lado,

> el cuento de fogón contiene inadvertidos recursos dramáticos que enhebran y modifican situaciones que pronto explotan en emociones para actualizar el relato: el narrador, consustanciado con el acontecimiento al punto de insuflarle suspenso a la intriga, y el oyente, atrapado en el círculo mágico, siendo transformado como parte activa del argumento. Ciertamente, la experiencia circular del fogón, alrededor de la fogata, le otorga magia al relato y enseguida este adquiere altos contenidos teatrales, cuando el entorno de la noche, esa oscuridad amenazante –el afuera del círculo protector– fortalece la unificación de los participantes. El oyente ya no está solo. Envuelto en una atmósfera catártica se ha fundido en el acogimiento colectivo (Maccarini. 2006: 71).

Doña Clementina Rosa Quenel, escritora santiagueña, refleja con sentido poético: "El fogón es para el nativo el rito que ayuda a los decires. Junto a él, deja estar su propio destino. El meditar de sus pobres alegrías. Su libro de caminos. Su emoción cósmica".

> En efecto –dirá el Maestro Juan Carlos Gené– un relato popular es siempre, al formularse, una ceremonia teatral, centrada alrededor de una personalidad histriónica: el narrador, de quien depende la vivacidad de las situaciones relatadas, las voces y actitudes de los personajes intervinientes, el éxito, en fin, de la velada fogonera. Los presentes conocen al pie de la letra las historias arcaicas, sus protagonistas y sus matices; no les interesa pues el *qué*, sino el *cómo*, cómo se relata, con qué gracia se hablan y se mueven cada uno de los personajes (1959: 68).

Esta particular relación se establecía en los contrapuntos de los primitivos payadores campesinos. Allí, en el encuentro circular, coexistía una forma de teatralidad popular, bajo el culto a la amistad:

> *(Las muchachas y las viejas entran al rancho corriendo, alegres; los paisanos se bajan, atan los caballos en la ramada y se acercan al fogón donde está ño Damasio).*
>
> ÑO DAMASIO: *(Al muchacho)* ¡Ep, charabón! Echále otra ensillada al simarrón. *(A los paisanos.)* Tiemplen, pues, y toquen algo pa desentumirse los dedos. A ver, Silvestre y Martín, hagansé una topadita con un canto por sifra.
>
> SILVESTRE: Con mucho gusto, ño Damasio; ¿y vos Martín, te animás?
>
> MARTÍN: ¡¿Cómo no mi amigo?! Haga gemir el encordáo como guste.
>
> SILVESTRE: *(Preludia y canta)* Con la guitarra en la mano
> Yo soy como parejero:
> ¡No respeto pelo ni cancha,
> al que le metan freno!
>
> ÑO DAMASIO: ¡Jué... pucha! ¡Qué bufido! Si paese redomón en el palenque.
>
> MAURO: *(Aludiendo a Martín)* ¡Dénle cancha al charabón, que se divierta el gauchaje!
>
> MARTÍN: *(Canta)* Ya que se tiene por quiebra
> y está balaquiando fama,
> contestemé a esta pregunta:
> ¿Por qué los pájaros cantan?
>
> SILVESTRE: *(Canta)* Cantan porque es el lenguaje
> que Dios le puso en el pecho
> con él aman, con él ríen,
> con él lloran sin consuelo.
>
> *Calandria* (1896). MARTINIANO LEGIZAMÓN.

> *El testimonio de un viajero entre 1771 y 1773* describe a los gauderios (después llamados gauchos), habitantes campesinos de las llanuras rioplatenses, que encuentra en Montevideo y pagos vecinos, quienes llevan una guitarra con la que acompañan variadas coplas; también detalla a los improvisadores en la provincia de Tucumán. Los payadores, cantores que improvisan sus versos acompañándose con la guitarra, constituyen una forma tradicional en el Río de la Plata, que tiene lejanos orígenes y se presenta en todas las culturas. El payador entabla el contrapunto cuando se cruza con otro cantor; en la rueda varios payadores alternan sus improvisaciones. En época de paz, cantan las alegrías y penas cotidianas; en tiempos de guerra, sus versos animan las ideas patrióticas y alientan la libertad (Seibel. 2002: 45).

Las payadas preceden e iluminan a la forma literaria de los diálogos patrióticos que creara Bartolomé Hidalgo. Era el recurso poético del gaucho de la pampa, "aquel territorio desierto, más allá de las fronteras guarnecidas –al decir de Hilario Ascasubi– donde no hay propiedad y donde las tribus indígenas vagan y viven según su estado salvaje". El payador era un natural poeta improvisador campestre y tiene en *Santos Vega* su cabal exponente paradigmático, cantor legendario, que solo pudo ser vencido por el mismo Diablo Juan Sin Ropa.

Considerando tales procesos históricos, que incorporan folklore, arte y voluntades, de igual manera el origen del teatro criollo argentino amasa su gestión desde el fogón, cuando aquellos gauchos de la época de la emancipación de España, tras el descanso de la dura jornada, establecían un vínculo vital alrededor del fuego, con el intercambio de información laboral, social o política; adornado con relaciones y chistes; alimentado por el cimarrón, tabaco y ginebra mediante, más guitarra, canto y recitado, hasta el infaltable cuento de aparecidos. En el fogón criollo se instala la forma del diálogo como un medio poético que dará paso al drama anónimo. Y serán precisamente los sainetes rurales de la época de la emancipación española los que rememoren, en cada situación, la estructura y los elementos constitutivos del fogón.

La indicación del ambiente sugerido en la obra anónima *El detalle de la acción de Maipú* (1818), establece como lugar un

> rancho. En un lado aparece Pancho acostado sobre su recado, tapado con un poncho; Marica sentada junto al fuego, en el cual habrá caldera y al lado un mate, hace la que hila, y Petrona como acomodando 3 ó 4 botijas en un rincón. En las paredes habrá algunas guascas, lazo y un par de bolas colgadas. Se oye como galope fuera, ambas miran como con curiosidad hacia la puerta, y reciben la llegada del Alcalde con alguna sorpresa.

El mismo ambiente se había dado ya como un mojón inaugural en la obra anónima *El amor de la estanciera* (1790/1792) y se repetirá después en la obra, también anónima, *Las bodas de Chivico y Pancha* (1820/23): "Interior de un rancho; bancos y cabezas de vaca; un hijar para sentarse las mugeres; una mesa chica donde habrá un chifle con aguardiente, cigarros y un jarro de oja de lata".

Y en otra obra anónima o atribuida a Morante, *Defensa y triunfo del Tucumán por el General Belgrano* (1821), la idea de ambiente se ha de reforzar con la alusión circular en la didascalia, cuando el protagonista refiere:

CHURRETE: *(Todos le rodean pa escuchar)*
Pues sí, amigos, escusao
será contarles aquí
quantos lances las pasaron
a los nuestros, hasta que
allá en Suypacha se ahogaron
tantos. Pero desde entonces
siempre nos taloneó largo
la gente del enemigo.

Defensa y triunfo del Tucumán por el General Belgrano (1821).
Adjudicada a AMBROSIO MORANTE.

Trasladados los contenidos de la rueda del fogón al teatro criollo, ya puede entenderse su proceso formal de adaptación y de transformación a través de los tiempos y en los géneros; ahora habrá que determinarse cómo intervenían dichos recursos en la construcción dramatúrgica de la época.

El gesto y el movimiento en la experiencia circular

La repetición del esquema circular puede verse a través de todas las prácticas del ser humano: en ceremonias y rituales, danzas, juegos y entretenimientos espectaculares. De la época precolombina, los cronistas consignan que tanto doncellas como mancebos bailaban y cantaban "haciendo la rueda tal cual en todos los bailes acostumbran". En el Río de la Plata colonial, entre lo lúdico y lo deportivo, se vivía desde la herencia de la payana y el juego de naipes o de prendas, a las corridas de toros; y no eran pocas las visitas de los circos que llegaban de países europeos trayendo las ruedas de sus pistas. Los criollos nativos practicaban las riñas de gallos en sangrientos picaderos. Mientras que, en los salones de la alta burguesía, como en los patios de ranchos y en las pulperías criollas, los bailes repetían el molde primario en la seducción envolvente de las parejas.

La danza primordial

En el canto XVIII de *La Ilíada*, se refiere a una escena de danza coral que el dios Vulcano grabara en el escudo forjado para Aquiles, donde se reproduce un festejo de bodas:

> …Y unas veces
> a la redonda en anchuroso cerco
> danzaban todos con ligera planta
> en fácil giro y acordes pasos,
> así imitando la voluble rueda
> que el alfarero con la mano agita
> para que ruede entorno; y otras veces
> en parejas bailaban divididos...

En su libro *La danza en el mito y en la historia*, Luis Bonilla sostiene:

> Solo en la danza, hecha rito, símbolo, mito y arte, es donde el hombre puso mayor afán expresivo y en la que hizo participar más elementos sacados de su propio ser psicofísico... Así, pues, veremos jugar un papel decisivo en el desarrollo histórico de la danza, a la mezcla de su significación sexual, guerrera y religiosa, como fondo de múltiples manifestaciones externas más superficiales y ocasionales, expresadas en el ritmo, la mímica o la coreografía de los ejecutantes... (1964: 9 y 12).

Desde los tiempos prehistóricos, la danza ritual es un ejercicio simbólico que representa al hombre enfrentado a las fuerzas de la naturaleza. Y de todas las danzas rituales, las originadas por el mito solar y practicadas por los celtas (después difundidas por Europa), son las que cabalmente reproducen con un simbolismo imitativo, el esquema circular de los movimientos del Sol y la Luna en su ronda cíclica. Los celtas habían heredado de los antiguos pueblos indoeuropeos la creencia de que el Sol era un gran disco o rueda de fuego. Por ello, una vez llegado el solsticio, celebraban su culto lanzando desde las colinas enormes ruedas encendidas. Esta tradición, diseminada por el resto de Europa, desarrolló celebraciones que la danza cultivó desde tiempos inmemoriales (aunque de origen ya olvidado), tal el caso de la sardana catalana. La sardana es una danza popular de carácter colectivo, que se baila tomados de la mano en grupos alternados de hombres y mujeres, con veinticuatro compases que simbolizan los husos horarios. La danza se inicia con ocho compases que se denominan cortos; estos son bailados con mínimos movimientos, ya que representan la noche. Los dieciséis compases restantes son llamados largos y representan el día, siendo bailados con variados ritmos dinámicos y alegres.

Sexo, religión y combate siempre se combinaron en las danzas rituales para celebrar las angustias que producen el origen de la vida y el advenimiento de la muerte. En el transcurso de los tiempos sobrevendrán nuevos pensamientos, nuevas religiones, nuevos cultos y el hombre se debatirá en ellos pero...

> Esa lucha que la conciencia de todo individuo sostuvo con el caudal de su inconsciente, esa presencia de arquetipos mentales, inútilmente borrados para surgir cuando llegue la oportunidad, constituyen un problema eterno para el hombre de todas las épocas (Bonilla: 1964: 12).

Y a este trasfondo, oculto bajo la alfombra de la mente, ha de sumarse la experiencia, que acumula datos recogidos en la inmediatez de la vivencia, para procesarlos con movimientos, formas y signos, en una manifestación simbólica.

Nuestro meridional Río de la Plata, tras una sistemática colonización material y espiritual, también heredó esta tradición bárbara, oculta y transformada bajo el tamiz del tiempo y de la católica religión. Pero es importante notar, para nuestro estudio, el proceso de acriollamiento que las danzas nativas o folklóricas argentinas inician una vez "llegada la oportunidad" de la revolución e independencia. Consta que en el siglo XVIII, en la América hispánica ya se bailaban danzas que no eran indígenas ni españolas. Esta adaptación o adueñamiento nativo, se gestiona

> en base a los elementos musicales, coreográficos, poéticos y argumentales de las antiguas danzas españolas y europeas... Comenzando a bailar a la manera del país, los criollos crean y recrean danzas de neto sabor vernáculo, dándoles nuevos nombres y especiales características. Así nacieron, dentro de nuestro país o en los vecinos, muchas de nuestras danzas tradicionales, gestadas colectiva o anónimamente, sin autor o autores determinados... La influencia indígena se hizo notar en nuestros bailes en grado mucho menor que la española y europea, y la única de valor es la incaica. Viejas danzas y canciones de los incas, como la Kashua –que se bailó acriollada en los salones peruanos, en la época del Virreinato–, el Kaluyo y el Huayno, se mestizaron con las europeas y dieron origen a formas más modernas que han llegado hasta nosotros. Los otros pueblos indígenas de nuestro territorio tuvieron muy escasa o ninguna influencia sobre nuestras danzas... Muy poco influyeron los negros en la formación de nuestros bailes tradicionales. Practicaron ellos siempre sus danzas de tambor... y su aporte tuvo poca significación (Berruti, 1967: 7).

Aunque, en consideración a este punto, deberá consignarse que a fines del siglo XVII los *negros esclavos** que habían sido introducidos desde África a Buenos Aires, reunidos en los bajos del río, practicaban los bailes del *fandango, el candombe* y los *tambos* o *tangos*, al ritmo incesante de los tambores, lo cual motivó al Gobernador Vértiz a emitir un bando para su prohibición. Y ya en 1788, el Síndico Procurador General consiguió que el Cabildo los censurara definitivamente, argumentando que el candombe era "una manifiesta ruina de almas, con las muchas y graves ofensas que hacen a Dios".

Todo lo cual hace suponer que, existiendo en el folklore argentino una danza llamada tango y que fuera bailada en ciertos círculos sospechados de influencia *candombera* es probable, al menos, que la cultura blanca haya padecido algún *contagio*.

No obstante, Carlos Vega en su libro *Danzas y canciones argentinas*, sostiene que toda nuestra danza tradicional se trata de un baile importado de Europa, que

> encuentra en América un ambiente especial, una especie de clima coreográfico que lo absorbe y transforma, ajustando sus detalles a la usanza local. (1936: 222).

> La danza tan difundida del Cielito, con sus variantes de la época, el Pericón y la Media Caña, salen en escena en *Las bodas de Chivico y Pancha*, pues allí se baila el Pericón y la Media Caña. (Seibel. 2002: 59).

En una entrevista que, en 1986, Nerio Tello efectuara al español Salvador Távora, creador del grupo *La cuadra de Sevilla*, se hace referencia al recurso circular en el tratamiento de su puesta en escena, para el espectáculo *Piel de toro.* Entre otras cosas, dice:

> Nuestro compromiso no es con el tema, sino con la forma... Es depuración de lo popular... *Piel de toro* es un himno a la muerte del toro... Es un teatro muy enraizado en su forma, la forma del lugar donde nace tiene una identidad... En el mundo del toreo como en el del cante, hay valores vivenciales dramáticos de una importancia grandísima, superior a cualquier otra elaborada por el teatro... Empleamos al toreo como forma, por muchas consideraciones. El espacio dramático de las corridas de toros, como espacio es mucho más nuestro que la escena a la italiana. Ese recuperar la plaza de toros como espacio dramático es otra de nuestras propuestas. También es el trabajo de rescatar las emociones de las corridas de toros que ordenándolas adecuadamente pueden formalizar una historia...

La magia de la circularidad

Hablar de magia y de teatro es recorrer el maravilloso sendero de correspondencias intuitivas pre-existentes en universos de ambigüedades y de ambivalencias. Un poroso punto negro donde las fronteras se funden y sin embargo se diversifican en sucesivas posibilidades de interpretaciones: teatro y magia, la magia del teatro, la magia en el teatro, el teatro de la magia… Suele decirse ceremonia teatral, liturgia teatral, teatro ritual, teatro sagrado… ¿Pero es que hay magia en el teatro? Y en ese caso: ¿Cuáles serían aquellos recursos analógicos en el que el teatro coincide con la práctica mágica?

De manera igual, en nuestro caso debe considerarse –más allá del empleo de la danza como expresión que se suma al armado espectacular del sainete rural– su propia estructura circular en la que se desarrolla un conflicto, tras una suerte de dramatización. Y es atinado destacar que, a la par del género poético gauchesco, en todo encuentro social corrían las danzas como expresión de la más acabada síntesis. Esa misma conducta cultural que antes dominaba al aborigen pre-hispánico –el cuerpo involucrado en un gesto ancestral– se repetía de manera lúdica, espontánea y festivamente, en el criollo colonial. También el esquema era ritual, circular y envolvente: el fuego ardía en su interior porque era una práctica heredada por la sangre del folklore.

Pervivencia de lo circular

Muchos encuentros circulares en torno al fuego son producidos en festividades religiosas, como en las noches de San Juan o la quema del Judas. La celebración a San Juan se efectúa el 24 de junio, en distintos lugares del país, con el inicio de una gran fogata. De tradición europea y de origen pagano, era un ritual estacionario con el que se rendía culto al solsticio de invierno. La Iglesia Cristiana incorporó la fecha como festejo a Juan Bautista. Hasta finales de 1960, en los barrios de Buenos Aires los vecinos se reunían alrededor de las *fogaratas* (fogatas), a cuyo rescoldo asaban batatas y luego saltaban por encima de las llamas. En Formosa se realizan caminatas con los pies desnudos sobre las brasas. En Cachi (Salta) por la mañana se juega con agua helada, dada la fecha invernal; pero por obra de la festividad del santo, esta se convertirá en bendita y en consecuencia no ha de enfermar. En la noche, alrededor de la fogata, todos cantan: "Que se abran las puertas del cielo. Vivan San Juan y San Pedro, cuando yo me muera".

También en Cachi se registra la Quema de Judas, en la noche del Sábado Santo. Allí se quema un muñeco que representa a Judas Iscariote.

> Se le llena el cuerpo de cohetes y la cabeza con una bomba de estruendo... El sábado se tiende un alambre en la plaza y se cuelga el muñeco. Por la noche, después de cenar, alguien lee el testamento de Judas, escrito en tono jocoso, con pullas e indirectas a las personas del lugar, especialmente solteras y jóvenes y a las parejas de novios. El muñeco tiene en la mano la bolsa (recordando los treinta denarios) y en la otra un cartel que dice:
>
> Aquí yace Judas Iscariote
> quien a Cristo vendió;
> todos los que lo miran
> son más Judas que yo.
>
> Por último se prende fuego desde los pies, para que la bomba colocada en la cabeza estalle al final y dé término a la reunión. (Coluccio. 1992: 73 y 265).

Aquellas danzas campesinas del fuego, que América hereda desde la Edad Media por vía del conquistador, siempre eran coronadas con el salto final propiciatorio de las doncellas y de los mozos. En Asturias y Galicia, con propósitos casamenteros, las muchachas encienden las hogueras,

> alrededor de las cuales danzan en corro hasta que se rompe el círculo, y entonces viene el salto de las parejas por encima, porque es un presagio favorable que las llamas no les tropiecen al saltar... Se colocan los mozos y las muchachas en opuestos lados de la hoguera, y son ellas entonces las que incitan a los mozos a saltar con esta canción:
>
> Amor es fuego;
> quien no se atreva
> a saltar por las llamas,
> que no me quiera
> (Bonilla. 1964: 136).

En la provincia de Salta, como recordatorio del asesinato del General Martín Miguel de Güemes, se realizan los fogones de La guardia bajo las estrellas. Encuentro masivo popular con el que, desde 1956, se conmemora la muerte del prócer. Todas las noches entre el 16 y el 17 de junio, la gente acude a la Cañada de la Horqueta, lugar donde el gaucho montonero, después de ser herido por la espalda, agonizó durante diez días. Los pobladores forman grupos y encienden fogatas alrededor de las cuales se reúnen, entre guitarreada, canto, recitado y baile; y como en aquel momento original del año 1821, aguardan el anuncio del fatal desenlace, para coronar la festividad.

En Catamarca, también hoy puede verse el encuentro circular en los contrapuntos de vidaleros de Fiambalá:

> En la Puna de Fiambalá, cada uno de los campesinos es un vidalero; eso es parte de su vida. Eso es clarísimo: "yo no canto por cantar, ni por tener buena voz, yo canto pesadas penas que llevo en el corazón", dice la copla que canta "la Gaby Avila". Ellos vidalean. No lo hacen ante desconocidos. A nosotros nos ha costado años que ellos se abran y canten delante nuestro. Empezaron a cantar formando el círculo, con unos pasitos parecido al de la comparsa. Se juntan para la señalada, para el carnaval, en agosto para la Pachamama y en Mesada de Zárate en el Día de los Muertos (lo que se llama La Herradura de Fiambalá, que son todos esos pueblitos de La Puna). Y para el día de la Santa Cruz se juntan específicamente en la Mesada de Zárate. Las vidalas que hacen ellos es diferente a la que hacen en La Rioja, en Santiago, en Pomán... Es decir, a la vidala de proyección folklórica. Esto es folklore puro. Y además ellos la conservan y la tienen como "arropadita", como escondidita. Libación y coqueo son imprescindibles. Aunque no llegue a ser embriaguez, sí es necesario que se "entonen". Dicen: "También traemos músicos", o sea que no se consideran músicos, ellos son el pueblo. En cambio músico es el que toca el acordeón, o la guitarra, o canta canciones criollas, no vidalas. Como el coro griego son todos los que cantan la vidala. El rol del corifeo es alternativo. Cada uno a su tiempo se desprende del mismo coro, como si fuera el corifeo. Es el que echa la copla. No puede ser una mujer la que lidera el grupo, tiene que ser un hombre el que dirige el canto, tiene que ser un varón, las mujeres siguen. Ahí se nota las jerarquías que existen entre ellos. Y la mayor jerarquía la tiene el más viejo. Uno es el que lleva el canto, el que tiene la caja, que es el que da el ritmo y marca el tono. Y solamente los mira, pero bien feo, cuando desentonan. O sea que entran con diferentes voces. Pero es muy armónico, a tal punto que uno se pregunta cómo esta gente, que no sabe música, sabe perfectamente dónde, cuándo y quién va a entrar, y en qué tono va a entrar. Es como si estuvieran pircando. Es como una pirca de música, Y ellos mismos te dicen: "Nosotros cantamos en el cerro y el eco nos devuelve la voz, o sea que cantamos con el eco". Cuando están absolutamente solos con el rebaño cantan, y el eco les devuelve. Todo es vocal y es del círculo, porque son ellos. Es caja, la percusión, la voz de ellos. Es imprescindible la caja. Aunque no todos tienen caja. Cuando hay dos o tres cajas, tocan al unísono y el contrapunto es de coplas, generalmente las coplas que le dicen al varón. Reflejan lo cotidiano, un poco de chanza, un poco el tema de cortejo; el hombre le dice piropos y ella es despectiva. Generalmente es un ejercicio de seducción. Como los "aro-aro" de las chacareras. Son coplas

> que se adaptan. Una de ellas le dedicó esta copla al intendente: "De lejos te vi venir, bajo el ala del sombrero. Gallito de pocas plumas, no sos pa´mi gallinero". Se permiten democratizar la cosa. En ese momento no hay nada importante; no hay nadie más importante que ese círculo. En los cerros nuestros, donde son criollos, está el fogón y también la copla, porque en el fogón está la copla, el vino que corre, la amistad que corre, la poesía que corre… La poesía es un protagonista muy importante en los dos lugares. Aquí por ejemplo, en el Fogón de los Arrieros, a veces no hay música, pero siempre hay poesía, porque los mismos relatos son poéticos. Yo creo que eso es muy humano. Creo que inventaron el fuego para poderse juntar a decir poesía. En el lenguaje de las copleras se halla la caja allí donde estaba la llama del fogón, porque sin la caja no existiría el círculo. Creo que el centro para ellas está en la caja, tiene que haber caja, si no hay la arman, la hacen con cualquier cosa. Nos contaban las maestras que los chicos usan las tapas de las carpetas como cajas y cantan coplas. La experiencia circular se sostiene hasta que llegan al escenario y los obligan a que no se pongan en círculo, que se pongan en medialuna. Buscan la frontalidad. Pero también hay un problema de sonido, les ponen los micrófonos en fila.
>
> (Testimonio de la Lic. MERCEDES DÍAZ. Fragmento).

De forma igual, en ceremonias carnavalescas como La Danza del Suri de Pomán y las Comparsas de Musquín y de Huaschaschi, en Fiambalá (Catamarca), se producen encuentros circulares. Se trata de dramatizaciones, a la manera de las Fiestas Sacramentales Americanas. En ellas se desarrollan argumentos con recursos de topamientos y donde accionan personajes que evolucionan en círculo. En La Danza del Suri son hombres-pájaro. Allí participa el Cacique, que dirige la comparsa (con un tocado de plumas y una máscara) el Sub-Cacique, el Músico, el Shulko (príncipe) y la Niña, junto a los demás comparseros de la comunidad. En otras comparsas intervienen también el Viejo, el Diablo y la Niña. Uno de los muchachos se viste de Niña y baila con el Viejo. El Viejo busca conquistar a la Niña y para lograrlo debe pelear con el Diablo:

> Siempre hay un círculo y dos satélites, que están fuera del círculo. El Diablo y el Viejo andan por afuera; el Viejo con careta de animal pelea con el Diablo; el Viejo lo corre y seduce a la Niña. La Comparsa hace una medialuna para que ellos bailen... No sé si antes esto sucedía dentro del círculo. No sé, porque el Viejo está afuera y la Niña adentro,

concluye Mecha Díaz.

En San Pedro de Colalao, zona serrana al norte de Tucumán, operó un grupo teatral bajo la conducción de la licenciada Graciela Weiss, quien nos refiere en relación a la experiencia circular:

> El diseño de una propuesta de trabajo antropológico teatral se hizo eco de la cultura colaleña; desde la disposición espacial para las prácticas teatrales, casi todas en círculo, hasta la disposición, también espacial, del ámbito de las discusiones. Y a la hora de crear una forma colectiva, en rueda de mate o alrededor del fogón, todos ocupan un mismo nivel y un primer plano para decir su palabra, con el mismo valor y la misma fuerza. En este ámbito circular, las palabras se lanzan y cruzan resignificando a distintos momentos culturales y ninguna dice lo mismo, a pesar del acuerdo o negociación final al que se aborda. Cada palabra genera tensiones. Estas son las tensiones que buscan luego en el espacio escénico ganarse su lugar a través del conflicto, como en *La leyenda del Kakuy, Lo que le pasó a Reynoso, La Telesita,* entre otros trabajos. La rueda de mate o fogón criollo de los lugareños, en contraposición con las filas de mesas donde se agrupan los veraneantes para el acostumbrado "cafecito" en el Bar de Nieva, o en El colonial y las alineadas mesas de buraco formadas por las señoras los fines de semana. O la lotería del parquecito del Gringo Araya que se instala todos los veranos en la villa, a donde acuden en masa los lugareños y se mezclan con algunos turistas ocasionales que asisten en grupos al evento... Es necesario comenzar por redefinir cuál es el concepto de cultura con el que se siente identificado el grupo de teatro, como pobladores emergentes de San Pedro de Colalao. Aquí lo local se pone de manifiesto frente a lo de afuera, lo extranjerizante, extraño y global. O sea lo local como valor confrontado a lo de afuera como disvalor. Esta concepción es la que se pone en evidencia en el momento en que el grupo elegía el material que se iba a representar. Y en rueda de mate por las tardes o alrededor del fogón o bracero en medio, en las frías noches de montaña, se deliberaban estas cuestiones, atravesados siempre por el deseo de hacer *Moreira* de por medio, por ejemplo... No existen formas "locales" ni "globales" puras, en cada situación particular el sentido común está atravesado por lo global. Por lo tanto lo local no puede ser pensado fuera de los límites con que los significados y valores homogéneos moldean el sentido común. Ejemplo de ello es la vida y las producciones de las copleras del lugar y de cómo en los trabajos de creaciones colectivas reprodujeron agrios y coloridos tramos de sus vidas cotidianas, resignificándolos fuera del ámbito cotidiano y dentro de un marco estético espectacular. Oposiciones que se dieron como "modus operandis" en la puesta en escena de *Hay paga para el obraje* (obra de circo

criollo de autor anónimo), trabajada con el sistema de creación colectiva en la Cancha del Barrio San Ramón. En esta puesta circular, se ven los siguientes signos opuestos: los obreros esperan haciendo fuego en el medio del espacio para festejar el cobro de la quincena con un asado y vino, no sin antes preparar el suelo para rendirle culto a la Pachamama. Todos llegan a caballo y algunos a "patas", mientras que el dueño de la finca llega en una camioneta 4 x 4. Este les hace formar una fila o cola para luego pagarles con vales sin valor y así se arrima el conflicto. Después de hacer justicia con el finquero (ahora ex-patrón) la obra termina con final de fiesta, con una olla popular en la que está convidado todo el público presente y rindiéndole culto a la Pachamama... O La Fiesta de San Juan que el grupo de teatro hacía todos los años junto a una olla popular, sopretexto de venerar al Santo, con la quema del muñeco, que no es otra cosa que una nueva forma de resignificar el culto a la Pachamama... La cultura Colaleña es generalmente caracterizada por elementos amerindios y provincianos. Así la identidad local es marcada por las raíces indígenas y por las tradiciones provincianas que sobrevivieron al progreso.

(Testimonio de la Lic. GRACIELA WEISS. Fragmento).

Pero la rueda como un fenómeno de integración colectiva no solo se observa en rituales, danzas, dramatizaciones o simples fogones. Similar proceso padeció todo el teatro en el territorio colonial ocupado por los españoles, incorporando la fuerza de la palabra al gestual del movimiento. Respecto a ello, viene a propósito consignar una curiosidad regional, donde ha quedado patentado el esquema de comunión circular que proporciona el fogón. Se trata de una modalidad espectacular denominada "el patio criollo", que desde antaño perdura en la provincia de Santiago del Estero.

El patio criollo santiagueño

En Santiago del Estero existió una práctica que, hasta dos décadas atrás, sobrevivió en las currículas escolares, cuando Folklore y Teatro eran asignaturas. Se trata del "patio criollo" y probablemente sea un eslabón perdido entre el fogón y el espectáculo teatral. De él no hay más registro que el recuerdo de algunos memoriosos. La antigüedad de la provincia (su fundación data de 1553) reafirma la importancia de su pasado cultural y avala una consideración.

El "patio criollo santiagueño" remite a la forma del europeo teatro de corral, pero su esencia es en absoluto mestiza. El nativo se adueñó del patio para

manifestar todos sus usos y costumbres con el arte de la representación dramática. "Patio criollo", es una denominación que por sí dice lo que quiere significar", nos relata Graciela Alicia López, actriz y escritora nacida en 1932 y que, bajo el apelativo de doña Shalu, desde los seis años de edad recreó situaciones de la vida campesina en los patios santiagueños.

> ...El humor es el trasfondo característico de los patios criollos... Una representación de escenas criollas, costumbristas, folklóricas, regionales que se realiza en el patio de una casa de campo. Pequeño teatro popular campesino. Siempre responde a la siguiente modalidad: se inicia con la conversación entre dos o tres personas y luego llegan los invitados... A veces son diálogos que se desarrollan entre una pareja de viejos campesinos. En ocasiones aparece el chango o chica que están criando. Los viejos viven solos pues sus hijos, habiéndose casado, han formado hogar aparte... O bien se reduce a un grupo de parejas bailarinas que hablan poco y solo danzan una media docena de bailes criollos... Quien conoce la vida del campo la encontrará representada con mucho realismo. Creo que en esto radica su mayor valor. No hay estilo determinado ni profundidad conceptual. Solo es el reflejo puro y simple de la vida campesina. Un lejano remedo del teatro popular medieval, si lo es...

Doña Shalu proyectó su tarea en actividades pedagógicas y, en 1979, compendió algunas obras en el libro *Patio criollo (teatro infantil escolar)*. Allí enuncia: "Patio criollo es la designación tradicional del número con que concluyen las fiestas escolares".

Y rescatando la experiencia de los originales patios, recomienda para la mejor elaboración de este teatro escolar nativista:

> ...Sabemos bien que en nuestro campo el habla castellana está deformada por la ignorancia y por la costumbre. Encontrar los límites de esa desfiguración es tarea harto difícil. La mala pronunciación de las palabras ha de estar justificada y responder además a la realidad lo más fielmente posible... En las escuelas de campaña el argumento hará reír en cuanto ridiculiza y pone en situaciones falsas a los campesinos. En cambio en escuelas de ciudad la pronunciación será un gran motivo desencadenante de la risa... La música puede aportar una ambientación que, a veces, reemplazará o ayudará a la escenografía y al lenguaje. La música puede participar en estos patios criollos, de tres maneras: como danzas que se bailarán al final de los diálogos; como música de fondo, que se escuchará mientras se recita algún

> poema o dándole fuerza a una situación dramática; y como canciones interpretadas con acompañamiento de guitarra, piano, etcétera, cuando el dueño de casa invita al cantor o cantores a interpretar (1979:17/21).

El "patio criollo santiagueño" es un verdadero compendio de identidad cultural: en él, desgranándose los hechos cotidianos, se reúnen no solo los usos y costumbres, sino todas las expresiones artísticas con que se manifiesta una comunidad, en torno a la simple rueda de encuentro. Aunque hoy en Santiago del Estero la práctica del Patio Criollo cayó en desuso, el mate, circulando de mano en mano en la rueda del bracero, entre relatos, canto y chacarera, es una costumbre inalterable en los patios campesinos y aún en ciertos hogares urbanos.

Sobre la obra *La montaña de las brujas*.
(consideraciones para su análisis en el contexto del fogón)

La obra *La montaña de las brujas*, escrita por Julio Sánchez Gardel en 1912, resume, tanto temática como estructuralmente, la experiencia del teatro popular de fogón. En ella se hallan imbricados elementos y recursos reconocibles o invisibilizados –inherentes al espacio– de raíces folklóricas e históricas, tales como el mito de la transformación, la animalidad, el desenlace compensatorio, la cultura del tinkunacu y los dramas autosacramentales americanos, los cuales corresponde connotar.

Julio Sánchez Gardel nació en Catamarca en 1879. Si bien su obra cumbre –*Los mirasoles*– muestra influencias chejovianas e ibsenianas, en toda su producción se destaca un magistral manejo del costumbrismo y de los recursos folklóricos, tras un profundo conocimiento de la región y de su gente. También en la obra *La montaña de las brujas* la inspiración shakespeariana invade campo en la construcción caracterológica de ciertos personajes y es fácil reconocer todo lo hamletiano y algo de Otello en León, o cuánto de Yago hay en Juan de Dios y por dónde campea Sófocles en el asunto trágico. Pero así y todo, *La montaña de las brujas* –que el mismo autor denomina poema trágico– es un cabal ejemplo de originalidad. La forma de la rueda del fogón criollo está plasmada como relato y nutre su estructura dramática, circular y obsesiva, pasional y terrorífica, como un buen cuento de aparecidos, vertido al cobijo de su llama.

En un análisis formal, es acertado advertir que la obra *La montaña de las brujas* tambalea al paso del tiempo:

> A nuestro juicio –dirá Domingo Casadevall– Julio Sánchez Gardel no estuvo a la altura de sus comedias de costumbres puebleras"… En efecto, su construcción es elemental, propia de aquel teatro que, en un momento de nuestra historia, buscaba el efectismo complaciente ante el público: "con explosión de ímpetus salvajes, fuerzas hipnóticas, lucha del bien contra el mal, fatalismo, brujerías, celos y traiciones… (1965: 150).

Recordemos que la obra fue escrita "en la época del divismo y los escritores a medida; los actores consagrados imponían sus maneras, aferrados a los gestos que les dieran éxito", advierte Cátulo Castillo.

Estas producciones apelaban más bien a recursos planos, con firme apoyatura en la fuerza de la palabra antes que en el desarrollo de las acciones físicas. Lo discursivo prevalece y abunda sobre el acontecimiento: acaso un vicio folletinesco que retrasa resoluciones tras extensas tiradas. "Faltábale a Sánchez Gardel cultura y nervio para teatro tan ambicioso –evalúa el académico Berenguer Carisomo–. Harto hizo con el intento de poner intención poética sobre el tema aborigen" (1947: 392).

Arturo Berenguer Carisomo considera a *La montaña de las brujas* como

> un derivado del realismo costumbrista: aquel que con sentido poemático llevó a la escena el misterio trágico de una región... El Norte argentino con su montaña, el uturunco*, el cóndor, la desdichada raza calchaquí, el misterio de sus agoreras, mitos y leyendas, debió ser la más aprovechable para un teatro simbólico de fondo realista. (1947: 391).

En un análisis introductorio a la publicación de la obra, Jorge Raúl Lafforgue, dice:

> Sánchez Gardel dejó la comedia de costumbres para intentar la tragedia. Y en este intento radica el núcleo de su renovación temática. Desde tal perspectiva, el animismo sigue teniendo una importancia fundamental, solo que no se le reconoce un valor en sí; pasa a ser de esta forma un elemento subordinado. Obediente al Destino, a la Ley. Porque *La montaña de las brujas* ha querido vestir íntegro el ropaje de la tragedia clásica. Lo consigue solo a medias; por momentos aflora el disfraz.

Y en su análisis confronta opiniones vertidas sobre la obra, citando a Juan Pablo Echagüe, quien la califica como un "frenético melodrama montañés, que

revela un absoluto desconocimiento de la psicología del paisaje andino; especie de pesadilla teatralizada a fuerza de vociferaciones, de violencias y de cuentos de fogón". En cambio, Blanco Amores de Pagella dirá de ella: "Los cerros, las piedras, están dotados de tal animismo que, por momentos, ellos determinan la acción" (1967: 64). A Igual conclusión arriba Juan Carlos Ghiano cuando sintetiza: "Es necesario destacar la preeminencia del lugar sobre los personajes". Todo lo cual le había impresionado a Joaquín de Vedia, al observar que "los gritos, las palabras, las frases, ruedan como guijarros o como peñascos, faldas abajo, hacia el abismo".

Lo cierto es que en *La montaña de las brujas* domina una geografía mimetizante, cuyo símbolo central es la piedra. Sequedad, viento y polvo constituyen el desierto que habitan sus personajes en los desniveles de la montaña, compartida por una fauna cabruna, en esa altura-techo de la tierra, otrora lecho de mar, donde el árido suelo guarda un invalorable tesoro, único: una cristalina laguna. Agua tan preciada como traicionera por sus remansos.

Las dimensiones del territorio simplemente se describen como arriba o abajo. Sus gentes se conocen por los de arriba y por los de abajo, los abajeños. Y entre ellos, la desconfianza. Otro catamarqueño, Juan Oscar Ponferrada, lo describe en su obra *El Carnaval de Diablo* (1953):

ISABEL: ¿Puedo ser curiosa?

EL FORASTERO: ¡Y cómo no!

ISABEL: Quería saber, nomás, de ande es usted.

EL FORASTERO: Eso... de cualquier parte. Mi pago es el caballo.

ISABEL: ¿Pero viene del llano?

EL FORASTERO: Del llano. Aunque yo sé que aquí nos tienen mal vistos.

ISABEL: Yo no; en cualquier parte hay gente buena y mala.

EL FORASTERO: Así es, niña. Pero parece que nosotros, en las tierras de arriba, somos la mala hierba...

Los colores predominantes son el gris-piedra, el gris-bruma de las nubes bajas, el negro-noche y el rojo-amanecer; apenas asoma el terracota de la arcilla, el blanco de una flor, de alguna conchilla del antaño mar o de los huesos diseminados por el impiadoso desierto. En las noches claras, la bóveda azul brillante del cielo explota con los astros infinitos. Plantado allí está el Hombre, macho cabrío o vegetal impredecible en el plano inclinado de la montaña. A sus plantas el vapor, arriba la nieve. El infierno o el cielo, según descienda a las pasiones del odio o ascienda al incomprensible amor. Bruma y viento que llevan y traen. Arenilla y nubes que se trasladan al capricho del aquí o del allá. Se trata de un territorio duro,

seco, para hombres fuertes ¿Y la Mujer? Casi ausente. Escasa. Extraña como flor de cardón. Una belleza muy codiciada en el campo de las ausencias y de las rudezas.

Hombre y mujer viven bajo la influencia de un universo regido por leyes de opuestos; prisioneros de salvajes contradicciones. De esa elemental lucha emerge una cosmovisión animista, que el folklore fundamenta. Todo preanuncia la tragedia.

El asunto fabular de *La montaña de las brujas* puede resumirse de la siguiente manera: Un padre terrible, con dos hijos, supone que uno de ellos es el resultado de la traición de su abnegada mujer. Enceguecido, mata a esta y al supuesto amante. Veinte años después proyectará la venganza en el desdichado hijo: cede toda autoridad a su predilecto vástago e instrumenta la traición para que la novia del desdichado otro, sea poseída por el elegido. Consumado este hecho, se desencadenará la tragedia: cadena de matanzas.

Los recursos fundamentales aplicados en su construcción dramatúrgica son:

a. En la obra se destacan datos que provienen del folklore del Noroeste argentino. Los elementos a la vista son:

b. El patriarcado. Un mundo dominado por el patrón feudal.

c. La religión. El sincretismo de lo pagano-cristiano. Culpa y castigo. Paraíso e infierno.

d. El hábitat. La cerrazón de los montañeses. El enfrentamiento entre los de arriba y los de abajo.

e. Los usos y costumbres. El léxico, la música, los bailes, el trenzado de lazos, el uso del facón y del caballo, el mate, la ginebra y el vino, la rueda en el fogón, los dichos y los refranes.

f. Las creencias y supersticiones. El pacto con el diablo, los poderes del viento: viento rastrero, viento norte, el Zonda, el *huirapuca**... las brujas intermediarias; la magia contaminante: el gualicho, las almas en pena, los aparecidos... Y muy especialmente, el mito de la transformación y su consecuente animalidad. El relato de transmisión oral.

g. El cuento de miedo.

En el aspecto psicológico es interesante destacar junto a Berenguer Carisomo ciertos curiosos rasgos de bivalencias, como aquello de Tobías en el Acto I:

> Y lo peor es que lo odiaban y lo querían al mismo tiempo", situación que se repite en la argumentación general de la tragedia: Inda, que quiere entrañablemente a León, huye fascinada con el miserable Daniel, a quien aborrece.

Otro elemento importante a tomar en cuenta es que se desarrollan algunas secuencias o pasos constitutivos de la fiesta folklórica: se danza, se bebe, los paisanos visten trajes típicos y se produce una suerte de dramatización en el juego de costumbres.

El mito de la transformación y la animalidad

Inda refiere sobre Daniel a su padre: "...Parecen ojos de gato cuando miran en las tinieblas". Don Tobías dice de don Tadeo: "Sus ojos, que parecen helaos, tienen el mismo poder que las serpientes"... Y de él dirá después: "¡Tigre Uturungo!...". Y cuando recrimina a doña Zoila, le dirá: "¡Si usted no juera lechuza no vería nada!... Juan ve a su padre con la cara llena de sangre y los cóndores y los cuervos picoteándole los ojos"… En el fogón, doña Zoila relatará que "junto a la pisada del hombre malo", convertido por el poder de un pacto demoníaco en tigre uturungo, "había siempre un rastro como si juera de chancho del monte... y que un cóndor muy negro bajó de las nubes y le sacó los ojos…". Todas estas referencias se hacen en la obra, entre tantas otras graficaciones animalísticas de uso frecuente. Hasta que finalmente, y para cumplir con los presagios del relato de fogón, León ha de terminar con la vida de su padre, el hombre malo del cuento, gritando enloquecido: "Ya el tigre uturungo está domado... Yo soy el cóndor, yo soy el cóndor!..."

Así, en la tragedia telúrica, se advierte la presencia del mito de la transformación cuando interviene León como el antihéroe que desata la situación reparadora, *convertido* trágicamente en el cóndor. En este caso, el mito de la transformación se manifiesta en la creencia popular por inversión animal. En la inversión animal gobierna el animismo. En su libro *Burla, credo y culpa en la creación anónima,* Canal Feijóo recurre al mitólogo Krappe para definir al animismo como:

> La tendencia del hombre de prestar a los animales y a las cosas sus propias pasiones y sus propios sufrimientos, sus propias virtudes y sus propios vicios, en una palabra, prestarles un alma humana... No puede dudarse de que este fenómeno obedece a razones psicológicas profundas. (1951: 26 y ss.).

El hombre primitivo entronaba al animal de su adoración en el Tótem. De este culto zoolátrico derivan los relatos totémicos, que las tribus aplicaban para

transmitir sus leyes morales, tomando como personajes ejemplares a los animales representativos de sus clanes. Así surge la fábula, que primero será popular y anónima, transmitida en forma oral, hasta convertirse en culta cuando en Grecia (560 a.C.) es transcripta por Esopo. En el tiempo le seguirán el latino Fedro, el francés La Fontaine, en España Samaniego y Goethe en Alemania.

En el arte indígena las representaciones de animales, en sentido totémico o fabulístico, perduran en piezas de alfarería y en los tejidos, tanto en forma estilística como dramática. Canal Feijóo dice del fabular del pueblo:

> El alma criolla ha delegado la representación de algunas de sus primarias pasiones morales al zorro. No sería posible saber qué fuerza de necesidad lo ha llevado a esta designación. Habría, tal vez que buscar las raíces en el subsuelo indígena o en la vicisitud histórica sobrevenida (1951: 35).

En el arte criollo, la proyección animal –o animalidad– se puede cumplir por dos vías: una es nominal y la otra es física. Es nominal cuando se aplica como una graficación en el habla: "el flaco Lagartija", "el casamiento del Laucha", "meter la mula", "el viejo Vizcacha", "Hormiga Negra", "los dientes del perro", "Facundo, el tigre de los llanos"... Es física cuando se produce un fenómeno de zoomorfismo o de antropomorfismo.

La animalidad es zoomorfa en los casos en que el hombre es sustituido por el animal, en procura de un acto ejemplificador; esto va desde los infinitos cuentos y chistes de loros, quirquinchos y demás, existentes en nuestro folklore, pasando por las fábulas del zorro hasta llegar al organizado material de tantas versiones dramatizadas como la pieza *Los casos de Juan el Zorro* (1952), del citado Canal Feijóo. La Animalidad es antropomorfa si el ser humano se animaliza. Un castigo puede acarrear esta desgracia, así lo ejemplifican las leyendas del *Crespín*, del *Cacuy* o de la *Mulánima*; también la conlleva una predestinación como en el caso de *Nazareno Cruz y el lobo*, obra radioteatral de Juan Carlos Chiappe: el protagonista explota en su impotencia y su naturaleza se altera, convirtiéndose en Lobizón*. Otro medio para provocar la animalidad lo brinda la influencia del mal, cuando el *Zupay* de la *Salamanca* otorga a las brujas el poder de transformarse en raras aves que vuelan rumbo a su aquelarre (*umas*).

Claro que la animalidad en el hombre no solo se da cuando este muda de pellejo, también en la transformación caracterológica tiene vigencia el mito; tal cual algunos paisanos vieron un tigre en Facundo Quiroga o un zorro en Julio Argentino Roca. En nuestra dramaturgia es fácil vislumbrar al lobo que anida en alma y cuerpo de Juan Moreira, o al perro rabioso en Hormiga Negra, o el tránsito que desde la gallina clueca a la zorra se manifiesta en la viuda de Barranco.

También literariamente, el mito de la transformación tiene una marcada vigencia en todo asunto dramático criollo. Se encuentra aplicado en la resolución de la obra, encubierto bajo formas melodramáticas. Está allí donde se produce un cambio inesperado, sin solución de continuidad, como una salida escondida en la manga del deseo popular. En el drama criollo es de esperarse el final feliz, conciliador; o el acto culminante de la reparación: un *desenlace compensatorio.*

Las sociedades modernas, que bien saben rendir culto al individualismo, también engendran personajes disparadores de sus sentimientos. Pero ellos provienen de un sistema que se presume desarrollado, procesado en la alquimia de la Era Atómica. Entonces han superado ya el primitivo encantamiento de La Bella y la Bestia; no se debaten en el ejercicio de una ciencia errática que produce la horrorosa dualidad del Doctor Jekyll; tampoco llevan consigo el impulso de la venganza, como en los casos del Conde de Montecristo, de Hamlet, del Conde Drácula o de Juan Moreira; ni mucho menos han sido despojados o encantados –como los aborígenes– para imaginar ser pájaros, tigres, lobos o mulas; o bien para montarse sobre el deseo de un simple desenlace compensatorio literario. Superman, Batman, El Hombre Araña, La Mujer Maravilla, El Capitán Marvel –para dar ejemplos del moderno capitalismo– son personajes superiores. Representan al *Establishment* y lo defienden: ellos son los guardianes del orden establecido... Pero es curioso advertir, más allá de toda pretendida o real diferencia, que tanto en la evolucionada sociedad atómica como en la primitiva sociedad agrícola-ganadera, se comparten iguales sensaciones de culpa y de terror. Consecuentemente, en procura de un *happy end* o de un desenlace compensatorio, ambas han de recurrir al mito de la transformación.

El desenlace compensatorio

La animalidad es uno de los dos aspectos en que se traduce el mito de la transformación en el Teatro Criollo. Como se ha visto, esta se compromete con la temática de la obra a través del protagonista, que se convierte en animal –física o caracterológicamente– provocando situaciones reparadoras o de venganza. Pero en otros casos, el mito de la transformación involucra a la estructura dramática misma cuando, tras el esperado y lógico final, sobreviene una sorpresiva escena que plantea un desenlace compensatorio. Entonces, el mito de la transformación se manifiesta por una reversión literaria. El otro aspecto, puede distinguirse en la estructura misma de la obra. Se trata de una reversión, esto es: una reparación o restitución que se da por un desenlace compensatorio. Así se lo puede ver en el drama indígena del Perú.

De la producción de origen pre-hispánica existe un drama bajo el título de *Ollantay*; solo Ricardo Palma y Bartolomé Mitre son los únicos en opinar que esta obra no fue compuesta en la época de los Incas. Pero los especialistas en lengua quichua concuerdan en que el drama *Ollantay* fue escrito antes de la conquista española. Descalifican a Palma porque "hablaba de lo que no había estudiado y que ignoraba completamente", y en Mitre advierten –a pesar de su notable erudición– numerosos indicios que prueban un desconocimiento del antiguo quichua, habiendo fundado su tesis en el análisis de "textos corrompidos o que carecen de validez intrínseca", apelando además a una traducción del francés. "Demasiada erudición es seguramente cosa peligrosa", escribe Adolfo Olivares en su libro *Poesía dramática de los Incas* y advierte:

> El drama *Ollantay*, tal como existe ahora, fue arreglado para la representación, dividido en escenas, y perfeccionado con los conocimientos teatrales de la época hispánica; pero quichuistas competentes piensan que la mayor parte de los diálogos, discursos y trozos líricos, datan de un período anterior a la conquista (1897: 9 y ss.).

Desde entonces circuló una gran cantidad de manuscritos, muchos de ellos con arreglos de palabras modernas, pero en 1868 José Barranca efectuó una traducción del quichua considerada fidedigna, que es la usada por los estudiosos. La acción tiene lugar en el Cuzco a fines del siglo XIV. Así describe su argumento:

> Ollanta, general de Anti-Suyu, se enamora perdidamente de la princesa Cusi-Ccoyllur, que formaba las delicias de la corte de Pachacútec. En vano el Sumo sacerdote Huillca-Uma recurre al milagro para curarle su amor, que le ciega hasta el extremo de solicitarla por esposa contra el temor de la ley. Pachacútec, su padre, se la niega enrostrándole su condición de plebeyo; Ollanta, resentido por esa repulsa, se subleva en la provincia oriental del imperio y se fija en el valle de Vilcamayu, donde construye la célebre fortaleza de Ollantay-Tambo, el monumento más colosal de las antigüedades peruanas. El fruto de los amores de Ollanta y Cusi Ccoyllur fue una hermosa niña, llamada Ima-Sumac. La ira del anciano rey con este nuevo acontecimiento no tuvo límites, y manda a Cusi-Ccocyllur presa al interior del Aclla-Huasi, donde permaneció cautiva por espacio de diez años. Pachacútec, débil para reducir al impetuoso Ollanta, muere después de un largo reinado, lleno de fatigas y zozobras. Entonces el cetro pasó a manos de Túpac Yupanqui, su hijo, que se ocupaba a la sazón de la conquista de la costa del Pacífico y uno de los guerreros más grandes que jamás había visto el suelo de los Incas. El primer cuidado del nuevo Inca fue sujetar al rebelde Ollanta, que sostenía levantado el estandarte de la rebelión a poca distancia de la capital del Imperio; después

de varias tentativas infructuosas lo llega a conseguir por medio de la traición de Rumi-Ñahui; hombre frío y de carácter vengativo. Ollanta, Orcco-Huarancca, uno de sus más adictos generales, y los demás caudillos son conducidos prisioneros al Cuzco. Estando a punto de ser ejecutados, por orden de Túpac-Yupanqui, éste los pone en libertad bajo ciertas condiciones. Ima-Súmac, que por un instinto natural presiente que su madre se encontraba cautiva en el mismo lugar, llegó a conseguir de Pitu-Salla que le revelara este secreto. Entregado Túpac-Yupanqui, con los suyos, a la celebración de rehabilitación de Ollanta, oyó el llanto de una niña que venía de afuera; era Ima-Súmac que postrándose a los pies del Inca, le suplicaba por la vida de su madre Ccoyllur. Túpac-Yupanqui, Ollanta, Cusi Ccoyllur, Ima-Súmac se conocen; después de haber estado algunos momentos sin poderse reconocer. Finalmente, Túpac-Yupanqui da su hermana Cusi-Ccoyllu por esposa a Ollanta, quien la creía perdida para siempre.

La obra, mediando la bufonesca intervención del siervo Picu-Chaqui, inicia con la amenaza del sino trágico. Desde la transgresión a leyes sociales y religiosas, hasta la sublevación militar; con el tabú de una maternidad prohibida, el ostracismo de la madre y el triste destino de la niña bastarda; en fin, con la familia del Inca quebrada, más las intrigas de una guerra, que ha de abarcar dos reinados y a la que solo podrá ponerle fin la traición, todo, hasta el mismo momento en que es tomado prisionero Ollanta, corresponde a la estructuración de un drama trágico, como lo entiende el mundo europeo. La historia encierra además una celebración mítica: el origen de una maravillosa fortaleza: la de Ollantay-Tambo. El enigmático Picu-Chaqui lo anuncia:

PICU-CHAQUI : Y Ollanta... levanta... y Ollanta... construye una fortaleza de piedras colosales... Ata a dos enanos para que salga un gigante...

Nada confirma que los hechos sean reales, de todas maneras históricamente el período corresponde al décimo incanato, es decir el reinado de Topa-Inca Yupanqui, entre 1471 y 1493, un año antes de producirse el descubrimiento de América. La curiosidad del drama sobreviene en la escena sexta del tercer acto, cuando se produce una reversión literaria que presenta un desenlace compensatorio. Pues uno espera el máximo castigo a los rebeldes, tratándose de un sistema en el que se aplicaba la pena de muerte por el asesinato, la hechicería, el adulterio, el incesto, el incendio, el robo al estado y aún por delitos menores. Sin embargo Ollanta es investido con la insignia de la borla amarilla de gran jefe y designado provisionalmente en el gobierno del Cuzco:

TUPAC-YUPANQUI: Tú Ollanta permanecerás en mi lugar; pues yo marcho al Callao dentro de un mes; por eso lo he dispuesto así.

No hay tragedia, sino reconciliación. Ya antes, al iniciar este último acto, habían sido expuestos los atenuantes, no sin contradicciones:

INDIO: Poderoso Inca, hijo del Sol. Mira que soy el primero trayéndote noticia de que has triunfado, subyugando y derramando la sangre de esos traidores.

TUPAC-YUPANQUI: ¡Cómo! ¿no he amonestado con frecuencia que no se derrame la sangre de aquella gente, pues bien sabes que la amo y la compadezco?

Y el Indio se retracta sin mayores explicaciones:

INDIO: Padre mío ¡No! No se ha vertido sangre de nuestros enemigos. Que se corra esta noche a tomarlos.

En la escena siguiente se reafirma esta situación:

TUPAC-YUPANQUI: ¿Se ha derramado mucha sangre?

RUMI-ÑAHUI: No noble, no en verdad; he cumplido todo como me han mandado...

La sangre derramada fue poca y solo plebeya. El camino había sido allanado para producir una creíble reversión; al menos en términos de ley porque "el derecho consuetudinario graduaba a menudo los castigos teniendo en cuenta el daño objetivo más bien que la culpa subjetiva", quedándole al poder imperial la consideración de "factores tales como la intención, la edad, los conocimientos y la provocación" (Murdock,1975:343).

El broche de oro se cierra con el desenlace compensatorio, al reencontrarse la atormentada familia en la escena final:

TUPAC-YUPANQUI: No te aflijas; vive contento en tu dicha pues ya posees a tu esposa y te has libertado de la muerte.

En el drama *Ollanta* y la reversión literaria se presenta como si la naturaleza y el amor se hallaran por sobre todo orden humano.

En las primeras décadas del siglo XX el boliviano Jesús Lara recopiló las distintas versiones dramáticas que, en idioma quichua, corrían sobre el episodio final del Imperio del Inca Atawallpa. La encontró en Oruro y con justeza la clasificó como Tragedia. Todos los años durante los festejos del Carnaval de Oruro se llevan a cabo múltiples representaciones de este auto sacramental americano, titulado *La tragedia del fin del indio Atawallpa*. La más importante puede ser presenciada como un espectáculo callejero en forma de topamiento de comparsas y, más allá de algunos anacronismos cholos, encierra un misterio eminentemente americano: la mágica unión de dos realidades divergentes. Jesús Lara arribó al infolio que, dado su conocimiento de erudito investigador, consideró auténtico por tratarse del más antiguo, puro en el empleo de la lengua y, a diferencia de lo que ocurre con la representación, indemne de bastardeos de cualquier especie.

En términos de acción, el asunto dramático puede sintetizarse de la siguiente manera: Pizarro envía un mensaje escrito al Inca Atawallpa, intimándolo a una inmediata abdicación en favor de la Corona Española. Pero este no sabe leer y envía el pliego para que sea interpretado por sus Curacas (caciques). Sucesivamente, el pliego viaja por cada uno de los cuatro Aillos (regiones) sin lograr ser traducido. Mientras tanto, el plazo impuesto por Pizarro se cumple e inicia la expedición a Cajamarca. Con el pliego de regreso a sus manos, Atawallpa recurre al Amauta (sacerdote) para que lo interprete a través del sueño. El Amauta se pone a dormir. A todo esto los conquistadores avanzan. Atawallpa y el Coro de Ñustas (princesas) se impacientan. El Amauta no despierta. Pizarro avanza... finalmente el Amauta despertará con la respuesta: "Extraños y poderosos seres han venido de más allá de las aguas".

Cuando Atawallpa se está preguntando por el origen y la causa de la visita de esos seres –¿acaso son divinidades?– Pizarro ya está ante él, en cumplimiento de su cometido... Luego vendrán la prisión, el engaño, el saqueo del oro y la muerte.

Hasta acá lo que por el momento interesa, ya que se han sorteado las vicisitudes filosófico religiosas que caracterizan el drama, con la finalidad de focalizar la atención en el desarrollo de la acción. El drama no deja de ser una proyección mestiza. En lo que concierne al mundo europeo reflejado en el mismo, se puede consignar al Coro de Ñustas, que opera como un elemento generador de la acción, al igual que en la tragedia griega; y fundamentalmente, un hecho fortuito que marca una doble coincidencia con el drama heleno: una es la idea de *fatum* o *moira* que encerraban los códices sagrados. En su teogonía el incanato caería catastróficamente al producirse el retorno de Viracocha.

En *Los vencidos (Los indios del Perú frente a la conquista española 1530-1570),* razona Nathan Wachtel:

> No todos los indios consideraron a los españoles como dioses, pero todos se plantearon la cuestión de si eran divinos o humanos… Hay presagios pavorosos y las profecías anuncian el fin de los tiempos... Los indios parecen conmocionados por una especie de estupor, como si no consiguieran comprender el acontecimiento, como si éste hiciera saltar en pedazos su universo mental (el loco tiempo)... En Perú, donde los incas ignoraban las escrituras, se trataba de la tradición oral; pero en México, los aztecas y los mayas escribían en caracteres ideográficos crónicas que conservaban en verdaderas bibliotecas.

Los Mayas, en su libro sagrado el Chilam Balam, preanuncian el advenimiento de una nueva religión.

> Es el caso de Quetzalcoaltl en México, que partió en dirección a Oriente, y de Viracocha, en el Perú, que desapareció andando sobre las aguas del mar occidental... Viracocha debía volver en el año ce-acatl, mientras que el imperio inca debía tener fin bajo el emperador número doce... (Los aborígenes) percibieron los acontecimientos a través de la óptica del mito y concibieron la aparición de los españoles como un retorno de los dioses...

Y Pizarro, que traía el rayo en sus manos (los arcabuces) y que venía montado en bestia veloz, roja su barba y resplandeciente su armadura, cual Dios Inti, fue confundido por Viracocha. En consecuencia, se obtiene la segunda coincidencia en el drama, Pizarro semeja una secreta categoría de Héroe Mitológico griego. Pero por sobre todo, la obra también expone en forma muy clara el modo de comprender las cosas del indígena. En ella las leyes aristotélicas desencajan cuando las unidades de tiempo y de lugar son transgredidas por una concepción tetradimensional. En una investigación de la tradición oral aymaro-quichua, el lingüista jesuita Federico Aguiló, cuando analiza los cuentos que se trasmiten por los Andes, rescata entre sus contenidos las coordenadas espacio-temporales como una unidad: "ser-estar (Kay), anclado en la tierra (pacha) y encerrado en el ciclo anual (wata=año). Su ritmo es lunar y tiene dos tiempos fuertes: Tarpuypacha (tiempo de siembra) y Porqhoy-Pacha (tiempo de maduración, cosecha). Para los llameros los tiempos fuertes son los de ida a los valles (calor) y los de regreso a la puna (frío)". (1980: 116). La idea espacial del Tiempo era otra para los Incas. En el drama la sucesión narrativa va de un lugar a otro, sin la convencionalidad europea; en el manejo del Tiempo, de pronto irrumpe el espacio del Sueño. El Sueño, controlado por el Curaca rige la acción: en los clímax de escena, él debe

despertar de su viaje trayendo la respuesta salvadora. Del Sueño depende la realidad, y la acción se introduce y puede a su vez salir del espacio sueño. Porque lo que nosotros hoy entendemos del concepto interpretar los sueños, como algo abstracto, para el Inca era una experiencia concreta: yendo por el sueño podía acortar la distancia existente entre Lugar y Tiempo. Otra particularidad formal del drama es el carácter de competencia deportiva que le confiere el planteo inicial. No puede uno sustraerse, en el rol de espectador, al suspenso que irradia el pliego, yendo de mano en mano de los indígenas; mientras avanzan los conquistadores, paso a paso, con espadas y arcabuces, a la mejor manera de una maratón de postas. Jerzy Grotowski, en su trabajo ya citado, dirá:

> Otra raíz del teatro fue el juego, en el sentido entre otros, del juego infantil; como instinto lúdico fue muy fuerte y propicio que aparecieran otras formas de divertimiento con elementos de acrobacia, máscaras y vestuarios insólitos, todas con reglas muy exactas, como los *games* (juegos); es sobre esta línea, por ejemplo, que apareció el carnaval. La otra línea, también emparentada con el juego fue el *match*: encuentro deportivo, o simulación de combate; todas estas fueron las raíces del teatro (1992: 279).

Es por esta razón que, en la representación de *La tragedia del fin del indio Atawallpa*, el desarrollo de la acción se da sucesivamente y salta, sin considerar el tempo convencional europeo, en las transiciones espaciales de Lugar y de Tiempo. Y por esta ruptura de los límites, sumado el recurso identificatorio de la competencia deportiva, la inminencia de la catarsis se exacerba puesto que, con el conocimiento del hecho histórico, los espectadores saben de las consecuencias últimas, luego se sabe que nunca podrán traducir esa escritura y aún consiguiéndolo se conoce que sobrevendrá la traición. Haberle conferido carácter de competencia deportiva a un hecho de estas características exacerba también el instinto, embarga al espectador en el submundo mismo de las emociones. El efecto trasciende lo trágico.

Y ahora, al desenlace compensatorio de *La tragedia del fin del indio Atawallpa* cuando todo hace suponer que la Tragedia ha llegado a su culminación –más o menos respetuosa de los hechos históricos y de la estructura narrativa europea– una vez concretado el ajusticiamiento por herejía del Inca Atawallpa y cuando el Coro de Ñustas pronuncia el lloro final, hete aquí la reversión: se trata de una escena adicional, absolutamente prescindible y que plantea un doble final. Es breve. Transcurre en la Corte de España. Allí el rey Fernando VII destituye y condena a Pizarro por su aberrante crimen. Es el esperado final reparador. El anhelo de venganza ha sido resuelto bajo las reglas del Nuevo Orden, por vía de las leyes cristianas. Es probable que esta escena haya sido incluida tiempo después, ya cuando los componentes mestizos habían definido el carácter de este nuevo Ser: el Criollo.

Lo cierto es que el recurso compensatorio fue procesado e incluido definitivamente en la dramática criolla. Tiempo después, en el año 1821, cuando Ambrosio Morante traduce o escribe (según algunos le adjudican la autoría) la tragedia *Tupac Amaru*, apela al recurso del desenlace compensatorio con fines políticos. Ángela Amores de Pagella no duda en considerar a *Tupac Amaru* como una de las obras más importantes del teatro histórico que contribuyó a la emancipación. Arriba a esta conclusión por la calidad de su estructura, el manejo del lenguaje y la profundidad del tema tratado; características todas estas que la destacan notablemente de la producción de su época –valores que inclinan a considerarla como una traducción libre de autor francés–. (1972: 61). La tragedia se inspira en un hecho histórico y avanza con la rebelión del joven cacique:

> El estudio de caracteres ofrece un interés especialísimo en este teatro incipiente ya que el conflicto se produce en torno a dos figuras fundamentales, con relieve propio: Tupac Amaru y Ventura Santelises, hijo del Corregidor, es decir, el tirano contra el cual el indio habrá de levantar la sedición. La tierna y a la vez viril amistad que une a ambos personajes, contra todo prejuicio de raza, amistad basada en la justa apreciación de los derechos del indio, en el sentimiento de humanidad y de igualdad por parte de Santelices, es eje del conflicto que se plantea cuando este, conocedor de los planes de subversión que Tupac Amaru le confía, se encuentra en el terrible dilema de salvar a su padre o traicionar a su amigo, y con él, a todos los que en él confiaron (Ibídem: 63).

Concluyendo: la tragedia *Tupac Amaru* no se decide a culminar como tal y, antes que un sangriento final, presenta "el momento en que el Corregidor es absuelto por los indios que iban a ultimarlo... y un abrazo fraternal une a Santelices con el caudillo indígena, quienes se prometen continuar la brega por la consecución de la independencia". (Ibídem: 65).

El desenlace compensatorio será, años más tarde, el sustrato melodramático del drama radioteatral, cuando intervenga como una resolución aleatoria de las clases sociales.

Fiestas sacramentales americanas

Hago extensible a la totalidad del territorio americano la definición propuesta por Bernardo Canal Feijóo:

> La fiesta sacramental americana observa y analiza el fenómeno a través de una singularísima fiesta popular argentina en la cual aparecen reunidos y

sistematizados, con notoria intención compositiva, elementos dramáticos que en otras figuran desperdigados o sin una inserción rigurosa en el esquema formal de la celebración.

Los investigadores coinciden en que no existió producción teatral sobre territorio argentino antes de la llegada del español. Advierten, eso sí, algunos fermentos dramáticos en ciertas ceremonias rituales, pero que nunca llegan a configurar un hecho teatral en sí. Un caso registrado hacia 1940 por el mismo Bernardo Canal Feijóo, es el de *La Fiesta de Sumamao*, en la región central de Santiago del Estero, cuya celebración se efectúa el 26 de diciembre en el día de San Esteban. La estructura de esta festividad –que encierra elementos y pasos comunes a otras ceremonias– bien puede ofrecer datos sobre aquellos aspectos que hacen a una correspondencia. Pero será recién con los jesuitas que se han de poner en práctica los usos musicales y teatrales europeos como novedosa catequesis. Así, la Compañía de Jesús se encargará de introducir el tema religioso con la representación de La Pasión y algunos Pesebres, bajo la forma de autos sacramentales. Los indígenas tomarán estos ingredientes mezclándolos con los de su mundo y engendrarán así la *Fiesta Sacramental* tal como se conoce en todo el continente hispanoamericano ¿Pero qué función cumplen Las Fiestas Sacramentales en el mundo mestizo? Guardan la historia del sincretismo indoeuropeo. Su tema central es el encuentro de las culturas. Un encuentro más que dramático y más que conflictivo: catártico. Es la representación del *topamiento*, que una vez culminado el derramamiento de sangre, ofrecerá la consagración por el sacramento cristiano. La estructura narrativa del drama es europea; los contenidos y ciertos aspectos formales corresponden al universo del aborigen. El principal concepto indígena se fundamenta en la creencia del retorno de las divinidades creadoras, unido a una idea de fatalidad y catástrofe. Este mito coincide con las culturas Mayas, Aztecas e Incas y consta tanto en sus libros sagrados como en transcripciones de cronistas de la época. Actualmente lo narran las fiestas sacramentales americanas que han sobrevivido: *La Danza de las Plumas* o *La Gran Conquista* (México), *La Danza de la Gran Conquista* (Guatemala) y *La Tragedia del fin del indio Atawallpa* (Perú y Bolivia).

La cultura del topamiento

Tincunakuy, palabra de origen quichua, quiere decir: *topar*, darse un encontrón, tropezar. En América se pueden observar distintos tipos de topamientos rituales. En México, durante el gobierno de Moctezuma, una vez terminadas las guerras de conquista –tras las cuales tomaban prisioneros para ofrendar como víctimas al dios Tezcatlipoca– se instituyeron las guerras floridas.

Estas consistían en una sucesión de conflictos sagrados que culminaban con la caza de víctimas propiciatorias. También en el Perú, antiguamente, dos grupos sociales distintos, confrontaban en una batalla campal. La misma cesaba al producirse la primera víctima.

En los Valles de Cochabamba, Bolivia, aún hoy se practica el *Tinkur (¿Tinkuy o Tinkuir?)* como parte de los festejos del carnaval. Grupos representantes de diversas comunidades bajan al pueblo con sus mejores trajes e instrumentos musicales, para desafiarse con música, baile y canto. La chicha acelera los ánimos y puede haber enfrentamientos físicos que rápido son sofocados por las mujeres. Entonces interviene el Alcalde en calidad de juez del momento principal de la Ceremonia: el desafiante se arremanga los pantalones y se coloca en el centro de un círculo, cuyo radio es poco menos que la extensión de un largo látigo. El desafiado, instalado en la circunferencia, deberá *latiguiarlo* un número determinado de veces, buscando el tobillo para hacerlo caer. Aquel que consigue el objetivo, otorga los honores a su comunidad. Siempre se derrama sangre, regando la tierra. Por lo que se cree sea posible que el rito entrañe una ofrenda a Surimama, diosa de la papa. Tomadas en continuidad las tres prácticas descriptas, puede advertirse un proceso de sublimación de los impulsos criminales o, si se prefiere, de una simbolización del acto original del rito: el sacrificio humano.

Ahora bien, el efecto devastador de la Conquista Española se ve con claridad en *Las Diabladas de Oruro*. Invertido su origen, el Tinkunakuy ha sido usado para manifestar el éxito de la religión católica en la zona. Allí toda Diablada narra la batalla entre las legiones celestiales, al mando del Arcángel Miguel, contra el demonio Lucifer, aliado a ciertos personajes míticos del mundo indígena, como lo son el Cóndor, el Oso y la Serpiente. La Virgen del Socavón, patrona de los mineros se celebra con la derrota de los demonios. Pero a su vez, en proceso inverso, el Tinkunakuy se ha deslizado en ciertas dramatizaciones callejeras que tienen influencias autosacramentales. Es el caso de *La Danza de las Plumas* y *de La Danza de la Gran Conquista*, donde se representa el "encuentro" en la batalla final entre españoles e indígenas. Estas danzas se celebran todos los años, durante el carnaval –con vistosos trajes, ornamentos e instrumentos musicales– según textos y coreografías fijas que narran el éxito de los conquistadores en los países de América, investidas de un particular anacronismo estético.

El mismo proceso sincrético se ve en la *Fiesta del Niño Alcalde* o *Tincunaco,* celebración católica que se efectúa en La Rioja (Argentina). Tuvo su origen a causa

de un conflicto con los indígenas, en defensa de sus derechos. Veinte mil enardecidos indios avanzaron sobre la ciudad cuando, tocando su milagroso violín, les salió al paso Francisco Solano con una imagen de bulto de San Nicolás de Bari. Este hecho frenó a los alzados, que desde entonces veneran al santo con el nombre de Niño Alcalde. *La Fiesta del Niño Alcalde* se celebra durante cuatro días, desde el 31 de diciembre hasta el 3 de enero, y revive ese momento con el encuentro de dos procesiones: una es la de los allis (gente del pueblo) que llevan al Niño Jesús, Alcalde del Mundo; la otra es la de los alféreces, llevando a San Nicolás de Bari. Una vez producido el Tincunaco o encuentro, los allis reverencian tres veces a los alféreces y cantan el año Nuevo Pacarí, poema tradicional.

Los indios chané de Tuyunti (Salta), hacia los fines del verano festejan su candabaré (carnaval). La fiesta se conmemora una vez finalizada la cosecha de maíz y, según el éxito de esta puede durar entre 15 y 30 días. Los preparativos comienzan en sus casas días antes, con la fabricación de máscaras ceremoniales (aña). Se reúnen las comparsas itinerando de rancho en rancho. Los hombres con máscaras, las mujeres embadurnados sus rostros con harina de mandioca y coloridos tipoi. Todos adornados con flores amarillas, símbolo del carnaval. Bailan con giros y contragiros al ritmo de bombos y beben abundante chicha hasta acabar con la existencia de ella. Entonces el dueño de casa tira al aire los residuos molidos del maíz empleado para la chicha. Esta señal indica que debe partirse hacia otro rancho, donde reinician el ciclo baile-líbación, descansando día por medio. Al cabo de una semana se cumple el encuentro final. Al atardecer, bajo un gigantesco algarrobo, entierran una tinaja. Un aña-anciano clava en el suelo una cruz de tres metros, adornada con flores. Suenan cornetas y flautas. Bailan alrededor de la cruz. Del monte salen unos quince aña-chanchos que dispersan a los bailarines. Despejado el lugar, sale ahora el aña tigre. Los añas perros le ladran. Se pre¬sentan dos mujeres con banderillas rojas. El aña-tigre agrede. Se hace un círculo a su alrededor. Aparece el aña-toro. Se miden. La cruz rige la danza. Una mujer con banderilla roja se ubica al lado del tigre, la otra al lado del toro: ellas les darán las órdenes de ataque durante la lucha. Entran al círculo una mujer disfrazada de hombre y un hombre disfrazado de mujer, se toman por la cintura y bailan. Todos bailan. Se deshace el círculo. De pronto, tigre y toro se atacan. Nuevamente se conforma el círculo. Se establece la lucha. Gana el tigre, que carga al toro en hombros y se lo lleva al monte. Los hombres rompen las añas. Anochece.

Otra forma de encuentro se da también en el *Topamiento* de las Comadres, que se cumple en el Noroeste Argentino, para establecer el vínculo de compadrazgo. En toda América la vinculación por compadrazgo es sagrada. En el Noroeste argentino esta práctica pagano-cristiana es frecuente. Se diversifica por la montaña

y el llano, con algunas variantes regionales. El período elegido para efectuar la ceremonia abarca desde diez días antes de iniciado el carnaval hasta el entierro del mismo. Todo bautismo demanda un Topamiento, con el cual no solo se compromete la suplencia paterna o materna; sino que se sella un parentesco único, inalterable, más fuerte que los lazos sanguíneos. Así, quedará condenada la relación sexual entre comadres y compadres. El incesto los convertirá en almas en penas. La mujer se hará mulánima o alma mula. La ceremonia del Topamiento se inicia con la elección de las comadres o compadres. Esta tarea se complementa con la elaboración de bebidas y comidas. Le sigue la preparación del Arco, que se confecciona con cañas y ramas de sauce. Prolijamente es adornado con flores naturales o de papel, frutas, cintas de colores, quesillos, masaguaguas (pan amasado con forma de niño),* y hasta con botellones de bebidas. El día fijado se reúnen en el patio, con las mejores pilchas domingueras. El Arco será el centro del ritual. Los presentes se separan en sendos grupos, cada uno con una comadre o compadre. Estos están emperifollados; con traje los hombres, y las mujeres con sombreros adornados con ramitas de albahaca y flores. En brazos llevan un niño o masaguagua que lo representa. Irrumpe la música y cada grupo se ubica equidistante del Arco. Desde allí las comadres o compadres avanzan hacia el centro, para encontrarse bajo el Arco al son de la música. Pueden cantar vidalas disculpándose de pasadas rencillas o, prometiendo mutuo respeto. Al producirse el Topamiento, se abrazan o bien chocan las frentes y se intercambian las guaguas. Estalla la alegría: disparan cohetes, se tiran almidón o harina. Comen y beben los adornos del Arco.

Tanto antes, como después del conquistador, el tema del encuentro es un denominador común en toda fiesta religiosa hispanoamericana. Y según la leyenda afirma: "Ya es el tiempo de Inkari; ahorita nomás va‘ aparecer el tiempo de los incas"…

Este acontecimiento inaugurará la Quinta Época del pueblo Inca. El regreso de Inkari-el hijo Inca vengador total- es esperado por los más viejos y puros. El monumento simbólico ha quedado representado en un montículo de piedras: la apacheta. Mientras que por su lado, el pueblo mestizo se manifiesta en un nuevo rito industrial: la elaboración del producto de la *Eryhroxylon coca.*

Fogón y teatro

El espacio en torno al cual gira el asunto de *La montaña de las brujas* es un Fogón. Esta imagen surge desde la primera lectura y se mantendrá inalterable a cada paso hacia el proceso de la puesta en escena.

El Fogón es la matriz de la obra y el relato oral es el ombligo que enhebra a los participantes de la rueda, soportado en la tríada:

fogón > relato oral > participantes

Lejos de su tiempo, hoy la obra nos suministra un posible enfoque nuclear: la confrontación del mito folklórico (los aparecidos) con el mito histórico contemporáneo (los desaparecidos). En el entrecruce, esta dualidad unifica pasado y presente, escenario y platea, actor y público, en un único ámbito: el Fogón. Y el espectador podrá ser parte de la rueda del Fogón cuando se logre producir el acogimiento colectivo con la historización.

El tema del cuentito de *La montaña de las brujas* hace referencia a las ánimas en pena. Esto es: aquellos que una vez "difuntos, no han sido enterrados en tierra bendita; o cuando se han muerto de mala manera se aparecen para pedir venganza a los deudos".

Son los aparecidos porque son desaparecidos

He aquí la historización que propone en clave metonímica la obra: la temporalidad; o más claramente la atemporalidad mítica que plantea la antonimia aparecido-desaparecido. Porque tanto la condición del aparecido en la acepción folklórica –"muerto que regresa"– como la condición del desaparecido en nuestra historia reciente –"ser que aún no regresó"– logran abolir las leyes espaciales.

Un aparecido es una presencia visualizada en uno y otro lugar. Un aparecido no es sino un desaparecido que se hace presente. Entonces un desaparecido no *fue*; sino que *es* un desaparecido. Su propia condición le otorga, en el loco tiempo, un presente absoluto. Hasta tanto su cuerpo no se visualice en el sepulcro, vivirá, aparecerá y se hará presente.

En *La montaña de las brujas* se ponen en juego las fuerzas elementales del individuo. Este poder es exaltado por Don Tadeo y ejercido sobre sus hijos y sus peones. Lo hace de igual manera que Mussolini o Hitler anunciaban –en análisis de Albert Camus–: "la exaltación de las potencias oscuras de la sangre y el instinto", lo cual no era otra cosa que "la justificación biológica de lo peor que produce el instinto de dominación", abrevado por el pensamiento del filósofo nazi Ernst Junger: "La mejor respuesta a la traición de la vida por el espíritu es la traición del espíritu por el espíritu, y uno de los grandes y crueles goces de esta época consiste en participar en ese trabajo de destrucción" (1953: 166).

Por eso, bajo tales principios, "quién mata o tortura –reflexionará Camus– no conoce sino una sombra en su victoria: no puede sentirse inocente. Por lo tanto, tiene que crear la culpabilidad en la víctima misma. Para que en un mundo sin dirección la culpabilidad general no legitime sino el ejercicio de la fuerza, no consagre sino el éxito"... (1953: 171).

DON TADEO: ¡Pero murió demasiado pronto! ¡No sabía que se podía morir tan ligero, por eso has vivido vos! ¿No comprendís que yo te hubiera ahogao, que te hubiera hecho pedazos al nacer? Pero no quise, no, se lo prometí a tu madre que vivirías. ¡Sí, necesitaba tu cuerpo, tu sangre pa vengarme! ¡Veinte años que te aborrezco, que te estoy soportando, que no vivo, que no duermo, que tengo pesadillas horribles, que los fantasmas y el diablo me persiguen!

¡Veinte años que me has atormentao con tu presencia, con el recuerdo de ella, que la hi querío como ningún hombre ha querío, como naides ha querío! ¡Agora que lo sabís, que ya llevás tu vida envenenada pa siempre, como la mía, que ya nunca podrás reírte; agora podís irte, ya estoy contento, ya me has pagao tuito lo que yo he sufrío! ¡Andate, andate!

La montaña de las brujas (1912). JULIO SÁNCHEZ GARDEL.

"...Aunque definitivamente todas estas muertes siempre resultarán inútiles" –concluye Albert Camus– "unas muertes para nada, serán como un mal sueño, una humareda que se disipa" (1953: 173).

Del relato oral a la acción teatral

Efectuado el análisis, se vislumbra la posibilidad de un tratamiento para la puesta escena: en el principio es el relato oral. Este se actualiza con el hecho teatral: va y viene, del discurso oral a la acción física y viceversa. Es envolvente y atrapa porque los elementos festivos serán reforzados, de forma que el espectador deberá ser modificado en participante de la fiesta teatral.

Entonces, involucrando el hecho teatral en el relato y el espectador sentado al fogón como un participante, involucrado por la historización, el espacio cobra una absoluta dimensionalidad:

fogón > relato oral > participantes

escenario > obra > actores

platea > espectáculo > espectadores

El resultado es un espacio total (mítico) fusionado por el miedo que entraña el relato: cada participante experimenta la necesidad de unificarse.

Los recursos aplicados para concretar la actualización son de tres órdenes: folklóricos, estructurales y escénicos.

1. ***Folklóricos:***

a. Profundizar los pasos constitutivos de la fiesta religiosa, ritualizando ciertas situaciones.

b. Atribuir propiedades mágicas al viento, propias del viento huirapuca.

c. Corporizar el sacrificio del capón, con carácter simbólico.

d. Vampirismo. Beber la sangre del sacrificio con doble sentido: afrodisíaco y maléfico (gualicho).

e. Actualizar la presencia de las ánimas, determinando que existe un mundo de los personajes muertos –traídos por el viento huirapuca– y otro mundo de los vivos –reunidos en el fogón– a los cuales se suman los espectadores.

2. ***Estructurales:*** se modifica la estructura original de la obra, ahondando su esencia. Se presenta la forma de tesis para plantear un choque entre los personajes muertos y los vivos tras una escena inicial. A partir de este encuentro queda en juego una lucha por dominar el territorio e imponerse unos sobre otros.

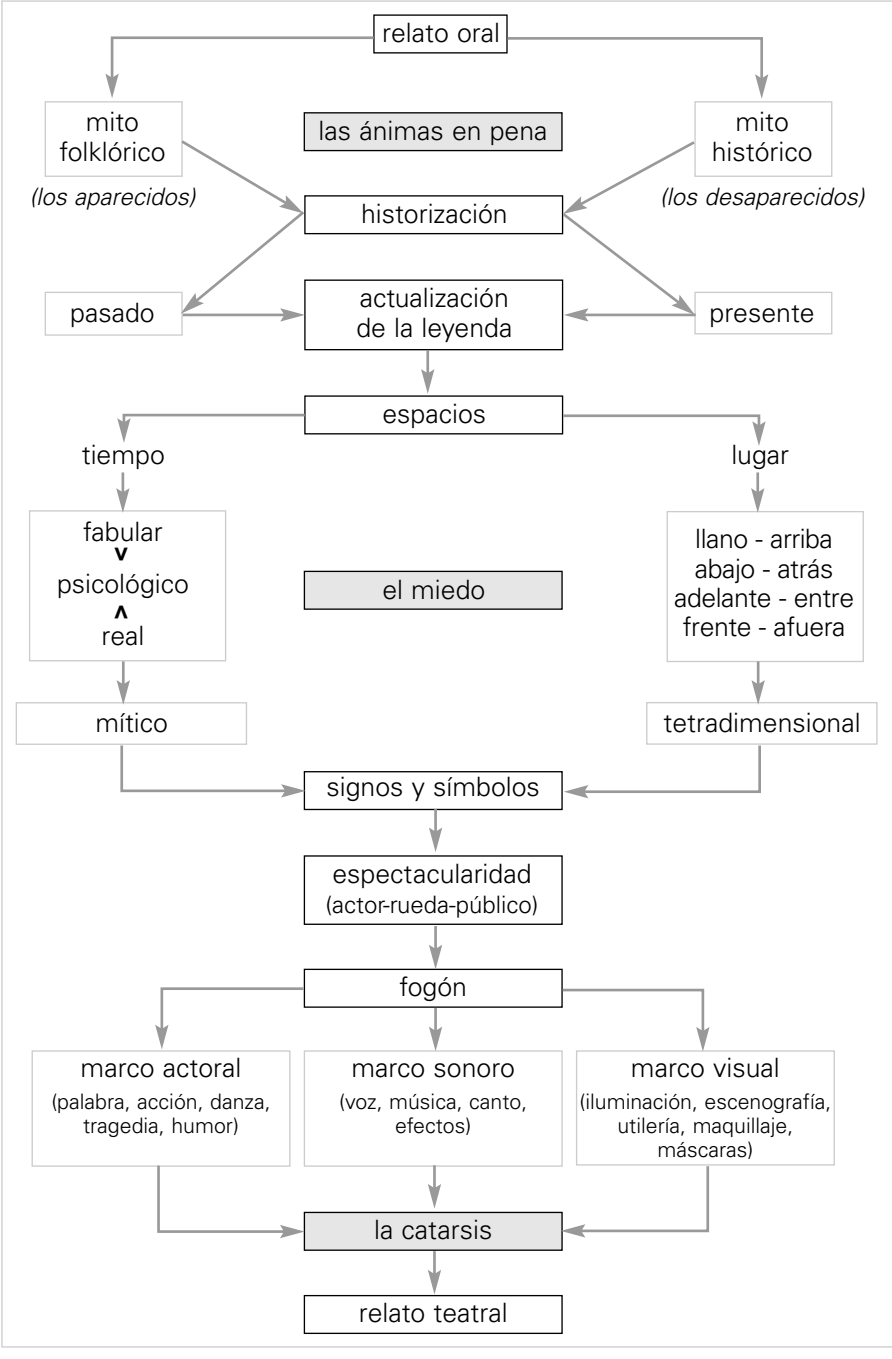
3. ***Escénicos:*** organizar el espectáculo para obtener una resolución catártica del sentimiento miedo, sobre la base de tres marcos:

a. Marco actoral: el trabajo del actor, más allá de su transfiguración por la composición de su personaje, instrumentará la sugestión por la acción, la palabra y la danza.

b. Marco sonoro: en la modulación de las voces; en la música: incidental, referencial y protagónica; en el canto y los efectos sonoros: estos serán efectuados por músicos-servidores de escena, a la manera de los operadores de efectos especiales del radioteatro, pero cumpliendo ambivalentemente el rol de ánimas.

c. Marco visual: todo lo correspondiente a la utilización de los recursos escenográficos, de iluminación, de utilería, de maquillaje y máscaras. Equivale a colores, texturas y volúmenes en procura de un efecto perceptivo de tetra-dimensionalidad.

Desde el relato oral al relato teatral



Glosario

• **Actuante:** Mientras que el actor *representa*, el actuante *participa*. En su función, el actor aplica la mimesis; el actuante es parte del hecho vívido. En una representación teatral el actor juega con la verosimilitud de *ser otro*, simulando el hecho. En una ceremonia o en un ritual, el actuante *es él* en verdad, involucrado en el acontecimiento.

• **Agustín Cuzzani:** En 1985, la periodista especializada Diana Castelar, efectuó una entrevista a Agustín Cuzzani (1924-1987). Las repuestas del autor, de una gran riqueza documental, merecen ser reproducidas casi en su totalidad:

> **A. C.:** Me duele en el alma que un obrero tenga que vivir con cien australes o que no haya dinero para los hospitales o las escuelas. Pero aunque soy un hombre sensible ante esos problemas, soy una especie de máquina de humor, tengo una respuesta humorística inmediata sobre cualquier hecho del entorno, por dramático que resulte, por eso no escribo teatro dramático, melodramático o panfletario: yo tuve la suerte de encontrar ese ángulo diferente.
>
> **D. C.:** Usted fue exitoso desde el principio. ¿A qué lo atribuye?
>
> **A. C.:** A esa nueva propuesta, claro. Pero también a que Buenos Aires estaba preparada para recibirla. En 1954 la Argentina venía de disfrutar más de medio siglo de fiesta teatral, de algarabía escénica. Primero fueron Florencio Sánchez, el gran sainete, el gran grotesco. Todo eso desembocó en el teatro independiente, los grupos teatrales que empezaron con Leónidas Barletta en 1930 y retomó fuerza con La Máscara en 1949. Además había que hablar para la gente nueva.
>
> **D. C.:** ¿A qué gente se refiere?
>
> **A. C.:** Eran tiempos en que una nueva clase comenzaba a transitar las calles de Buenos Aires, con la inmigración interna y todo lo que el 17 de octubre de 1945 trajo de fenómeno insólito para los pacíficos habitantes de Buenos Aires. Había llegado una clase de gente que hasta entonces no se conocía. El esfuerzo de los intelectuales fue comprender a esa gente; yo no era peronista pero tampoco "anti". Trataba de entender su posición dentro de una realidad que se daba en todo el mundo como lucha de clases, con las bases sociales y políticas incluidas.
>
> **D. C.:** Eso ocurría cuarenta años atrás. ¿Cree que desde entonces esa clase llamada nacional y popular encontró su camino?
>
> **A. C.:** Pienso que no. Hasta hoy la masa obrera argentina no se ha desarrollado como clase independiente, no ha planteado una posición

filosófica y social concreta, Por el contrarío, sigue atada a liderazgos que no ofrecen ninguna garantía.

D. C.: ¿Cómo ve la solución?

A. C.: No tengo la fórmula: solo sé que no entiendo la felicidad de los unos apoyada en el hambre de los otros. Pero lo que quiero decirle es que nosotros, aún no siendo peronistas, sentíamos una honesta solidaridad como seres humanos, con todos los aspectos incluidos, con esa gente a la que recién conocíamos.

D. C.: ¿Quiénes son "nosotros"?

A. C.: Nosotros éramos el teatro independiente, las obras de Osvaldo Dragún, Carlos Gorostiza, Andrés Lizarraga. Y, naturalmente, también las mías.

D. C.: A propósito de teatro independiente ¿por qué desaparece?

A. C.: No muere de muerte natural, como se dijo por ahí. Desaparece por las amenazas directas o encubiertas, las bombas. Me acuerdo que en Fray Mocho, con todo el público en la sala, tiraron una bomba incendiaria que por suerte cayó en un baño. Por fin otros teatros fueron invitados cordialmente a "cortarla". A los grandes actores y los grandes directores los heredó el teatro comercial; después las fauces de la televisión devoraron lo que todavía quedaba. Así desapareció en el camino ese espléndido teatro independiente que ya no volverá.

D. C.: Ahora ya no hay censura. ¿No podrían entonces volver a formarse esos grupos?

A. C.: Es que la independencia quedó en el camino. Porque ahora la censura la hace la taquilla, que cercena cualquier intento de renovación o investigación que no lleve implícito el éxito económico. Es la boletería la que manda.

D. C.: Usted hablaba de esos ricos fermentos del 54, ¿qué paso después de esa fecha?

A. C.: Entre los años 65 y 75 aparecen nuevos intelectuales que aportan talento al teatro de empresa. Pero hay un gran viraje: se posterga la protesta social y el cuestionamiento a las estructuras obsoletas de la civilización. Esto surge del éxito en Estados Unidos de Arthur Miller, que ya no hace depender el drama del hombre de una estructura económica y social opresiva, sino de una frustración individual, problemas psicológicos o diferencias de pareja. Eso resultó bastante grave.

D. C.: ¿Por qué?

A. C.: Porque abrió el ingreso a la Argentina de todas las vanguardias europeas como Ionesco con su teatro del absurdo y el asalto a la razón: aquí

> se toma esa vanguardia, copando a una juventud que absorbe ideas disolventes. Como el hippismo y su revolución invertebrada, que no propició una sola idea; sus cultores solo querían irse del proceso de producción en lugar de contribuir para mejorarlo.
>
> (DIANA CASTELAR; *Clarín Revista*: Edición N°14.510: pag.3).

• **A sala cerrada:** En 1893, los herederos de Eduardo Gutiérrez reclamaron los derechos de autor por *Moreira* y *Juan Cuello*. La cuestión terminó en juicio con beneficio para los deudos. Pepe Podestá no pudo representar más estas obras y debió recurrir a un repertorio de poca convocatoria en Buenos aires. Entonces la compañía efectúo gira por Mendoza, Tucumán, Salta, Rosario… y al cabo de tres años, retornó a la Capital para cambiar definitivamente el espacio circular por el de la sala frontal, a la italiana. Martiniano Leguizamón (1858-1935) nacido en Entre Ríos, abogado intelectual –periodista, profesor de literatura y escritor– habiéndose inspirado en el estilo del circo criollo, escribió *Calandria* y se la ofreció a los Podestá, con la exclusiva condición de no ser representada en el picadero del circo sino a sala cerrada. El estreno se efectuó en el teatro Victoria el 9 de junio de 1896.

• **Cielo o Cielito:** Danza rioplatense de carácter galante, pausada y con una parte viva, de la cual el Pericón y la Media Caña son consideradas sus progenitoras. De origen anónimo y popular, probablemente desde fines del siglo XVII ya se la bailaba y cantaba en Buenos Aires, mucho antes de 1810.

> Así llegó a ser bien pronto el canto popular de la Independencia... Los ejércitos libertadores lo hacen suyo y lo llevan hacia el Norte –desde donde pasa a Bolivia–, a la Banda Oriental (1813) y a Cuyo, desde donde San Martín la lleva a Chile (1817), junto con el Pericón, la Sajuriana y el Cuando. También llegó por esa época al Paraguay, donde dio origen mucho después al Santa Fe o Cielito Chopí, que se baila en la actualidad... En los ejércitos, donde los buenos guitarristas y cantores no faltaban, estos componían frecuentemente Cielitos comentando las actualidades políticas y los acontecimientos generales y locales, en los que brillaba tanto el fervor patriótico como el gracejo y la intención... Es fama que en la Banda Oriental los soldados patriotas se los cantaban a los españoles, con letras adecuadas, al pie de las murallas. (Berrutti: 1979: 79).

> En los cielitos "vemos un aspecto central de los llamados cantares históricos. Ha sido destacada su función periodística, informativa de los hechos, y doctrinaria, formadora de opinión... (Los cielitos) eran gacetillas que daban noticia sobre hechos recientes de importancia, ocurridos muchas

veces en lugares lejanos; la copla iba pasando de boca en boca, y los versos cubrían el territorio patrio. Conservados en la memoria, se volvían manual de historia, referencia al pasado que servía en el presente de lucha como afirmación autoidentificatoria". (Ángel Núñez: 1976: 75).

• **Cinematógrafo:** En 1900 se construyeron las primeras salas de cine, donde se proyectan los primeros noticieros. Desde 1907 se inician los ensayos de cine sonoro para la primera película con actores profesionales del medio; y llegado 1910 se filmó el corto *La Revolución de Mayo*. Ya en 1914 se produce el primer largometraje: *Amalia*, siguiéndole *Nobleza gaucha* en 1915. Las estadísticas cuentan más de 200 películas filmadas durante el período mudo. Los géneros frecuentados eran el melodrama, el policial, con temas cómicos o camperos, siendo de mayor éxito las de ambiente tanguero. Recién hacia 1933 se organiza la industria del cine sonoro, siendo el primer film *Tango*, dirigido por Agustín Ferreyra y con el debut de Libertad Lamarque, Tita Merello y Luis Sandrini.

• **Copeau, Jacques *(1897-1949)*:** Director y teórico francés, formado con Rouché en el Theatre Des Ars, gestor del teatro moderno y creador del Theatre de Vivex Colombier, de importantísima influencia en el realismo de entre-guerras. Se alimentó de una época enriquecida por los movimientos que, desde Europa, innovaban el teatro: en Inglaterra Granville Barrer y Gordon Craig; en Alemania Georg Fuchs, Max Reinhart y Edwin Piscator; en Rusia Constantin Stanislavski, Mnemirovich-Damnchenko y Meyerholt. Desarrolla una concepción opositora al melodramatismo y toma distancia del realismo-naturalismo de ante-guerra, tan exacerbado por Antoine. Se convirtió en el maestro de su generación y creó la escuela profesional que formó e influyó a directores como Louis Jouvet, Charles Dullin, Jean Louis Barrault y Jean Vilar. La importancia de su gestión residió en armar un repertorio que, sin desentenderse de los clásicos griegos, también abarcaba a los autores contemporáneos que consideraban la realidad nacional. Copeau propone su concepción de la puesta en escena –del tratamiento del espacio, la funcionalidad de la escenografía y el trabajo con el actor– tras los siguientes puntos básicos:

1. Cada obra destinada a ser presentada, incluye dirección.
2. El realismo pretende hacernos creer en un universo de cartón.
3. La fantasía presenta objetos como realidades percibibles por los sentidos, que activan la imaginación humana.
4. La tendencia moderna del diseño escénico va en dirección a la simplificación artística, a los efectos pictóricos.
5. La escenografía debe ser un retrato inteligentemente interpretado más que una imagen fotográfica, impresiones más que descripciones, insinuar más que retratar.

6. Síntesis: una parte para indicar un conjunto; un árbol en lugar de un bosque o una columna en lugar de un templo.
7. Lo que abunda y redunda compite con la acción dramática y acaba con la atención del público.
8. Lo que debe primar en la mente y en los sentidos del director es un sentimiento de ritmo general, como respiración del trabajo.
9. El director determina y traza el lugar, la forma, la intensidad y las dimensiones de cada acción.
10. Un director debe reaccionar hacia su actor como lo haría un espectador.
11. El número de ensayos depende de la extensión y dificultades del trabajo de producción.
12. Un actor con experiencia puede ensayar durante mucho tiempo y lograr un progreso continuo. Un actor sin experiencia o mediocre, rápidamente llega a un punto de saturación.
13. Los temperamentos individuales y las características nacionales siempre deben ser tomadas en cuenta.
14. La palabra y el actor al servicio de la obra literaria son los ejes del teatro.

• **Danzas nativas o folklóricas:**

Las danzas nativas que han llegado hasta nosotros son, desde luego, tradicionales; pero entre estas se deben contar, además, las que, siendo de neto origen extranjero, se incorporaron al país y se practicaron intensamente sin sufrir mayores variaciones, como la Polca; esta no es nativa pero sí tradicional. El estudio de las danzas nativas antiguas que no reconocen un autor o autores determinados compete al Folklore, por lo que podemos llamarlas también danzas folklóricas. Ejemplos de ellas son el Gato, la Chacarera, la Zamba, el escondido, etc. (*Manual de danzas nativas*: Pedro Berruti. 1959: 5).

• **Disco:** En Argentina, los primeros registros fonográficos se hicieron hacia fines de 1898; se trataba de un discurso de Bartolomé Mitre y de la voz del poeta Carlos Guido Spano recitando un poema. Un año después la Casa Lepage gravó a Enrico Caruso, tras su primera actuación en el Teatro Colón. El barón belga Enrique Lepage se había instalado en Buenos Aires en 1891, con un negocio de fotografía. Por él se conocerán los primeros gramófonos a cilindro inventados por Thomas Edison. A poco de cerrar la década, la Casa Lepage acierta un gran éxito comercial al importar los fonógrafos audibles por auriculares; enseguida lo repite con los perfeccionados fonógrafos de bocina o corneta. No duda entonces en solicitar a Francia el equipamiento para las grabaciones de disco de una sola faz. A partir de 1900 se aboca al negocio. El emprendimiento es tan fructífero que Columbia Gramphone Co. Ltd. se instalará en 1903 acaparando el mercado. Ya existía *RCA*

Victor y pronto la plaza se satura con sellos grabadores y de venta: Homofón, Homokord, Tocasolo sin Rival, Pathè, Gath y Chaves, El Gaucho Relámpago, Atlanta, Hera, Brunswik… y Odeón, que lo hará en 1911. A las grabaciones musicales en general, de recitados y las exitosas de tango, se sumó el registro de fragmentos de obras; después se asociará el disco con la imagen del cinematógrafo, sonorizando escenas de entre 60 y 80 metros, en proyección fílmica doblada por emisión fonográfica: *Bohemia criolla,* de Enrique de María; *Los políticos,* de Nemesio Trejo; *Gabino el mayoral*, de García Velloso… A partir de 1928 llegará desde Alemania el invento de la banda magnética, primero con base de papel y después mejorada con banda de plástico recubierta por una capa ferromagnética. Pero recién promediando la Segunda Guerra Mundial se perfeccionarán los procedimientos mecánico y magnético, que tiempo después harán posible los discos de vinilo de 16, 33 y 45 RPM.

• **Esclavos negros:** Un censo realizado en 1776, registra 24.200 habitantes en Buenos Aires, de los cuales 7.200 eran negros y mulatos.

> Entre 1701 y 1712, la Real Compañía Francesa de Guinea, dedicada al comercio o "trata" de esclavos, introdujo en Buenos Aires 3.475 negros y la South Sea Company trajo 8.600, entre 1713 y 1730. Esta compañía inglesa fue autorizada a levantar un edificio en la actual plaza del Retiro, donde los esclavos eran vendidos al público. El "asiento" o factoría se llamó Retiro, en recuerdo al tratado que autorizó el comercio de negros en Buenos Aires y que se firmó en el Palacio del Buen Retiro, de Madrid. (Cosmelli Ibáñez: 186).

• **Extrañamiento:** Bertolt Brecht (1896-1956), dramaturgo y director alemán, fundador del Berliner Ensemble, creó la teoría Verfremdungefekt, que los especialistas de su teatro tradujeron al español como efecto de distanciamiento o extrañamiento, es decir, lo contrario al efecto de identificación e ilusión. Inspirado en el pensamiento del materialismo dialéctico marxista, propone

> un teatro que no admita solo las sensaciones, las intenciones y los impulsos propios de un limitado campo histórico de las relaciones humanas en que se desenvuelve la acción, sino que aplique y produzca aquellos pensamientos y sentimientos que tienen una función en el cambio de la sociedad misma. [...]El teatro debe dirigirse a la realidad para estar en condiciones y tener el derecho de producir imágenes eficaces de la realidad. [...] La historia es la gran empresa del teatro. [...] La tarea específica del teatro es extrañar la historia y comunicarlo al público mediante extrañamientos adecuados
>
> (*Brevario de estética teatral*. La Rosa Blindada. 1963).

La Técnica consiste en interrumpir el efecto de ilusión, es decir, producir un distanciamiento de la situación para que el espectador se active ideológicamente y observe las relaciones interhumanas de los personajes, en sus conductas sociales. El espectador entonces puede comparar y teorizar sobre la historia mostrada en la escena y su propia historia. A este choque le llamó *historización*. Brecht sostenía que:

> el hombre no debe seguir tal como es; es necesario verlo también como podría ser. No hay que partir del hombre, sino hacía él. No basta con que yo me ponga en su lugar: debo ponerme frente a él, en representación de todos nosotros.

Porque todo conflicto producido por el hombre es superable, solo son contradicciones sociales en las que él interviene, son el resultado de su accionar y por lo tanto, son posibles de modificación. Por eso se dice que el arte de Bertolt Brecht es dialéctico e historicista y en consecuencia su dramaturgia resulta didáctica. El entrecruce de historias, personaje y espectador en un pasado y en el presente, lo define como *Teatro Épico*. De acuerdo a su filosofía, en una sociedad injusta la ética deberá ser la estética del hombre y para ello el fin justifica los medios. Entonces concibe un teatro para transformar a la sociedad capitalista susceptible de progreso, haciendo uso de todos los recursos populares y con una práctica materialista de los elementos escénicos: los direcciona para provocar un despertar ideológico en el espectador por la lucha de clases; pues presupone al espectador como un alienado social y en su dramaturgia la fábula debe evidenciar esta contradicción, para que el personaje contribuya a gestar la acción revolucionaria. Por eso su teatro rompe con la ilusión de las emociones. Está construido para el intelecto. Por lo tanto, el actor brechtiano debe ser un militante concientizado. "Nunca se transforma enteramente en su personaje", no se confunde en él; "el actor cuenta, representa la historia del personaje", no a sus sentimientos: "el personaje es un guía, un narrador". Debe producir rupturas, des-psicologizar la situación para que el espectador participe intelectual y críticamente. Su entrenamiento desplaza la introspección meramente realista, en busca de actitudes, posturas y entonaciones que determinen al personaje en un inequívoco gesto social que lo clarifique a los ojos del espectador: lo que llamó *Gestus*. El *Teatro Épico* remarca la forma teatral de contar un suceso. Acentúa el carácter lúdico y la artificialidad de la representación. Se construye desde un total rechazo a la catarsis aristotélica. Para ello se vale de canciones, recitados, relatos y de la repetición del significante (Patrice Pavis. *Diccionario del teatro*. Editorial Paidós).

Raúl Castagnino en su libro *Teorías sobre texto dramático y representación teatral* sostiene que Brecht, "resucita viejos criterios, dándole nuevas formas. Tal el caso de la teoría del distanciamiento [...] cuyos antecedentes [...] se intuyen ya en San Agustín o se rastrean en Diderot" (1981:121).

Sea que la prédica teatral-crítica apunte a neutralizar las pasiones en un beneficio religioso o ideológico; sea que la paradoja del comediante se produzca en forma consciente o inconsciente, aquel teatro de identificación que buscaba la ilusión de realidad a través de las emociones (y que había sistematizado Stanislavski), fue reorganizado por Brecht y orientado hacia la razón para ahondar la contradicción social del espectador y así movilizarlo a una respuesta ideológica. El genio de Brecht, supo producir una síntesis entre el teatro burgués y el teatro popular, tan necesaria a su tiempo. Vale el siguiente cuadro comparativo (factible de ampliación):

Teatro burgués	**Teatro popular**	**Teatro**
Reaccionario / Capitalista	Idealista / Conciliador	Revolucionario / Socialista
Mimético	Característico	Dialéctico
El Individuo en una Clase	El Sub-grupo y su Folklore	La Sociedad en la Historia
Esteticista / Ilusorio	Empático / Complaciente	Crítico / Didáctico
Las situaciones Psicológicas	El Universo de las Emociones	Los Procesos Sociales
El Personaje en Introspección	La exteriorización en un Tipo	Un Rol en Contradicción
La Conducta	Los Tics (Clisé)	El Gestus

• **Fermentos dramáticos:** En la sociedad Inca, los *Amautas* (sabios) eran los pocos que recibían educación científica y artística, las que estuvieron vedadas a los plebeyos. En sus *Comentarios Reales*, el Inca Gracilazo de la Vega, dice que

> a los *Amautas*, que eran los filósofos, no les faltó habilidad para componer comedias y tragedias, que en días y fiestas solemnes representaban delante de sus reyes y de los señores que asistían en la corte [...] Cuyos argumentos siempre eran de hechos militares, de triunfos y victorias, de las hazañas y grandezas de los reyes pasados y de otros heroicos varones. Los argumentos de las comedias eran de agricultura, de hacienda, de cosas caseras y familiares [...] no hacían entremeses deshonestos, viles y bajos; todo era sobre cosas graves y honestas, con sentencias y donaires permitidos en tal lugar [...] Supieron hacer versos cortos y largos, con medida de sílabas. No usaron de consonantes en los versos, todos eran sueltos

y añade más adelante:

> Los Jesuitas compusieron comedias para que representaran los indios, porque conocieron que así era costumbre en tiempo de los Incas (1971:64 y ss.).

Las piezas escritas eran de cuatro tipos: *Añay Sauca* (de carácter laudatorias), *Hayachuca* (palabra que hace referencia a una variedad de sombrero cónico y

adornado que usaban los indios), *Llama-llama* (burlesca) y *Hañamsi* (tragedia). Es probable que aquellos amautas fueran los indios *callawayas*, médicos de cabecera del Inca, que iban curando de un pueblo al otro. Garcilazo de la Vega los describe como "grandes herbolarios" y Guamán Poma como los "transportadores de la litera" en que paseaban al Inca. "Eran los más escogidos del Inca y únicamente a él le servían". Los *callawayas* tienen asentamiento en los pueblos de Charazani y Curva en el departamento de La Paz, región que antiguamente correspondía al Alto Perú. Muchas leyendas se tejen en torno a estos indígenas, pero lo cierto es que –aún hoy– hablan un dialecto secreto que se supone la lengua sagrada de los incas. Poseen además el conocimiento de las plantas medicinales que constituye la farmacopea empleada por los pueblos del altiplano. Son sumamente herméticos; acceder a ellos resulta casi imposible. Aún hoy cumplen función de *Yatiris*, especie de chamanes que son consultados y encargados de sacrificar la llama pura en ciertas ceremonias. El profesor boliviano Enrique Oblitas Poblete investigó en profundidad esta cultura y en lo que a este tema concierne, apunta: "La poesía callawaya pertenece al género lírico: se halla íntimamente ligada con la música, de tal manera que su medida es caprichosa por conformarse a las modalidades de la armonía y al ritmo musical".

Parte de esta poesía, con reminiscencias del romance, tiene un alto contenido dramático. Puede adivinarse la intervención del juego pantomímico, con máscaras y trajes, como complemento del intérprete cantante. El investigador la clasifica en:

> Oda, Elegía y Sátira por un lado; y, en poesía Bucólica por otro. La Oda, a su vez se subdivide en Oda Sagrada, Oda Guerrera, Oda Sensual, Oda Sentimental, Oda Pasional y Canciones Románticas. La Oda Sagrada se denomina *Klocho* y consiste en dirigir alabanzas y rogativas a la divinidad, actualmente a Jesucristo en la fiesta de Pentecostés, a la Pachamama, a los *Machulis* y *Awilas** en determinadas épocas del año (1978: 372).

Como ejemplo, traduce la Oda Pasional *Chimpa Calli.* El argumento hace suponer la existencia de un desarrollo pantomímico previo. Dice así:

> El esposo que había viajado al Perú regresa de medio camino porque el Yatiri donde se había alojado descubre mediante la coca, que su esposa lo estaba traicionando, entonces furioso regresa a la casa y victima a los dos amantes suicidándose después él.
>
> *Limi* o *Ismi* es diminutivo de Hermenegildo (Ibídem 382):

En la calle del frente
se escucha ladrido de perro.
Si es gente extraña

continuará su camino
pero si es mi esposo,
mi vida llegó a su término.
Despierta Limi, despierta Ismi.

(El esposo furioso golpea la puerta).

Espérame señor,
espérame un momento,
mi pollera
me pondré todavía.
Despierta Limi, despierta Ismi.

(La mujer se dirige al amante que no quiere despertar).

¿Cuál es el motivo
para que duermas tanto,
o es el sueño de la muerte
que se te ha apoderado?
Despierta Limi, despierta Ismi.

(El esposo penetra en la habitación y se abalanza furioso).

Espera señor,
escucha un instante,
no es Hermenegildo.
Espera señor, espera esposo mío.
Ahórcame a mí,
degüéllame a mí
porque yo solita,
yo soy la culpable,
degüéllame, mátame.

(Anónimo)

Es necesario notar, más allá de toda novedad, que la poesía *callawaya* que llega a estos tiempos "tiene influencia mestiza, además es posible que sea originaria del lugar o importada de otra parte", concluye Oblitas Poblete. Aunque es lícito suponer que la condición tan cerrada de esta comunidad podría garantizar un alto grado de pervivencia incaica.

• ***Grand-guignol:*** El *grand-guignol* era un género que había comenzado en París hacia 1897. Exacerba el naturalismo (que por esa época cultivara Emilio Zola), pero en procura de un efectismo macabro. Se trata de un género que expone los sentimientos extremos y situaciones límites: asesinatos, sexo, mutilaciones –todo en el marco de un absoluto terror– trucos con vertientes de sangre que salpica a los actores, violaciones, destripamientos con la sustitución de vísceras de animales.

• **Hidalgo, Bartolomé José:** Nació en Montevideo el 24 de agosto de 1788. Considerado el fundador del género gauchesco en la literatura. De formación neoclásica, supo conocer en profundidad a los poetas líricos y dramaturgos españoles del siglo XVIII, con lo cual se ganó el mote de "culto latinoparlante" en su medio. Fue contable del Ministerio de la Real Hacienda, luchó contra los ingleses en el Cardal y después se desempeñó como administrador y comisario de guerra en el ejército que reconquistó a Paysandú del poder de los portugueses, en 1814. Fue nombrado administrador de Correos al año siguiente y enseguida asciende como Ministro Interino de hacienda y luego como director, censor y corrector de la Casa de Comedia. Fue un poeta militante contra el poder español. En mayo de 1818 debe emigrar a Buenos Aires, donde se convierte en vendedor callejero de sus "cielitos" para sobrevivir. Murió tísico en los caseríos de Morón, en la mayor pobreza, el 22 de noviembre de 1822.

• ***Huaira puca***: Del quechua (*huaira*: viento; *puca*: colorado). Relacionado al viento norte, al viento Siroco o al Zonda de San Juan y Mendoza.

> El viento norte desasosiega a los aórticos, a los epilépticos, a los mordidos por las víboras, a los reumáticos y a los simplemente alunados o lunáticos… ocasiona serios trastornos nerviosos, arranca a los hombres del trabajo y los empuja al boliche donde se embriagan y concluyen peleándose… (Gudiño Kramer. 1942: 80).

• **Inmigración:**

> La inmigración llegada al país desde los años de las presidencias de Mitre 1862-1868) y de Sarmiento (1868-1874) culminó en los comienzos de este siglo (XX), transformando el carácter social de la Nación. Cuando vio la luz el poema *Martín Fierro* (1872) la tercera parte de la población de la provincia de Buenos Aires era extranjera. La inmigración italiana ocupaba el primer lugar y cubría más de la mitad de la población foránea. El antiguo criollo iba siendo desplazado en las campañas y en las ciudades. En 1912 los extranjeros comprendían las dos terceras partes de los habitantes de la Capital: los italianos ocupaban la mitad de esa porción y los españoles el 20% de la misma. En 1914 –año en el que entraban al puerto de Buenos Aires mil inmigrantes por día– del conjunto formado por 183.000 hogares porteños, menos de una cuarta parte de los jefes de ellos eran argentinos nativos. En 1936, solamente el 35% de las familias de la Capital tenían padres oriundos del País o argentinos naturalizados (Casadevall. 1965: 49).

• **La generación de 1880:**

> La Generación del 80 fue la más europea de las generaciones argentinas. En su mentalidad engarzó perfectamente el pensamiento británico en materia de economía, que era tenido como un artículo de fe, como los gustos franceses en arte en general (con alguna excepción en música en beneficio de Alemania o Italia) y las artes marciales de Prusia (Casablanca. 1994: 187).

• **Lobizón:** Sostiene una leyenda que el séptimo hijo varón, una vez llegado a la pubertad, se convertirá en lobo a la luz de la luna llena. Solo una bala de plata podrá acabar con él. La superstición se refuerza cuando Hipólito Irigoyen instaura una ley tras la cual el Presidente de la Nación apadrinará al niño, como premio al gesto poblacional.

• ***Machulas* y *awilas*:** Divinidades que habitan los cerros.

> Refiriéndose al alma, el *callawaya* cree en la vida ultraterrestre, es decir que la persona que muere, sigue viviendo en espíritu más allá de la muerte; de ahí proviene el culto de los antepasados o sea la supervivencia del ser humano en ultratumba. Esta existencia se perpetúa mediante la reencarnación de los finados en los cerros, en los ríos, en los lagos, en las montañas. Este culto se denomina de los *Machulas* en quechua y de los *Achachilas* en aimara; también se denominan *Chchalis*, *Apus*, *Auquis*, *Jawiras, Jirk'as*, y a la divinidad del sexo femenino la llaman *Pala, Awila, Pachamama* y *Pacas mili* [...] La reencarnación tiene lugar según la categoría de la los hombres. Los reyes se reencarnan en los cerros nevados, en los más importantes y majestuosos; los gobernantes, jueces, hombres honrados y santos se reencarnan en los cerros que siguen de tamaño a los anteriores, en los ríos grandes, en los lagos de consideración, en los peñascos más interesantes, en los árboles más frondosos y corpulentos. Los hombres malos, los déspotas, los incestuosos, los traidores, los ladrones, incendiarios, blasfemos, se reencarnan en divinidades maléficas como el *Anchancu*, el *Khariciri*, el *Lari-Lari*, etc. También los hombres malos e inmorales se reencarnan en animales repugnantes como el cuervo, animales ponzoñosos como la apasanca, la víbora, etc. (Oblitas Poblete; 1978:47).

• ***Masaguaguas*:** Figuras de niños amasadas en pan. Es probable que se trate de una práctica antropofágica, sublimada en el tiempo.

• **Migración interna:** El historiador y político Jorge Abelardo Ramos escribe en *Revolución y contrarrevolución en la Argentina*, haciendo referencia a los *cabecitas negras que se acercan a Buenos Aires*, ya a partir de la presidencia del Dr. Ramón S.

Castillo (1942-1943):

> …Un proceso irresistible se gestaba en las profundidades de la sociedad argentina: centenares de miles de jóvenes de las provincias se acercaban a la Capital Federal para ingresar en las nuevas fábricas que se abrían como resultado de la guerra mundial. La clase obrera alcanzaba un grado de concentración jamás conocido antes y se "argentinizaba". Desde 1914 a 1939 el promedio de la inmigración había reducido a 39.000 personas (1999: 202).

• ***Mulánima* o alma mula:** Mujer condenada tras cometer pecado con pariente, compadre o sacerdote. Cuenta la leyenda que la incestuosa mujer pierde el alma convertida en mula, y que por las noches pena con bufidos, tascando el freno y echando chispas por los ojos.

• **Nuevas formas:** Domingo F. Casadevall lo analiza así:

> El *teatro nacional*… que se inicia con caracteres melodramáticos, va derivando hacia el drama realista y la comedia de costumbres con veladas intenciones sociológicas, o hacia la comedia agreste, el poema dramático o el drama rústico nativista… que termina por desnaturalizarse en las llamadas "piezas gauchas"… y en las "novelas radiales" de nuestros días (de la década de 1950/60)… Con el correr de los años, el teatro de los temas campestres, después de producir sabrosísimos frutos, regresa poco menos que a su punto de partida, y se estanca y adultera, salvo valiosas excepciones… Las nuevas obras copian a sus antecedentes, y resurge el gaucho "teatral" exaltado y desfigurado hasta los confines de lo absurdo… Las comedias de ambientes rústicos y de tendencias socialistas abundan… exhibiendo el estado penoso del proletariado campesino –criollo o extranjero– esquilmado por el terrateniente feudalista o por el capitalismo urbano… Autores "de izquierda" desarrollaron temas de propaganda "libertaria" en obras que suelen resultar apologías de la vida elemental e invitaciones a una romántica y anárquica "vuelta a la naturaleza"… (de acuerdo al pensamiento de Juan Jacobo Rousseau)… No es posible encontrar una muestra tan elocuente de la degeneración de un género teatral tan rico, tiempos atrás, en expresiones genuinas de la vida y evolución social del campo argentino" (1965: 33/38).

• ***Payadas*:** El Prof. Adolfo Casablanca en su libro *El teatro en la historia argentina* observa, acerca de la Loa en Exaltación al trono de Carlos III, primera en su género representada en Corrientes hacia 1761:

> Aparecen entonces los personajes que dialogan y que son las deidades grecorromanas Eolo, Neptuno, Ceres y Flora. Estas presencias mitológicas son las que dan a la obra cierto carácter neoclásico aunque en ella se utiliza,

casi exclusivamente, el más popular octosílabo asonantado... Su versificación tiene otras aproximaciones a las formas vernáculas... Habla Neptuno, que inicia su réplica con estos versos:

> No me opongo a tus razones
> y sin hacer resistencia
> te concedo la razón
> que de ser primero tengas,
> que en un asunto tan alto
> cesar deben competencias

Además del sabor local del tuteo entre deidades, es evidente la semejanza de la estrofa, en ritmo y métrica, con la sextina que sería característica de la payada y de buena parte de la literatura gauchesca. La rima no es la de la sextina, sino mucho más libre, solo la hay entre el segundo y el sexto verso, pero tiene de común con ella que el primero no rima con ninguno de los restantes, recurso que utilizaron siempre los payadores de contrapunto. (1994: 29).

• **Peronismo:** José Luis Romero, haciendo historia de los hecho acaecidos el 16 de setiembre de 1955 –encabezados por el general Eduardo Lonardi y el almirante Isaac Rojas– escribe que el Presidente Perón, ante "la sublevación general de la Marina, que concentró sus barcos en el Río de la Plata y amenazó con bombardear la Capital", se vio impelido a renunciar: se cumplían tres meses del bombardeo a Plaza de Mayo, por los aviones de la Armada.

De la férrea organización que lo había sostenido –analiza el historiador– no quedaron sino vagos vestigios incapaces de resistir. De la obra que había emprendido para asegurar la "justicia social" no subsistió sino el melancólico recuerdo de los anuales aumentos de jornales… De la proclamada "independencia económica" no subsistía sino el recuerdo de los leoninos contratos petroleros… Cuarenta y ocho horas bastaron para poner al descubierto la constitutiva debilidad de la obra de diez años. Solo quedaban unas masas populares resentidas por el fracaso… –y reflexiona– Pero indudablemente la relación entre oligarquía y masas populares quedaba planteada en el país en nuevos términos, porque los sectores obreros urbanos habían crecido considerablemente y habían adquirido no solo experiencia política, sino también el sentimiento de su fuerza como grupo social (1996: 165).

• **Procesos de híbridación:**

Entiendo por hibridación –dice Néstor García Canclini– procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en

> forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas … La hibridación no es sinónimo de fusión sin contradicciones, sino que puede ayudar a dar cuenta de formas particulares de conflicto generadas en la interculturalidad reciente y en medio de la decadencia de proyectos nacionales de modernización en América latina … Si hablamos de la hibridación como un proceso al que se puede acceder y se puede abandonar, del cual se puede ser excluido o al que pueden subordinarnos, es posible entender las diversas posiciones de los sujetos respecto de las relaciones interculturales … Por eso, conviene insistir en que el objeto de estudio no es la hibridez, sino los *procesos* de hibridación … La palabra hibridación parece más dúctil para nombrar no solo las mezclas de elementos étnicos o religiosos, sino con productos de las tecnologías avanzadas y procesos sociales modernos y posmodernos… *(Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad).*

• **Pulpería:** "La pulpería era el centro de actividad social del gauchaje. Allí, junto a la copa de caña paraguaya o de vino carlón, se comentaban los sucedidos y mentas del pago, se hablaba de política, se oía a los payadores y a quienes leían o glosaban periódicos o gacetas, etc.", explica Jorge B. Rivera.

> Por su parte, Darwin observó la conducta del gaucho en este recinto: "Son en extremo corteses; nunca beben una copa sin invitaros a que los acompañéis..." (1968: 87).

• **Radio:** A partir de 1920, comienzan las transmisiones de la radio. El 27 de agosto fue la primera transmisión a *piedra galena*, captada por medio de auriculares. Fue iniciativa del Ing. Enrique Susini, que presentó la ópera *Parsifal* de Richard Wagner, desde el Teatro Colón. A partir de entonces, actores recitadores se acercan a la radio y la compañía Vittone-Pomar emite fragmentos del sainete *Percanta que me amuraste* del poeta Pascual Contursi. Ya en 1926 se emite la obra *El rosal de las ruinas* de Belisario Roldan, completa. Estaba abierto el camino para la creación de las compañías radioteatrales: desde 1929 se *irradian* diariamente las novelas continuadas, hasta con 30 capítulos; un par de años después se confeccionan versiones teatrales, sintetizadas. De manera que hacia 1932, *Chispazos de tradición*, de Andrés González Puilido, inicia las giras barriales.

• **Reforma universitaria:**

> En *La Tercera Reforma de la educación superior en América Latina*, el investigador uruguayo Claudio Rama describe y sitúa los procesos de transformación de la educación superior en esta región, señalando tres importantes reformas. La *Primera Reforma* se relaciona directamente con

los acontecimientos ocurridos en la ciudad de Córdoba en el año 1918 que instalaron la autonomía, el co-gobierno y la gratuidad como principales características de la educación superior argentina, concentrando en los consejos universitarios, las gestiones legislativa, ejecutiva y judicial. La fuerte y muy marcada persistencia en la idea de la autonomía universitaria otorgaba a los estados nacionales, en el caso de esta *Primera Reforma*, el rol casi exclusivo de suministrador de los recursos financieros... El establecimiento de diferentes formas de restricción al ingreso, la caída de los niveles de calidad y la radicalización política de la universidad de los años de 1970 alejaron a diferentes sectores sociales hacia las instituciones privadas en busca de calidad, estabilidad y desideologización de la educación. Es a partir de finales de esta década que Rama sitúa la *Segunda Reforma Universitaria* a la que caracteriza por la mercantilización, la expansión de la educación privada y la diferenciación a través del aumento de las instituciones no universitarias… Enmarcados en un eje doctrinario basado en la "libertad de mercado" y en la "libre enseñanza", los países latinoamericanos avanzaron, posteriormente a los períodos dictatoriales, hacia una nueva filosofía que legitimaba la apertura de nuevas instituciones tanto públicas como privadas… Rama define, para la *Primera Reforma*, una lógica pública que lucha por la autonomía, mientras que señala, para la *Segunda Reforma*, la preeminencia de una lógica privada y una lucha por la libertad de mercado. Actualmente, el autor nos señala inmersos en una sociedad post-capitalista que sitúa el conocimiento como centro de la producción de riquezas, una "sociedad del conocimiento" en la que se valora la productividad del mismo más que la cantidad, y se privilegia su conexión directa con las lógicas de la comercialización. En este marco contemporáneo, las universidades latinoamericanas transitan lo que Rama denomina la *Tercera Reforma* (…) En este marco regional, la Universidad Nacional argentina ha transitado, a partir de la década de 1990, por transformaciones fundamentales, entre las cuales nos interesa rescatar aquí las políticas de profundización de los procesos de evaluación de la calidad y de acreditación (en 1995 se crea la Comisión Nacional de Evaluación y Acreditación Universitaria), y la promoción de la Investigación Científica, cuyo grado de desarrollo se mide por la existencia de doctorados y maestrías y por los niveles alcanzados en la categorización de los proyectos de investigación… Las universidades latinoamericanas han pasado así, de un estado binario: público-privado, característico de la *Segunda Reforma*, a "la internacionalización de la universidad de la diversidad", en la que Rama señala el pasaje a un modelo tripartito: público, privado nacional e internacional, en el marco de la *Tercera Reforma*… (Beatriz Lábatte. Tesis

de Maestría: La Institucionalización de los saberes del cuerpo. La danza como carrera universitaria. UNT Facultad de Filosofía y Letras. 2010. Inédito).

• **Sainete porteño:**

El sainete implica una visión jocosa del costumbrismo popular. Invirtiendo los términos, diríamos que es el costumbrismo popular bruloteado por el sentido humorístico del sainetero. La búsqueda de la realidad retuerce situaciones, carga las tintas de tal o cual peculiaridad, usufructúa detalles de vestimenta, modalidades y especialmente de lenguaje (Blas Raúl Gallo. 1970: 153).

• **Salamanca:** De acuerdo a la leyenda, la Salamanca es una cueva bajo la tierra, reino del diablo Supay, escuela de las brujas y al que por las noches visitan los iniciados para la práctica del mal. De ella surge una festiva música que deja de oírse cuando el caminante se arrima: allí solo se puede entrar en compañía de un adepto. Esta creencia se halla extendida por todo el noroeste argentino y es en Santiago del Estero donde más ha prendido. El ambicioso que anhele poder, podrá asistir a la cueva de La Salamanca para acrecentar la habilidad en su oficio: domador, bailarín, guitarrero, cantor... Como toda prueba iniciática, el participante requiere de un gran coraje moral y corporal, pues deberá desnudarse y escupir a un Cristo puesto cabeza abajo, soportando la convivencia con toda clase de alimañas, arácnidos y reptiles. Baile, libación y sexo desenfrenados son requisito indispensable del aquelarre. Una vez logrado el éxtasis, el neófito habrá pasado la prueba y entonces podrá pedir su deseo. El cumplimiento vendrá contra entrega de la vida de un ser cercano. Una curiosidad contemporánea: en la provincia de La Rioja es creencia popular de que el ex presidente Carlos Saúl Menem, efectuó un pacto en una Salamanca existente en Anillaco.

• **Semiósfera:** Para Iuri Lotman, "la semióesfera es aquel espacio semiótica fuera del cual no es posible la existencia de la semiosis". La frontera entre la semiótica y el mundo externo es la suma de los "filtros" lingüísticos de traducción: pasando a través de dichos filtros el texto es traducido a otra lengua (o lenguas) que se encuentran fuera de la semiósfera dada. La "clausura" de la semióesfera se manifiesta por el hecho de que no puede tener relaciones con textos que le son extraños desde un punto de vista semiótico, o con "no textos". Para que un texto adquiera realidad en la semióesfera, es necesario traducirlo a una de las lenguas de su espacio interno, semiotizar los hechos no semióticos. Así visto, el concepto de confín –o de frontera– se relaciona con el de individualidad semiótica. (Bibiana Hernández, 2008).

• ***Skené*:** Resulta muy sugestivo, según señala Anne Surgers en *Escenografías del teatro occidental,* el significado en griego de esta palabra, que al español se traduce como *escena*; en primer lugar es:

> carpa, y luego carpa sagrada –o construcción susceptible de ser desplazada– para honrar a los dioses y, más tarde, carpa de los judíos donde, durante el éxodo, estaba encerrada el Arca de la Alianza. La palabra latina *tabernáculum* tiene exactamente los mismos significados que la *skené* griega: de hecho, la fiesta celebrada por los judíos en recuerdo del *Ëxodo* se denomina 'fiesta de las cabañas', o "fiesta de los tabernáculos", o "scenopegia"... (2004: 20).

En el diccionario etimológico de la lengua castellana consta de la palabra escena: "*Scena*: en g. *Skené*, escena, teatro, choza".

• **Teatro Abierto:** Como reacción a la dictadura militar, en 1980 se efectuó una movida escénica general, con participación de autores, actores, directores, escenógrafos, músicos y técnicos. Durante una semana se representaron tres obras breves de autores vivos. Carlos Somigliana escribió el manifiesto:

> ¿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 nuevas formas de expresión que nos liberen de esquemas chatamente mercantilistas. Porque anhelamos que nuestra fraternal solidaridad sea más importante que nuestras individualidades competitivas. Porque amamos dolorosamente a nuestro país y éste es el único homenaje que sabemos hacerle. Y porque por encima de todas las razones nos sentimos felices de estar juntos.

Memora Carlos Gorostiza:

> La dictadura estaba logrando su propósito: convertirnos en pedacitos. Ya no éramos un entero. No solo estábamos prohibidos en los medios públicos de expresión sino que estaban logrando separarnos. Obligados a estar lejos de los lugares comunes en donde siempre nos reuníamos para ensayar o actuar, poco a poco, insensiblemente, cada uno había comenzado a estar lejos de sus compañeros. Estábamos empezando a sentirnos solos, convertidos en pedacitos de un entero coherente que había sido bombardeado sin escrúpulos. Entonces reaccionamos. Al principio fuimos pocos: los dramaturgos Osvaldo Dragún (recién llegado de México), Roberto Cossa, Carlos Somigliana y yo; el actor Luis Brandoni y el

> escenógrafo Leandro Hipólito Ragucci. Habíamos resuelto no permitir la disgregación ordenada por los militares. El inicio de nuestra rebeldía fue muy módico: convenimos en reunirnos todos los jueves a las cinco de la tarde en nuestras casas... En una de aquellas reuniones Chacho Dragún fue mensajero de una idea que un grupo de jóvenes le había acercado. Nos sugerían escribir varias obras cortas "con temas eróticos". El propósito oculto residía en que esos temas, inocuos desde un punto de vista político, podrían ser puestos en escena sin problemas con actuación de estudiantes de teatro ... En Teatro Abierto participó la casi totalidad de teatristas del país y el evento fue reeditado en años posteriores, hasta resultar ya en efecto anacrónico de mero alcance comercial. Cada una de las obras, algunas de manera franca y central y otras metafóricamente, trató nuestro tema... (*El merodeador enmascarado*. Carlos Gorostiza. 2004 220).

• **Teatro Fray Mocho:** La acción del *Teatro Fray Mocho* es destacable en relación al resto del movimiento independiente. Durante los doce años de su desempeño –de 1951 a 1962– implementó una formación sistemática obligatoria a sus integrantes, a través de una escuela interna (asociados en su inicio a la Escuela de Danza Moderna de Ana Itelman), y consolidó un espíritu de equipo con la finalidad de lograr que el público "supere su restringida individualidad", para promover "un estado consciente de solidaridad humana". Conseguido este objetivo, supo desempeñarse como un organismo organizando talleres integrales, con publicaciones regulares, formación de una nutrida biblioteca y giras, vinculándose y entablando intercambios con los grupos del interior del país.

> Amplió el repertorio y llegó a constituir tres elencos promediando 1957/58. Uno actuaba en la sala de Buenos Aires, otro en los barrios capitalinos y pueblos o ciudades cercanos de la provincia bonaerense y el tercero en gira por las provincias argentinas y países limítrofes (Obarrio. 1998: 27).

Tras esto, *Fray Mocho* se posicionó como el primer grupo independiente profesionalizado. Pero la mayor importancia de su ejercicio reside en haber intentado una inclusión del despreciado teatro popular, en el marco de la *reparación culta e intelectual* que se promulgaba desde los independientes. En este aspecto fue el único grupo que demostró tomar distancia de las dicotomías puestas en prácticas contra la actividad teatral pre-existente, rescatando piezas de alta valía. De las cuarenta y siete obras estrenadas en sus doce años de gestión –a la par de las clásicas universales y de las contemporáneas de autores europeos, soviéticos y norteamaericanos– produjo no solo estrenos de nuevos dramaturgos nacionales, sino reposiciones de sainetes, comedias y grotescos. Los autores estrenados fueron:

Osvaldo Dragún, Oscar Ferrigno, Bernardo Canal Feijóo, Favio Rejes, Roberto Galve, Rafael Gallegos, Blas Raúl Gallo, Andrés Lizarraga, Luis Ordaz, Augusto Foradori y José Hernández (por una adaptación del poema *Martín Fierro*). Entre los autores nacionales repuestos figuran: Mauricio Pacheco, Florencio Sánchez, Agustín Malfatti y Armando Discépolo.

• **Teatro independiente:** El movimiento independiente nace en Argentina como una manifestación de *teatro arte*, en oposición a la decadencia del llamado *teatro profesional* o *teatro comercial* de aquellos tiempos.

> Es como su homónimo europeo… Dio oportunidad al público de conocer y reconocer a los dramaturgos de la izquierda realista y del teatro clásico… Educó… a un público burgués… que esperaba modernizar y universalizar y que admiraba el mensaje humanista de la izquierda liberal… al apoyarse en el cuestionamiento a la injusticia social argentina a través de la tesis realista…. Concretaron nuevas formas de puestas y actuación, eludieron la frontalidad y los lugares comunes del teatro tradicional, se prepararon técnica y artísticamente para ejercer su oficio, fueron capaces de encarar integralmente una puesta moderna, aportaron una visión renovada del espacio escénico que dejó de ser un mero hecho decorativo para convertirse en un lugar creativo en función dramática al servicio del texto de acuerdo con las convenciones de la época… El movimiento independiente histórico fue una verdadera modernización –en realidad dos: una en el treinta con Leónidas Barletta y otra en los cincuenta y sesenta con creadores como Alejandra Boero–. Esta modernización transformó al teatro porteño, al punto que podría marcarse un antes y un después en su desarrollo… No todos fueron aciertos, hubo errores graves, como haber olvidado a nuestro teatro popular (el sainete y el grotesco criollo) reemplazándolo por la tradición europea y norteamericana, presentándose como una "opción culta" y "progresista" aislada de las contradicciones y problemas nacionales, posición que lenta y trabajosamente está siendo superada pero que ha costado muchos desencuentros, creado antinomias que no debieron existir y restado identidad a nuestra escena" (Pellettieri. 2006: 8/9).

> La independencia –diría Luis Ordaz– proclamada como bandera de lucha, se refería a la creación personal sin tenerse en cuenta las presiones y exigencias de una escena resueltamente comercializada (manejada malamente por empresarios y capocómicos) que, desde hacía años, estaba perturbando y bastardeando el teatro nacional (2005: 325).

• **Teatro por horas:** El género chico era también llamado teatro por horas. Herencia de los *pasos de comedia* de Lope de Rueda y de los *entremeses* cervantinos del siglo XVI, se trataba de un exquisito plato adicional en la tradición escénica española. Hacia 1880, en Madrid, decayendo la *zarzuela grande* (de tres actos), se produjeron obras más breves, de una hora de duración, musicales y con todos los atractivos de comicidad. Así lo continuaron practicando los empresarios madrileños asentados en Buenos Aires y empezado el siglo XX las representaciones, ahora con empresarios, autores, temas y actores locales, continuaron con total éxito, ya que el público podía asistir a ver obras distintas en cuatro secciones diarias.

• **Televisión:** Beatriz Seibel, en su *Historia del teatro argentino II*, consigna respecto al desarrollo de la televisión:

> El 17 de octubre de 1952 se inaugura LR3 Radio Belgrano, transmitiendo en directo desde Plaza de Mayo el festejo del Día de la Lealtad, con la presencia del Presidente Perón y Eva Duarte. En noviembre se emite la primera transmisión de teatro desde el Liceo: *Tres muchachos y una chica* de Roger Ferdinand, con el grupo independiente El Duende, con Duilio Marzio y Velia Chávez entre otros; es la primera dirección de Juan José Bertonasco, integrante del conjunto creado por Marcela Sola y Francisco García Vázquez, y la escenografía de Luis Diego Pedreira. También Juan Carlos Thorry, Analía Gadé y Diana Maggi hacen en TV una versión abreviada de la comedia musical *Petit Café* de Garçòn-Ronté que presentan en el Grand Splendid (2010: 355).

• ***Uturungo (runa uturungo)***: Dice don Orestes Di Lullo:

> Esta añeja leyenda, muy difundida, habla de la metamorfosis del indio (*runa*) en un animal de la selva, el tigre (*uturungo*). De acuerdo a ella, el ser humano adopta la figura y condición del tigre, desposeyéndose totalmente de sentimiento humanitario para vengarse de sus hermanos los hombres, para castigarlos y someterlos con el temor. Esta transformación se opera mediante la complicidad del diablo o *supay*, quien facilita el medio: un cuero de tigre, en que deberá revolcarse el hombre para su metamorfosis. El *Runa Uturungo*, afirman, es conocido por los rastros, mientras el tigre común deja en él la marca de sus cuatro dedos, el del *Runa Uturungo*, como el rastro del hombre, muestra la señal de sus cinco dedos. (*El folklore de Santiago del Estero*: 185).

• **Voces narrativas:** Toda literatura dramática es teatro para leer. La representación escénica es teatro para ver. Un teatro para oír, es el radioteatro. Una forma alternativa moderna, sería el teatro leído y semimontado, intermedio entre la

lectura y la escenificación... Pero en este caso se está haciendo referencia al fenómeno producido por un efecto místico que, desde una función receptiva, transporta a una función participativa. En tal *éxtasis* era instalado el espectador de la antigua tragedia griega; algo similar a lo que le ocurre, en forma inversa, al oyente del drama radial cuando, desde la emisión, se le transmite una "imagen sonora" tras la invisibilidad de los personajes. Esto puede comprenderse desde el significado de la palabra fe: *creencia en lo invisible, en aquello que no se ve.*

Bibliografía

Abelardo Ramos, Jorge, *Revolución y contrarrevolución en la Argentina* (Volumen I/1922-1976). Buenos Aires. Editorial Distal S.R.L. 1999.

Aguiló, Federico, *Los cuentos ¿tradiciones o vivencias?* La Paz. Editorial Los Amigos del libro. 1980.

Armando, Marie Rose, *Teatro argentino contemporáneo.* Buenos Aires. Revista Cultura Colección Unión Carbide. 1985.

Bajtin, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*. Madrid. Alianza Editorial. 1987.

Barthes, Roland, *Escritos sobre el teatro.* Barcelona. Editorial Paidós. 2009.

Berenguer Carisomo, Arturo, *Las ideas estéticas en el teatro argentino*. Buenos Aires. Instituto Nacional de Estudios de Teatro. 1947.

Berruti, Pedro, *Manual de danzas folklóricas.* Buenos Aires. Editorial Escolar. 1979.

Bonilla, Luis, *La Danza en el mito y en la historia.* Madrid. Biblioteca Nueva. 1964.

Camus, Albert, *El hombre rebelde.* Buenos Aires .Editorial Losada. 1953.

Canal Feijóo, Bernardo, *Burla, credo y culpa en la creación anónima.* Buenos Aires. Editorial Nova. 1951.

Carrizo, Juan Alfonso, *Cancionero popular de Tucumán.* Tucumán. U.N.T. 1937.

Casablanca, Adolfo, *El teatro en la historia argentina (Desde el descubrimiento de América hasta 1930).* Edición del Honorable Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires. 1994.

Casadevall, Domingo F., *La evolución de la Argentina vista por el teatro nacional.* Buenos Aires. Ediciones Culturales Argentinas. 1965.

Castagnino, Raúl, *Crónicas del pasado teatral argentino.* Buenos Aires. Huemul. 1977.

Coluccio, Félix, *Fiestas y celebraciones en la República Argentina.* Buenos Aires. Plus Ultra. 1992.

Coluccio, Félix, Diccionario del Folklore Argentino. Buenos Aires. El Ateneo. 1991.

Cosmelli Ibañez, José Luis, *Historia de la cultura argentina.* Buenos Aires. Editorial El Ateneo. 1992.

Dragosky, Graciela y Paez, Jorge, *Fiestas y ceremonias tradicionales.* Buenos Aires. Centro Editor de América Latina. 1972.

Espinosa, Pedro y Maidana, Leda, *Efemérides del teatro nacional.* Buenos Aires. Instituto Nacional de Estudios de Teatro. 1986.

Gadamer, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*. Ediciones Paidós. Buenos Aires. 2005.

Gallo, Blas Raúl, *Historia del Sainete Nacional.* Buenos Aires. Editorial Buenos Aires Leyendo. 1970.

García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (Nueva Edición). Buenos Aires. Editorial Paidós. 2001.

Garcilaso de la Vega, Inca, *Comentarios Reales (selección)*. Buenos Aires. Kapeluz, 1971.

Genè, Juan Carlos, *Notas sobre folklore y teatro regional.* (En Teoría y Universidad). Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán. 1959.

Gorosriza, Carlos, *El merodeador enmascarado.* Buenos Aires. Seix Barral. 2004.

Granada, Daniel, *Supersticiones del Río de la Plata.* Buenos Aires. Guillermo Kraft. Ltda. 1947.

Grotowsky, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*. México. Siglo veintiuno editores. 1970.

Grotowsky, Jerzy. *El montaje en el trabajo del Director.* (En la antología Principios de Dirección Escénica, de Edgar Ceballos). México. Grupo Editorial Gaceta. 1992.

Hidalgo, Bartolomé, *Cielitos y diálogos.* Buenos Aires. Centro Editor de América Latina. 1979.

Hormigon, Juan Antonio (editor), *Meyerhold, textos teóricos*. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España. 1992.

Klein, Teodoro, *El actor en el Río de la Plata.* Buenos Aires. Ediciones Asociación Argentina de Actores. 1984.

Kramer, Luis Gudiño, *Médicos, magos y curanderos.* Buenos Aires. Emecé Editores. 1942.

Lábatte, Beatriz, *Los saberes del cuerpo en la institución universitaria (Tesis de Maestría)*. Tucumán 2010. Facultad de Filosofía y Letras. U.N.T. (Sin publicación).

Lagarce, Jean-Luc, *Teatro y poder en Occidente*. Buenos Aires. Editorial Atuel. 2007.

Leguizamón, Martiniano, *Calandria*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina. 1980.

Lopez, Graciela Alicia, *Patio criollo (teatro infantil escolar).* Santiago del Estero. Gráfica Caro Hnos. 1979.

Maccarini, Manuel, *Teatro de identidad popular en los géneros: Sainete rural, Circo criollo y Radioteatro argentino.* Buenos Aires. Editorial del INT. 2006.

Murdock, George Peter, *Nuestros contemporáneos primitivos.* México. Fondo de Cultura Económica. 1975.

Nuñez, Ángel, *Cancionero Federal (Epílogo)*. Buenos Aires. Cuadernos de Crisis (26). 1976.

Obarrio, Estela, *Teatro Fray Mocho 1950-1962. Historia de una quimera emprendida*. Buenos Aires. Editorial INT. 1998.

Oblitas Pobete, Enrique, *Cultura Calawaya.* La Paz. Ediciones Populares Comarlinghi. 1978.

Olivares, Adolfo F. *Poesía Dramática de los Incas.* 1897.

Ordaz, Luis, *Estudio en la Revista del Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires*. Nº 15. 1984.

Ordaz, Luis, *Personalidades, personajes y temas del teatro argentino (2 Tomos).* Buenos Aires. Instituto Nacional del Teatro. 2005.

Pagella, Ángela Blanco Amores de, *Iniciadores del teatro argentino.* Buenos Aires. ECA. Ministerio de Cultura y Educación. 1972.

Pagella, Ángela Blanco Amores de, *Pablo Podestá.* Buenos Aires. Ediciones Culturales Argentinas. 1967.

Payne, Michael (compilador), *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales.* Buenos Aires. Paidós. 2002.

Pelletieri, Osvaldo, *Nota introductoria, en Babilonia.* Buenos Aires. Editorial Galerna. 2007.

Pelletieri, Osvaldo, *Teatro del pueblo: Una utopía concretada.* Buenos. Editorial Galerna-Fundación Somigliana. 2006.

Pelletieri, Osvaldo, *De Toto a Sandrini. Del actor cómico italiano al "actor nacional" argentino.* Buenos Aires. Editorial Galerna. 2001.

Ragucci, Leandro Hipólito, *La arquitectura teatral en Buenos Aires (1783-1991)*. Buenos Aires. Ediciones Funcun. 1992.

Rest, Jaime, *El teatro moderno.* Buenos Aires. Centro Editor de América Latina. 1976.

Ponferrada, Juan Oscar, *El carnaval del Diablo*. Buenos Aires.

Rivera, Jorge B., *La primitiva literatura gauchesca.* Buenos Aires. Jorge Álvarez. 1968.

Romero, José Luis, *Las ideas políticas en Argentina.* Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica. 1975.

Romero, José Luis, *Breve historia de la Argentina.* Buenos Aires-México. Fondo de Cultura Económica. 1996.

Sánchez Gardel, Julio, *La montaña de las brujas* (con Introducción de Jorge Raúl Lafforgue). Buenos Aires. Editorial Huemul S.A. 1975.

Seibel, Beatriz, *Historia del teatro argentino (Desde los rituales hasta 1930).* Buenos Aires. Editorial Corregidor. 2002.

Seibel, Beatriz, *Historia del teatro argentino II (1930-1956: crisis y cambios).* Buenos Aires. Editorial Corregidor. 2010.

Surgers, Anne, *Escenografías del teatro occidental.* Buenos Aires. Ediciones Artes del Sur. 2005.

Suzuki, Tadashi, *Sobre una nota del programa de mano de una representación en Buenos Aires.* Teatro Municipal General San Martín.

Vega, Carlos, *Danzas y canciones argentinas.* Buenos Aires. Ediciones E. Ferrero. 1936.

Viñas, David, *Armando Discépolo, grotesco, inmigración y fracaso.* Buenos Aires. Editorial Jorge Álvares. 1969.

Wachtel, Nathan, *Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570).* Alianza Editorial. México. 1971.

Artículos: Hernández, Biviana, *Para una concepción sistemática del texto: las propuestas de Iuri Lotman y Walter Mignolo.* Alpha Nº 26. 2008 / Lozano, Jorge. *La semioesfera y la teoría de la cultura.* N° 145-146 Revista de Occidente. 1995.

Anónimos: *El amor de la estanciera / El valiente fanfarrón y criollo socarrón o el gaucho (primera parte) / Las bodas de Chivico y Pancha o el gaucho (segunda parte). / El detalle de la batalla de Maipú / La tragedia del fin de Atawuallpa* (traducción de Jesús Lara).Cochabamba. Imprenta Universitaria. 1957 / *Ollanta* (traducción por José Barranca) Lima. Ediciones de la Biblioteca Universitaria. 1972.

Entrevistas: Lic. Mercedes Díaz (Catamarca) / Lic. Graciela Weiss (Tucumán) / Prof. Tony Bogado (Jujuy) / Prof. Cecilia Sutti (Salta) / Sr. Daniel Ramírez y Prof. Heraclio Acosta (Santiago del Estero).

teatro abierto 1981. teatrología e historia 3
IRENE VILLAGRA

Introducción 5

Algunos puntos de partida y metodología para estudiar Teatro Abierto 1981 6

Contexto histórico de Teatro Abierto 1981 12
Contexto general 1976-1983 12
Contexto específico 1980-1981 23

Gestación de Teatro Abierto 1981 32
Trabajo con Fuentes Primarias: origen y puesta en marcha 32
Trabajo con fuentes primarias: documentos, archivo personal de Osvaldo Dragún 33
Estudio crítico de fuentes provenientes de diversos archivos de 1980/1981 35
Teatro Abierto 1981, primer momento 36
Teatro Abierto 1981, segundo momento 59

Teatro Abierto 1981 a través de publicaciones 70
Publicaciones contemporáneas a Teatro Abierto 1981 70
Publicaciones en postdictadura sobre Teatro Abierto 1981 76

Fuentes secundarias: nuevos testimonios sobre Teatro Abierto 1981 87
Nota especialmente escrita por Rómulo Berruti (12 de junio de 2006) 88
Fragmentos de Entrevista a Gastón Breyer (5 de septiembre de 2006) 91
Fragmentos entrevista a Roberto Perinelli (5 de octubre de 2006) 94
Entrevista a Roberto "Tito" Cossa (14 de noviembre de 2006) 97
Fragmentos entrevista a Eduardo Tato Pavlosvky (20 de noviembre de 2006) 100
Testimonio de Roberto Saiz (16 de noviembre de 2009) 102
Fragmentos entrevista a Raúl Rizzo (1º de diciembre de 2009) 104
Fragmentos de conversación con Duilio Marzio (3 de diciembre de 2009) 108
Entrevista a Leonor Manso: 19 de diciembre de 2009 109
Testimonio de Ingrid Pellicori (3 de febrero 2010) 113
Testimonio de Carlos Fos (12 de febrero de 2010) 115
Fragmentos de conversación con Raúl Serrano (26 de abril de 2010) 117
Entrevista a Carlos Gorostiza (20 de diciembre 2010) 118
Testimonio de Julie Weisz (16 de marzo de 2011) 121
Público que asistió a Teatro Abierto 1981 121

Apéndice con fuentes primarias 127
Copias de manuscritos 128
Programación original completa de Teatro Abierto 1981 129
Primer documento público emitido por la Multipartidaria el 14 de julio de 1981 136

Algunas conclusiones 138

Bibliografía 151

la curvatura del espacio dramático 159
EDUARDO DEL ESTAL

La hipótesis palimpséstica 161

Proemio 162

La sensibilidad a las condiciones iniciales 165

Trama-Drama 173

Topología del espectáculo 176
Política del espectáculo: los dividendos del deseo 176
Emergencia del sujeto espectador 179
La extensión anónima 180
La cultura de masas y el orden social del Barroco 181
El modelo de la escena a la italiana 184
El modelo de teatro italiano. La perspectiva diagonal 185

La voz teatral 188
El lugar de la boca 188
Hablar al oído 189
La escucha *pánica* 190
El tímpano 191
El murmullo anónimo 192
La voz mística 193
La dramaturgia de la voz 194
El ritmo del pensamiento 198

Lo neutro 200
Giulio Camillo y el teatro de la memoria 203

La muerte termodinámica de la modernidad 209
Auschwitz y el fin del arte 209
El discurso histórico 210
El espíritu de la materia 211
La materia sin forma 213
El fin de las analogías y los regímenes de representación 225
La muerte termodinámica de la modernidad 227

apuntes para una genealogía del espacio escénico en el teatro argentino 231
MANUEL MACCARINI

Aclaratoria 233

Proposición 234
Circunscripción 243
¿Un teatro federal *implícito*? 254
Una clasificación 256

En el origen: a dos políticas, dos poéticas en pugna 257

El fogón, o la forma que se transforma en origen 265
El relator-actor de fogón 266
El fogón proyectado 268
El fogón a través del pensamiento criollo 271

El fogón en el drama moderno 277
Arriesgando una breve interpretación del aquí y ahora 284

Lo inherente al espacio escénico criollo 286
Transmisión oral y teatralidad 287
La palabra como creación 288
Del fogón al teatro 293
El gesto y el movimiento en la experiencia circular 296
La danza primordial 297
La magia de la circularidad 300
Pervivencia de lo circular 300
El patio criollo santiagueño 305

Sobre la obra *La montaña de las brujas* 307
El mito de la transformación y la animalidad 311
El desenlace compensatorio 313
Fiestas sacramentales americanas 320
La cultura del topamiento 321
Fogón y teatro 324
Del relato oral a la acción teatral 326

Glosario 329

Bibliografía 350

- narradores y dramaturgos
  Juan José Saer, Mauricio Kartun
  Ricardo Piglia, Ricardo Monti
  Andrés Rivera, Roberto Cossa

  En coedición con la Universidad Nacional del Litoral

- el teatro, ¡qué pasión!
  de Pedro Asquini
  Prólogo: Eduardo Pavlovsky

  En coedición con la Universidad Nacional del Litoral

- obras breves
  Incluye textos de Viviana Holz, Beatriz Mosquera, Eduardo Rivetto, Ariel Barchilón, Lauro Campos, Carlos Carrique, Santiago Serrano, Mario Costello, Patricia Suárez, Susana Torres Molina, Jorge Rafael Otegui y Ricardo Thierry Calderón de la Barca

- de escénicas y partidas
  de Alejandro Finzi
  Prólogo del autor

- teatro (3 tomos)
  Obras completas de Alberto Adellach

  Prólogos: Esteban Creste (Tomo I), Rubens Correa (Tomo II) y Elio Gallipoli (Tomo III)

- las piedras jugosas
  Aproximación al teatro de Paco Giménez
  de José Luis Valenzuela
  Prólogos: Jorge Dubatti y Cipriano Argüello Pitt

- siete autores (la nueva generación)
  Prólogo: María de los Ángeles González
  Incluye obras de Maximiliano de la Puente, Alberto Rojas Apel, María Laura Fernández, Andrés Binetti, Agustín Martínez, Leonel Giacometto y Santiago Gobernori

- dramaturgia y escuela 1
  Prólogo: Graciela González de Díaz Araujo
  Antóloga: Gabriela Lerga
  Pedagogas: Gabriela Lerga y Ester Trozzo

- dramaturgia y escuela 2
  Prólogo: Jorge Ricci y Mabel Manzotti
  Textos de Ester Trozzo, Sandra Vigianni, Luis Sampedro

- didáctica del teatro 1
  Coordinación: Ester Trozzo, Luis Sampedro
  Colaboración: Sara Torres
  Prólogo: Olga Medaura

- didáctica del teatro 2
  Prólogo: Alejandra Boero

- teatro del actor II
  de Norman Briski
  Prólogo: Eduardo Pavlovsky

- dramaturgia en banda
  Coordinación pedagógica: Mauricio Kartun
  Prólogo: Pablo Bontá
  Incluye textos de Hernán Costa, Mariano Pensotti, Hernando Tejedor, Pablo Novak, José Montero, Ariel Barchilón, Matías Feldman y Fernanda García Lao

- personalidades, personajes y temas del teatro argentino (2 tomos)
  de Luis Ordaz
  Prólogo: Jorge Dubatti y Ernesto Schoo (Tomo I) - José María Paolantonio (Tomo II)

- manual de juegos y ejercicios teatrales
  de Jorge Holovatuck y Débora Astrosky
  Segunda edición, corregida y actualizada
  Prólogo: Raúl Serrano

- antología breve del teatro para títeres
  de Rafael Curci
  Prólogo: Nora Lía Sormani

- teatro para jóvenes
  de Patricia Zangaro

- antología teatral para niños y adolescentes
  Prólogo: Juan Garff
  Incluye textos de Hugo Álvarez, María Inés Falconi, Los Susodichos, Hugo Midón, M. Rosa Pfeiffer, Lidia Grosso, Héctor Presa, Silvina Reinaudi y Luis Tenewicki

- nueva dramaturgia latinoamericana
  Prólogo: Carlos Pacheco
  Incluye textos de Luis Cano (Argentina), Gonzalo Marull (Argentina), Marcos Damaceno (Brasil), Lucila de la Maza (Chile), Victor Viviescas (Colombia), Amado del Pino (Cuba), Ángel Norzagaray (México), Jaime Nieto (Perú) y Sergio Blanco (Uruguay)

- teatro/6
  Obras ganadoras del 6º Concurso Nacional de Obras de Teatro
  Incluye obras de Karina Androvich, Patricia Suárez, Luisa Peluffo, Lucía Laragione, Julio Molina y Marcelo Pitrola.

- becas de creación
  Incluye textos de Mauricio Kartun, Luis Cano y Jorge Accame.

- historia de la actividad teatral en la provincia de corrientes
  de Marcelo Daniel Fernández
  Prólogo: Ángel Quintela

- la luz en el teatro manual de iluminación
  de Eli Sirlin
  Prólogo de la autora

- diccionario de autores teatrales argentinos 1950-2000 (2 tomos)
  de Perla Zayas de Lima

- laboratorio de producción teatral 1
  Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos
  de Gustavo Schraier
  Prólogo: Alejandro Tantanián

- hacia un teatro esencial
  Dramaturgia de Carlos María Alsina
  Prólogo: Rosa Ávila

- teatro ausente
  Cuatro obras de Arístides Vargas
  Prólogo: Elena Francés Herrero

- el teatro con recetas
  de María Rosa Finchelman
  Prólogo: Mabel Brizuela
  Presentación: Jorge Arán

- teatro de identidad popular
  En los géneros sainete rural, circo criollo y radioteatro argentino
  de Manuel Maccarini

- caja de resonancia y búsqueda de la propia escritura
  Textos teatrales de Rafael Monti

- teatro, títeres y pantomima
  de Sarah Bianchi
  Prólogo: Ruth Mehl

- por una crítica deseante de quién/para quién/qué/cómo
  de Federico Irazábal
  Prólogo del autor

- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo I (1800-1814)
  Sainetes urbanos y gauchescos
  Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
  Presentación: Raúl Brambilla

- teatro/7
  Obras ganadoras del 7º Concurso Nacional de Obras de Teatro
  Incluye obras de Agustina Muñoz, Luis Cano, Silvina López Medín, Agustina Gatto, Horacio Roca y Roxana Aramburú

- la carnicería argentina
  Incluye textos de Carolina Balbi, Mariana Chaud, Ariel Farace, Laura Fernández, Santiago Gobernori, Julio Molina y Susana Villalba

- saulo benavente, ensayo biográfico
  de Cora Roca
  Prólogo: Carlos Gorostiza

- del teatro de humor al grotesco
  Obras de Carlos Pais
  Prólogo: Roberto Cossa

- teatro/9
  Obras ganadoras del 9º Concurso Nacional de Obras de Teatro
  Incluye textos de Patricia Suárez y M. Rosa Pfeiffer, Agustina Gatto, Joaquín Bonet, Christian Godoy, Andrés Rapoport y Amalia Montaño

- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo II (1814-1824)
  Obras de la Independencia
  Selección y Prólogo: Beatriz Seibel

- nueva dramaturgia argentina
  Incluye textos de Gonzalo Marull, Ariel Dávila (Córdoba), Sacha Barrera Oro (Mendoza), Juan Carlos Carta, Ariel Sampaolesi (San Juan), Martín Giner, Guillermo Santillán (Tucumán), Leonel Giacometto, Diego Ferrero (Santa Fe) y Daniel Sasovsky (Chaco)

- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo III (1839-1842)
  Obras de la Confederación y emigrados
  Selección y Prólogo: Beatriz Seibel

- dos escritoras y un mandato
  de Susana Tampieri y María Elvira Maure de Segovia
  Prólogo: Beatriz Salas

- 40 años de teatro salteño (1936-1976). Antología
  Selección y estudios críticos: Marcela Beatriz Sosa y Graciela Balestrino

- las múltiples caras del actor
  de Cristina Moreira
  Palabras de bienvenida: Ricardo Monti
  Presentación: Alejandro Cruz
  Testimonio: Claudio Gallardou

- la valija
  de Julio Mauricio
  Coedición con Argentores
  Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza

- el gran deschave
  de Armando Chulak y Sergio De Cecco
  Coedición con Argentores
  Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza

- una libra de carne
  de Agustín Cuzzani
  Coedición con Argentores
  Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza

- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo IV (1860-1877)
  Obras de la Organización Nacional
  Selección y Prólogo: Beatriz Seibel

- referentes y fundamentos. hacia una didáctica del teatro con adultos I
  de Luis Sampedro

- una de culpas
  de Oscar Lesa
  Coedición con Argentores

- desesperando
  de Carlos Moisés
  Coedición con Argentores

- almas fatales, melodrama patrio
  de Juan Hessel
  Coedición con Argentores

- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo V (1885-1899)
  Obras de la Nación Moderna
  Selección y prólogo: Beatriz Seibel

- técnica vocal del actor
  de Carlos Demartino

- el teatro, el cuerpo y el ritual
  de María del Carmen Sanchez

- tincunacu. teatralidad y celebración popular en el noroeste argentino
  de Cecilia Hopkins

- teatro/10
  Obras ganadoras del 10º Concurso Nacional de Obras de Teatro.
  Incluye textos de Mariano Cossa y Gabriel Pasquini, Enrique Papatino, Lauro Campos, Sebastián Pons, Gustavo Monteros, Erica Halvorsen y Andrés Rapapor.

- la risa de las piedras
  de José Luis Valenzuela
  Prólogo de Guillermo Heras

- concurso nacional de obras de teatro para el bicentenario
  Incluye textos de Jorge Huertas, Stela Camilletti, Guillermo Fernández, Eva Halac, José Montero y Cristian Palacios

- piedras de agua
  Cuaderno de una actriz del Odin Teatret
  de Julia Varley

- el teatro para niños y sus paradojas
  Reflexiones desde la platea de Ruth Mehl
  Prólogo: Susana Freire

- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo VI (1902-1908)
  Obras del siglo XX
  Selección y Prólogo: Beatriz Seibel

- antología de teatro latinoamericano 1950-2007
  de Lola Proaño y Gustavo Geirola (3 tomos)

- dramaturgos argentinos en el exterior
  Incluye obras de J.D. Botto, C. Brie, C. Castrillo, S. Cook, R. García, I. Krugli, L. Thenón, A. Vargas y B. Visnevetsky.
  Compilación: Ana Seoane

- el universo mítico de los argentinos en escena
  de Perla Zayas de Lima (2 tomos)

- air liquid
  de Soledad González
  Coedición con Argentores

- un amor de Chajarí
  de Alfredo Ramos
  Coedición con Argentores

- un tal Pablo
  de Marcelo Marán
  Coedición con Argentores

- casanimal
  de María Rosa Pfeiffer
  Coedición con Argentores

- las obreras
  de María Elena Sardi
  Coedición con Argentores

- molino rojo
  de Alejandro Finzi
  Coedición con Argentores

- teatro/11
  Obras ganadoras del 11º Concurso Nacional de Obras de Teatro Infantil
  Incluye obras de Cristian Palacios, Silvia Beatriz Labrador, Daniel Zaballa, Cecilia Martín y Mónica Arrech, Roxana Aramburú y Gricelda Rinaldi

- títeres para niños y adultos
  de Luis Alberto Sánchez Vera

- historia del teatro en el Río de la Plata
  de Luis Ordaz
  Prólogo: Jorge Lafforgue

- memorias de un titiritero latinoamericano
  de Eduardo Di Mauro

- teatro de vecinos
  De la comunidad para la comunidad
  de Edith Scher
  Prólogo: Ricardo Talento

- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo VII (1902-1910)
  Obras del siglo XX -1ra. década-
  Selección y Prólogo: Beatriz Seibel

- cuerpos con sombra
  Acerca del entrenamiento corporal del actor
  de Gabriela Pérez Cubas

- gracias corazones amigos
  La deslumbrante vida de Juan Carlos Chiappe
  de Adriana Vega y Guillermo Luis Chiappe

- la revista porteña
  Teatro efímero entre dos revoluciones (1890-1930)
  de Gonzalo Demaría
  Prólogo: Enrique Pinti

concurso nacional de ensayos teatrales Alfredo de la Guardia 2001
se terminó de imprimir en Buenos Aires, noviembre de 2011.
Primera edición: 300 ejemplares.

concurso nacional de ensayos teatrales
Alfredo de la Guardia 2011

Los trabajos que forman parte de este volumen, resultaron ganadores del Concurso Nacional de Ensayos Teatrales Alfredo de la Guardia, organizado por el Instituto Nacional del Teatro y el Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires en el marco del VIII Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA). El jurado, integrado por Halima Tahan, Sandra Torlucci y Jorge Dubatti otorgó las siguientes distinciones: *Teatro Abierto 1981: teatrología e historia* de Irene Villagra (Primer Premio), *La curvatura del espacio dramático -Aproximaciones a una topología teatral* de Eduardo Del Estal (Segundo Premio) y *Apuntes para una genealogía del espacio escénico en el teatro argentino. De la emancipación al drama de la segunda modernidad* de Manuel Maccarini (Tercer Premio).

Alfredo de la Guardia (1899-1974). Nació en Madrid y residió en la Argentina desde muy joven. En Buenos Aires construyó una carrera muy destacada en la que dejó ver su profundo interés por la cultura nacional. Entre sus publicaciones pueden citarse: *Ricardo Rojas, 1882-1957*, obra que le valió el reconocimiento general, además de una sucesión de importantes premios; *García Lorca, persona y creación; Imagen del drama.* Su libro *Visión de la crítica dramática* es una intervención a la historia del teatro universal y fue el último intelectual argentino en emprender una tarea de tamaña magnitud, por lo abarcadora en cuanto al tiempo pero, además, en cuanto a estéticas y creadores analizados.

inteatro
EDITORIAL