

Nuevo Mundo Mundos Nuevos

Nouveaux mondes mondes nouveaux - Novo Mundo Mundos Novos - New world New worlds

Imágenes, memorias y sonidos
2023

Teatro Abierto 1985 y el proyecto "Otro Teatro": en la búsqueda de la eficacia política para un teatro militante en democracia

Teatro Abierto 1985 and the project "Otro Teatro": in search of political efficacy for a militant theatre in democracy

RAMIRO ALEJANDRO MANDUCA
<https://doi.org/10.4000/nuevomundo.91999>

Resúmenes

Español English

En 1985, el movimiento Teatro Abierto, surgido en el marco de la última dictadura militar argentina, aún persistía con sus acciones. Ese año se impulsaron tres proyectos distintos que expresaron las tensiones al interior del mismo frente al advenimiento del régimen democrático. Un sector concentró sus fuerzas en el ciclo intitulado "Nuevos autores. Nuevos directores" de carácter más bien pedagógico y tendiente a construir un "relevo" dentro de la estética realista, propia del teatro independiente. Por otro, los restantes dos proyectos, el "Teatrzo" y "Otro Teatro", presentaron como común denominador apelar a estéticas tendientes a desbordar las salas teatrales. En este trabajo reconstruiremos tres experiencias que formaron parte del proyecto "Otro Teatro", en el que reverberaron con fuerza, prácticas teatrales de carácter militante propias de los radicalizados años 70. Para este trabajo apelamos a documentos internos del propio movimiento, a registros en prensa de tirada masiva y a entrevistas realizadas a protagonistas de las mismas.

In 1985, Teatro Abierto, which emerged in the framework of the last Argentine military dictatorship, persisted with its actions. That year, three different projects were promoted that expressed the tensions within it in the face of the advent of the democratic regime. One sector concentrated its forces on the cycle entitled "Nuevos autores. Nuevos directores" of a rather pedagogical nature and tending to build a "relay" within the realistic aesthetics, typical of independent theater. On the other hand, the remaining two projects, "Teatrzo" and "Otro



Teatro", presented as an everyday denominator appeal to aesthetics tending to overwhelm theater halls. In this work, I will reconstruct three experiences that were part of the "Otro Teatro" project, in which theatrical practices of a militant nature typical of the radicalized 70s reverberated strongly. For this work, we appeal to internal documents of the movement itself, records in mass circulation press, and interviews of protagonists of those experiences.

Entradas del índice

Keywords: transition, democracy, Teatro Abierto, militancy

Palabras claves: transición, democracia, Teatro Abierto, militancia

Texto completo

Introducción

- 1 La relevancia de Teatro Abierto (TA) como fenómeno artístico y político en el marco de la última dictadura militar en Argentina ha sido abordado desde distintos planos por una extensa literatura¹. En el último tiempo también han tenido lugar una nueva serie de investigaciones debido al acceso al archivo personal de Osvaldo Dragún, donado por su ex esposa María Ibarreta, al Instituto de Arte argentino y latinoamericano "Luis Ordaz" de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Entre ellos, se destacan la compilación y análisis de fuentes hechos por Irene Villagra² que han permitido abrir nuevas miradas, entre las que se puede enmarcar este trabajo y anteriores³. A cuarenta años de su irrupción, TA ha asumido para la historia argentina reciente un carácter de mito de la resistencia cultural a la dictadura. En otro trabajo⁴, nos hemos centrado en este aspecto retomando la clásica noción de Roland Barthes⁵. El autor francés sugiere una lacónica definición: "el mito vuelve inocente las cosas, las funda como naturaleza y eternidad"⁶. Para llegar a esta condición, el saber que se condensa en esas construcciones termina siendo "un saber confuso, formado de asociaciones débiles"⁷. Asumir este punto de partida para el caso de TA se torna imprescindible.
- 2 En ese sentido, profundizar los estudios en torno a la continuidad de TA bajo democracia nos permite acceder a las porosidades de esos primeros años bajo el nuevo régimen político. Precisamente, este recorrido del movimiento ha suscitado un menor interés que los ciclos iniciales⁸. Aquí nos proponemos pensar el desarrollo posterior a 1983, centrándonos en uno de los proyectos impulsados por TA durante el año 1985 denominado "Otro Teatro". Para ello enmarcaremos en un comienzo las discusiones internas inmediatas tras el fin del régimen dictatorial, presentaremos sucintamente las tres iniciativas del movimiento durante ese año y luego nos detendremos en este proyecto en particular recuperando la voz de sus protagonistas. Asimismo, recuperaremos los aportes teóricos de Chantal Mouffe y Jaques Rancière en torno a "la política", "lo político" y las relaciones de estos aspectos con el arte y la estética, para pensar los modos de incidencia de los miembros de TA en el novedoso contexto democrático.
- 3 La hipótesis que guiará este escrito es que ante las expectativas abiertas por el nuevo régimen político un sector del movimiento asumió como tarea principal la revinculación del teatro con los sectores sociales más postergados y para ello acudió a las estéticas y procedimientos del teatro militante *setentista*⁹. Este modo de entender la praxis artística es posible pensarlo de la mano con la búsqueda de una mayor eficacia política acorde a la novedosa coyuntura histórica que supuso una relación agonista con la propia tradición teatral del movimiento en tensión con los derroteros asumidos por sus miembros fundadores.

Las instituciones, la incertidumbre y los proyectos

- 4 Desde 1983, varios miembros de TA junto a intelectuales y artistas de diversas disciplinas fueron partícipes del Centro de Participación Política (CPP), espacio intelectual tendiente a hacer sus aportes en la confección del programa político del Movimiento de Renovación y Cambio, corriente dentro de la Unión Cívica Radical (UCR) que llevó como candidato presidencial a Raúl Alfonsín. El CPP, encabezado por Jorge Esteban Roulet y Elva Barreiro de Roulet (vicegobernadora de la Provincia de Buenos Aires entre 1983 y 1987) estuvo organizado en diversos talleres de trabajo, siendo el de Cultura y Medios de Comunicación el que congregó a los sectores del ámbito artístico y cultural. El coordinador del mismo fue el periodista y escritor Luis Gregorich y entre los miembros partícipes del movimiento teatral que se sumaron a este espacio es posible nombrar a los/as dramaturgos/as Aída Bortnik, Carlos Gorostiza y Pacho O'Donnell; los/as teatristas Alejandra Boero, Osvaldo Bonet, Luis Brandoni y Héctor Calmet. A excepción de Boero los restantes cumplieron alguna función dentro o en relación con las instituciones culturales del gobierno radical. Gorostiza como Secretario de Cultura de la nación, O'Donnell como Secretario de Cultura de la Ciudad, Bortnik como asesora cultural de Argentina Televisora Color, Brandoni como asesor cultural presidencial y Bonet como director del Teatro Cervantes en donde implementó una conducción colegiada con Beatriz Matar, Carlos Somigliana, y Héctor Calmet¹⁰. En sus memorias Gorostiza planteaba una reflexión acerca de su decisión de asumir la responsabilidad gubernamental, posible de extenderse al conjunto de los nombrados afirmando que "algunos de nosotros entendimos que había llegado la hora de hacer a un lado por un tiempo nuestras ocupaciones y poner nuestras modestas horas al servicio de la reconstrucción democrática"¹¹.
- 5 Así como un sector de los miembros del movimiento optó por esta "deriva institucional", al interior del mismo se plantearon debates acerca de qué modo continuar el proyecto que desde un principio los guio, es decir "revitalizar el teatro argentino". Ahora bien ¿qué implicaba esta premisa en el nuevo contexto democrático? En los documentos y anotaciones de Osvaldo Dragún, pueden seguirse algunas de las tempranas hipótesis al respecto. En una "minuta" de reunión con fecha del 31 de octubre de 1983, aparecen diversas consideraciones acerca de qué hacer el año entrante. Las discusiones rondaron en torno a cómo considerar la politicidad del espacio, cómo vincularse con el Estado, como convocar a nuevos participantes y también acerca de qué temas abordar en los nuevos ciclos. Quien parece haber dado en la tecla fue Carlos Somigliana, que introdujo como eje articulador "LA LIBERACIÓN", propuesta anotada con mayúsculas por el propio Dragún en sus actas de la reunión¹². De esa idea derivó lo que sería el proyecto, finalmente frustrado, de 1984. Pese a que algunos autores comenzaron a escribir y formular propuestas la iniciativa no prosperó. El estado de "autorreflexión" sobre la coyuntura y el rol del movimiento en ella se impusieron. En palabras del actor y director Enrique Dacal, las diferencias llevaron a "que el debate se comiera a la acción"¹³.
- 6 Hacia junio de 1984, cuando los márgenes de concreción para el ciclo de ese año comenzaron a verse agotados, mediante un breve comunicado levantado por los principales diarios del país, TA convocaba a "todos aquellos que hayan o no participado de los ciclos anteriores" a discutir "tres propuestas de trabajo para el inmediato, el mediano y el largo plazo". Asimismo, señalaba con énfasis que "a seis meses de instalado el gobierno democrático ha[bía] llegado el momento de abrir el debate sobre la actual realidad escénica y el futuro de nuestro movimiento"¹⁴. Contingentemente con este anuncio y poniendo de manifiesto las diversas derivas del movimiento durante esos años, otros miembros de TA se encontraban acompañando la comitiva diplomática del presidente Raúl Alfonsín a Madrid, montando en el marco de la "Semana de la Argentina Democrática" la obra *Príncipe Azul* de Eugenio Griffiero (estrenada

originalmente en el ciclo de 1982) y participando en mesas redondas en torno al estado de la cultura en esos momentos.

- 7 En 1985 tuvo lugar una renovación en la conducción del movimiento. Se generó una masiva asamblea donde participaron actores, directores, autores y técnicos y se conformó una nueva comisión directiva. En términos concretos, quienes tomaron las riendas, a diferencia de los inicios, fueron actores: Manuel Callau fue elegido "presidente" y Enrique Dacal, secretario general. Este último señala que el clima de las asambleas hacia ese momento era álgido, de mucha discusión. En palabras de Dacal:

así como algunos en 1981 acompañábamos, pero no participábamos, ahora los que antes participaban sólo acompañaban. Los históricos, como [Roberto] Tito Cossa, nos miraban respetuosamente desde la silla. Con estos cambios se armó una nueva dimensión del movimiento que estaba implicada con la gente de los barrios y con la gente de los suburbios¹⁵

- 8 Efectivamente, la asunción de actores en la dirección del movimiento trajo aparejada también otra concepción estética y otro modo de entender el vínculo del teatro con la coyuntura política. Los actores, cuyos instrumentos son sus propios cuerpos, se propusieron llevar esa lógica al plano de lo político. El cambio institucional, la flamante democracia, quedaba a mitad de camino si no se ponía el cuerpo en los lugares donde era necesario. Ese año surgieron tres iniciativas asociadas tanto a las tensiones entre autores (los "históricos") y actores, así como también a los proyectos estéticos/políticos dentro de TA: el ciclo "Nuevos autores. Nuevos directores", el "Teatrzo" y "Otro Teatro". Sin profundizar, dado que a los fines de este trabajo nos centraremos en el último de los proyectos podemos identificar que la primera de estas iniciativas planteaba una suerte de reminiscencia con los inicios del movimiento, en el que duplas de autores y directores consagrados, se proponían desarrollar espacios de formación para jóvenes. Se buscaba así, una continuidad en términos estéticos en la que el teatro basado en la díada autor/director aparecía como central, sosteniendo el espacio "tradicional" de la sala como lugar del convivio. Las duplas conformadas fueron cinco teniendo a cargo un taller de aproximadamente seis meses. Las obras seleccionadas fueron expuestas entre octubre y noviembre de 1985 en la sala *Fundart*¹⁶.

- 9 Por su parte, el "Teatrzo" se trató del más ambicioso de los proyectos impulsados por el movimiento ya que se proponía generar una "jornada teatral de 48 horas donde todos los artistas – profesionales o no – salgan a expresarse bajo la consigna convocante"¹⁷, a saber "En defensa de la democracia, por la liberación nacional y unidad latinoamericana". En el mismo documento de convocatoria, el movimiento proponía que se desarrollara "en cualquier parte: calles, plazas, clubes, galpones, bibliotecas, trenes, teatros, colectivos, en todo lugar de cada barrio, ciudad o municipio. Donde los grupos participantes lo consideren o determinen"¹⁸ e instaba a sumarse a los "países hermanos organizando Teatrzos en las mismas fechas y dándoles el funcionamiento que crean convenientes"¹⁹.

- 10 En un artículo publicado en el diario *Tiempo Argentino*, con motivo del lanzamiento de los tres proyectos para el año 85, Osvaldo Dragún arrojaba una opinión que en algún punto otorgaba sentido al "viraje" estético y político

hay que sacar al teatro de un estado de apatía. Tenemos que lograr la movilización a través de la cultura, del teatro. El teatro está en crisis, pero no la crisis del teatro, es la crisis de la sociedad toda la que debe preocuparnos. Esta es una oportunidad para luchar contra la falta de imaginación, que es nuestra forma de defender la democracia²⁰

- 11 De la boca del principal referente del movimiento se postulaba un diagnóstico crítico en términos sociales, pero al mismo tiempo se tramaban acciones concretas en las que el teatro, como práctica artística y social, podía hacer su modesto aporte a la transformación de esa realidad.

Otro Teatro

12 Las experiencias del "Teatro" y de "Otro Teatro" apelaron a procedimientos totalmente distintos respecto a los que acostumbraba el movimiento. Durante los primeros ciclos se jerarquizó un teatro de "texto" que partía de la elaboración dramática por parte de los autores para luego articular esa propuesta con la mirada de las y los directores convocados. A diferencia de estos procedimientos, los dos proyectos mencionados remiten más las prácticas teatrales de los radicalizados años 60 y 70 que Lorena Verzero²¹ ha denominado como "teatro militante", claro que, en este caso, bajo un nuevo contexto: el de la democracia.

13 Para Verzero, la categoría de teatro militante involucraba a grupos en con una serie de rasgos comunes:

eran experiencias colectivas de intervención política (...) Sus producciones tenían carácter abierto: estaban sujetas al devenir de los acontecimientos políticos o a la intervención del público como actor en el desarrollo de las mismas. La actividad de estos grupos se sostenía en el principio de poner el arte al servicio de lo social-político y se constituía como una conducta hacia la vida, excediendo el plano meramente artístico. El teatro militante era concebido como un acto, como una acción en sentido transformador y los protagonistas de este acto se asumían como trabajadores de la cultura²²

14 Sin ir más lejos, el ya nombrado Enrique Dacal, reconoce que la estética que adoptó su grupo *Teatro de la Libertad* estaba estrechamente ligada a la memoria que él tenía del teatro de Augusto Boal (quien estuvo en Argentina entre 1971 y 1973) y del *Grupo Octubre* de Norman Briski, es decir de la tradición teatral que había tenido su momento de mayor desarrollo en los años previos al último golpe militar²³. Del mismo modo, otra de las experiencias que analizaremos centrada en la situación de la mujer obrera encontró a Adhelma Lago como coordinadora. Justamente Lago, fue parte de *Once al Sur* uno de los grupos de teatro militante de los primeros 70 estudiados por Verzero.

15 En la memoria de otro de los participantes, Néstor Sabatini, "Otro Teatro" fue también una ocurrencia de Dragún que se postulaba llevar a TA "del otro lado de la Gral. Paz"²⁴. El autor recuerda con ironía, que fue muy bien recibido por muchos pero los dispuestos a llevarlo adelante era pocos "porque los autores no están muy dispuestos a cruzar ese límite territorial entre la capital y el conurbano"²⁵, subrayando nuevamente la brecha entre estas prácticas teatrales y el acervo tradicional del teatro independiente en el que se enmarcaban los "históricos" del movimiento. El coordinador del proyecto fue Dacal y el documento de convocatoria postulaba como objetivo diferenciarse del teatro que desde una mirada de las clases medias representaba a los sectores obreros y populares y por lo tanto constituir

una dramaturgia donde las clases obreras y sumergidas de la Argentina estén representadas a través de sus reales mitos, sueños, anhelos, problemas y esperanzas (...)se pretende cultivar un nuevo perfil en el teatrista para vencer así situaciones de marginalidad entre el teatro y la realidad social en nuestro país gracias a nuestra historia rica en intentos exitosos de colonización cultural, política y económica²⁶.

16 Con este objetivo, se hizo una convocatoria a actores, directores, músicos, antropólogos, sociólogos y docentes, entre otros. A partir de los informes que hemos podido relevar gracias al acceso al archivo personal del luminotécnico Jorge Merzari²⁷ y a las entrevistas realizadas, identificamos que este proyecto en particular, adoptó un modo de funcionamiento de carácter horizontal y asambleario. De dichas asambleas generales, se conformaron grupos de trabajo entre los que se debía elegir un delegado que haría el seguimiento específico y los informes se centralizarían en una comisión con cada uno de los representantes. Establecida esta dinámica, se dividieron en distintos ejes y comenzaron a trabajar con poblaciones vulneradas específicas, con quienes, mediante un proceso de acercamiento, intercambio y construcción de confianza se buscaba llegar a la producción de un hecho artístico final. Cada grupo era libre de

adoptar la metodología de trabajo que quisiera, siempre y cuando esto fuera informado al conjunto de los integrantes del proyecto. Los sectores y temas con los que se buscó trabajar fueron: los niños en situación de calle, los veteranos de Malvinas, la mujer dentro de la clase trabajadora, las casas y conventillos de Buenos Aires, la marginalidad de las poblaciones indígenas en el entorno urbano, el racismo en la clase trabajadora, los adolescentes marginados, las personas con discapacidad mental y su inclusión social, los trabajadores a los 40 años o más y casos de trabajadores desaparecidos. La lista evidencia la amplitud y el entusiasmo encarnado en este proyecto, al tiempo que pone de manifiesto un universo de problemáticas que a las claras excedía cualquier posibilidad de abordaje global por parte de los integrantes del mismo.

Algunas precisiones en torno a la política, lo político y su relación con la estética

- 17 Llegado a este punto, consideramos que es relevante introducir algunas precisiones conceptuales que sobrevuelan los derroteros del movimiento reconstruidos hasta aquí y que permitirán una comprensión más profunda del proyecto "Otro Teatro". Nos referimos a la diferenciación plausible de establecer entre la política y lo político, por un lado, cuestión para la que sucintamente retomaremos los planteos de Chantal Mouffe y los cruces de estas dimensiones con las concepciones en torno a la estética a formuladas por Jaques Rancière.
- 18 Un primer aspecto a señalar, antes de detenernos en los aportes puntuales de cada autor, es que ambos entienden a lo político desde el disenso antes que desde el consenso, desde el antagonismo enfatizando su aspecto conflictivo. Los planteos de Mouffe establecen sus puntos de discusión con las perspectivas liberales, a las que define como "pospolíticas", entendiendo que las mismas se sustentan en premisas que impugnan "la representación conflictiva del mundo"²⁸, empobreciendo así el funcionamiento de las democracias contemporáneas. Justamente es en relación al conflicto que la autora plantea los conceptos de "lo político" y "la política". En palabras de Mouffe "lo político es la dimensión de antagonismo que es constitutiva de las sociedades humanas"²⁹. Lo político es una posibilidad siempre latente y subyace a todas las relaciones sociales. Por su parte, "la política" es definida como "el conjunto de prácticas e instituciones a través de los cuales se crea un determinado orden, organizando la coexistencia humana en el contexto de la conflictividad derivada de lo político"³⁰. Este conjunto puede ser extensible también a prácticas e instituciones artísticas tendientes a la conservación o reproducción del orden de las cosas, es decir al sostenimiento un orden hegemónico, que asimismo y por su propia naturaleza, estará desafiado por prácticas contrahegemónicas.
- 19 Si pensamos en la propia definición del proyecto sobre el que se centra este trabajo, "Otro Teatro", la lógica antagonista se hace evidente. La institución Teatro aparece cuestionada, se postula una lógica alterna, divergente. Cómo hemos visto previamente, las definiciones desde las que partían los teatristas que lo impulsaban se ubicaban en oposición a una tradición teatral que, en su perspectiva había sido protagonizada por sectores medios auto-postulados como portavoces de los sectores populares. Impugnando esa tradición (de la que ellos también eran parte) esa iniciativa de TA asumía los rasgos conflictivos que Mouffe asigna a "lo político" y se proponía una "real" representación de los "mitos, sueños, anhelos, problemas y esperanzas" de ese sector social enunciando una praxis teatral novedosa. Conjuntamente, otros miembros del movimiento, asumiendo responsabilidades estatales, daban un salto hacia la política, en pos de abonar a un nuevo orden y en lo estrictamente teatral, consolidar el lugar de la dramaturgia nacional que había sido relegada durante los años dictatoriales. Asimismo, continuando con los planteos de la autora, podemos pensar que de todos modos, la

relación que se establece entre ambos sectores vinculados a TA en particular y a la tradición del teatro independiente en general, asume rasgos agonistas, esto significa para Mouffe, que "aunque en conflicto, los involucrados, se perciben a sí mismos como pertenecientes a la misma asociación política, compartiendo un espacio simbólico común"³¹. Ahora bien, al calor de estas consideraciones las preguntas que aparece son las siguientes: "Otro Teatro", ¿logró desarrollar experiencias que asumieran la potencia antagónica de lo político o reprodujo los mismos parámetros experienciales de la tradición teatral que buscaba cuestionar? ¿Es en la concreción de un "teatro otro", que habitaba la posibilidad de conectar estas experiencias en democracia con las desarrolladas en los años de radicalización política?

- 20 Para ahondar en esta cuestión los aportes de Jaques Rancière en torno al arte y la estética pueden resultar productivos. En línea con los planteos nodales de su teoría política, el arte (y la estética) revisten particular importancia ya que para el autor un estudio contextual de estas manifestaciones, permite reconocer matrices discursivas y formas de identificación que dan cuenta de la profunda capacidad de redistribución de las relaciones entre las formas de la experiencia sensible. En su teoría, el concepto de "reparto de lo sensible" es clave para dilucidar la convergencia entre prácticas políticas y prácticas estéticas. Este reparto es

el sistema de evidencias sensibles que permite ver la existencia de un común y los recortes que definen sus lugares y partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija al mismo tiempo algo común repartido y ciertas partes exclusivas (...) Revela quién puede tomar parte de lo común en función de lo que hace, del tiempo y del espacio en los cuales esta actividad se ejerce³²

- 21 En este punto, es importante traer otro concepto del autor: el de "policía" (que podríamos sintetizar, no sin problemas, como el gobierno de una sociedad). La policía establece un orden simbólico de lo social, es decir "un orden de los cuerpos, que define las divisiones entre los modos de hacer, los modos de ser y los modos de decir"³³. En la ruptura de ese orden policial emerge lo político que "consiste en reconfigurar el reparto de lo sensible en volver visibles aquellos que no eran percibidos más que como animales ruidosos"³⁴. Por todo esto, el arte mantiene una relación estrecha con la política en tanto "manera de hacer" ya que propone una nueva distribución del espacio material y simbólico. El autor entonces, plantea la existencia de tres "formas de eficacia del arte" que aún con matrices históricas de reconocimiento, no obedecen a una sucesión lineal, sino que coexisten temporalmente. En resumidos términos estas son: "la lógica representativa que pretende producir efectos por medio de las representaciones, la lógica estética que produce efectos por la suspensión de los fines representativos y la lógica ética que pretende que las formas del arte y la política se identifiquen"³⁵. Para el autor es la lógica estética la que mayores potencialidades políticas encierra en la actualidad, mientras que las restantes aparecen con fuertes limitaciones por obedecer a supuestos que ya no se corresponden con las contradicciones que habitan las sociedades contemporáneas. En este punto se diferencian de lo que define como "arte crítico", un tipo de arte que a su entender postulaba una relación mecánica entre "conmoción artística sensible, toma de conciencia intelectual y movilización política" y cuya matriz permeó a las principales interpretaciones del siglo XX³⁶. Teniendo en cuenta estos planteos nos preguntamos ¿las experiencias de "Otro Teatro" supusieron otro "reparto de lo sensible"? ¿que formas de eficacia política buscaron construir y cuáles fueron sus efectos?

- 22 En las próximas páginas reconstruiremos y analizaremos en pos de responder las preguntas planteadas en este apartado, la únicas tres experiencias que se lograron concretar dentro del ya mencionado proyecto impulsado por TA en el año 1985.

El Grupo Teatro de la Libertad y El Cuenterete del Chucu-Chu

23 *Teatro de la Libertad* fue un grupo que comenzó su trayectoria en las plazas de Buenos Aires a finales de 1983 en las postrimerías del régimen dictatorial. Tuvo como director a Dacal y de su elenco inicial³⁷ formaron parte Héctor Alvarellos, Armando Basabe, Carlos Briolotti, Carlos Fica, Félix López, Hugo Men, Fabiana Milin, José Pensado, Nora Rodríguez y Enrique Zani. Desde febrero de 1984 el grupo adquirió su primer "domicilio fijo" en la esquina de Dorrego y Defensa, barrio de San Telmo. A partir de 1985, se le sumó un "segundo hogar" en el Parque Centenario del barrio de Almagro³⁸.

24 Su participación en el marco de "Otro Teatro" adoptó como problemática las casas y conventillos de Buenos Aires. El punto preciso para ello fue el barrio de Montserrat, muy cerca de la "Casa Rosada"³⁹. En esa parte de la ciudad, tanto entonces como hoy, había un importante número de viviendas tomadas. El trabajo se extendió entre el 11 de febrero y el 21 de septiembre de 1985, desarrollando acciones en tres casas distintas ubicadas en Alsina 924; Alsina 883 y Defensa 165. La concepción que guió el accionar planteaba "valorizar la ceremonia teatral como un medio de comunicación social"⁴⁰, es decir, los mismos puntos de partida implicaban una búsqueda extra-estética. El abordaje involucraba así una lógica posible de ser asimilada con la de la militancia en un territorio. En palabras de Dacal,

el grupo se acercaba a la casa, tocaba la puerta, decía: somos de Teatro Abierto ¿qué necesitan?" de allí podía derivar la organización de un merendero dentro del conventillo, de clases de apoyo escolar, arreglar desperfectos en la casa y entre todo eso, ocasionalmente, se lograba hacer algún ensayo en el patio o en alguna habitación. La construcción de confianza en algunos casos llegó al punto de que miembros del grupo fueron padrinos de bautismo de familias que vivían allí⁴¹

25 El teatro pasaba a un segundo plano. La construcción del hecho artístico buscaba dar respuestas o al menos atisbos de ellas, a una realidad social persistente dotando al movimiento TA de contornos que estaban lejos del teatro de sala, realista y metafórico que caracterizó los primeros ciclos. Ahora bien, es interesante notar cómo la mirada acerca del sector social en el que el grupo se insertó fue transformándose con el correr de los informes, adoptando una concepción cada vez más crítica, y alejándose de abordajes románticos o esencialistas. En ese punto destacan múltiples complicaciones que se comenzaron a generar dentro de los distintos conventillos como la interrupción del trabajo de apoyo escolar que venían desarrollando con los niños debido a que la comisión interna que organizaba la toma, expresaba que no había sido consultada al respecto. Lo que se ponía de manifiesto con estas actitudes era que el accionar del grupo era leído por los activistas de las tomas (en ellas tenía una importante influencia el Movimiento de Ocupantes e Inquilinos ligado al Partido Comunista) de manera más cercana a una militancia política que a una actividad artística, y por lo tanto implicaba tensiones en ese plano.

26 Pese a ello, la obra *El cuenterete del Chucu-Chu* pudo realizarse, pero lo que tomó mayor peso en la memoria de los protagonistas fue un significado que excede al producto estético, así lo define Dacal

Lo menos importante era lo teatral (...) De todas maneras trabajamos con los chicos con bastante sistematicidad y de ahí salió *El Cuenterete*. La función la hicimos en lo que era la plazoleta de Bienestar Social. Pusimos la parrilla, hicimos unos choripanes, vinieron los vecinos, mucha gente de Teatro Abierto. Actuaban los pibes más algunos de nosotros. Era divertida la obra... pero lo más importante era ver a los familiares de los pibes ataviarse para verlos trabajar. Lo pienso ahora, y era emocionante ver lo que significaba para esas familias⁴²

27 En la misma entrevista, Dacal al definir su percepción de ese momento histórico, apela a una analogía sintética y contundente que completa el sentido de esa praxis "en esos años pensábamos que estábamos en algo parecido a Cuba"⁴³. Las expectativas contingentes de esos acotados primeros años "primaverales" reavivaban la necesidad de intervenir sobre la realidad para aportar al proceso en curso. El teatro, aparecía entonces como una herramienta en un sentido similar a lo ocurrido en los 70, claro que,

con una transformación del significante político articulador: ya no se trataba de un teatro para la revolución sino para la democracia, no se trataba de combatir un orden social sino de dotar de mayores virtudes el orden vigente, la lógica antagonista de los setenta, bajo este contexto democrático, devenía en agonista.

- 28 Finalmente, desde la perspectiva de Rancière podemos pensar que hay un gesto sin dudas político al configurar una experiencia que "rompe con la distribución de las competencias y espacios dados"⁴⁴, en este caso, mediante la participación de los niños de los conventillos en una obra teatral, producto dialógico de sus vivencias con los miembros del grupo de teatristas. Sin embargo, siguiendo al mismo autor, el propio objetivo extra-estético que guio el accionar de estos últimos terminó suprimiendo los rasgos más audaces de la propuesta, cayendo así en una "pedagogía de la inmediatez ética"⁴⁵.

Cooperativa Teatral Lanús Libre /Taller Cultural Paco Urondo y Comunicado N°

- 29 La *Cooperativa Teatral Lanús Libre/Taller Cultural Paco Urondo* dirigida por Ricardo Miguelez había comenzado sus actividades alrededor de 1980 desarrollando lo que denominaban "teatro en los barrios" de los municipios bonaerenses de Lanús y Lomas de Zamora. Más precisamente, los primeros pasos fueron dados en "Villa Obrera", barrio popular lindero a la estación del primero de los municipios. Debido a esa actividad que circulaba por merenderos, clubes barriales y sociedades de fomento, Miguelez fue entrevistado por el diario "La Voz", periódico en el que a los pocos meses comenzaría a trabajar como crítico teatral⁴⁶. En esos años, aún dictatoriales, la experiencia barrial tenía como principal objetivo acercar el teatro a un público que le era ajeno, así como también solidarizarse con conflictos en la zona. En términos políticos era un grupo "variopinto" según evoca Miguelez quién de todos modos recuerda la militancia en el Partido Comunista de alguno de sus miembros. El repertorio con el que contaban incluía obras de autores como Bertolt Brecht y Eugene Ionesco, asumiendo así una posición que, en palabras de Miguelez, se diferenciaba de aquellos "intelectuales que creen que la gente no entiende determinadas cosas en determinados ambientes socioculturales"⁴⁷.

- 30 Como modalidad de trabajo y simultáneamente de convocatoria, el grupo llegaba a los lugares donde iba a realizar las funciones sin ninguna utilería, motivo por el que acudían a los vecinos para pedirle prestados los objetos que necesitaban⁴⁸. Esto generaba que los mismos se acercaran a la función, ya sea para recuperar lo prestado como para disfrutar del evento. Esta anécdota, jocosamente evocada por Miguelez se complementa con otra que da cuenta del alcance micropolítico de esta experiencia. El director guarda un recuerdo singular de una de las tantas funciones realizadas con este grupo. Se trata de la imagen de una mujer que luego de terminada una de las obras "le besaba, emocionadísima, la mano a un actor diciéndole que nunca había visto teatro en la vida"⁴⁹. Con esta trayectoria, breve pero intensa, no sorprende que el proyecto "Otro Teatro" haya sido del interés para el grupo. Al enterarse de su lanzamiento comenzaron a pensar una propuesta acorde

Cuando surge la posibilidad de participar en TA nos interesó trabajar sobre la figura del desaparecido. El personaje es un personaje de ficción, no es real. Pero nos sirvió como excusa para mostrar lo que había pasado y estaba pasando en la sociedad. Empezamos a trabajar a partir de improvisaciones. Nos contactamos con TA y ahí comenzamos el diálogo, pero fue un proceso largo hasta que nos dieron el visto bueno. Vieron un ensayo incluso⁵⁰.

- 31 De allí surgió *Comunicado N°*, una obra cuyo texto fue producto de una dramaturgia colectiva. El nombre de la misma obedece al impacto que generó en el director el anuncio del Comunicado N° 1 de la Junta Militar el 24 de marzo de 1976⁵¹. Para la

elaboración de esta propuesta, los miembros del grupo entraron en contacto con Madres de Plaza de Mayo, Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas y con diversos trabajadores gráficos que brindaron información para la construcción dramática. Estos organismos, junto con Abuelas de Plaza de Mayo y el Frente por los Derechos Humanos de Lanús enviaron sus adhesiones y asistieron también, al estreno de la obra⁵². Inclusive del ensayo general, realizado en junio de 1985, participaron miembros de los organismos, de juventudes políticas e integrantes del sindicato de trabajadores gráficos⁵³. Estas articulaciones amplias y principalmente las construidas con el movimiento de derechos humanos operaban asimismo como un resguardo ante el aún inestable escenario posdictatorial.

32 La inclusión dentro del proyecto impulsado por TA, como mencionamos más arriba, no fue inmediata. El carácter periférico en el campo teatral, aún en una convocatoria de estas características, parece haber operado en un comienzo como un rasgo de "distinción"⁵⁴. En palabras de Miguelez: "Éramos los "perfectos desconocidos" imagínate, éramos los de Lanús, de Villa Obrera que caen a TA. Medio que nos miraban raro al principio. Pero después se dieron cuenta que éramos laburadores y que lo que estábamos haciendo era importante"⁵⁵. Ese "darse cuenta" del trabajo se asocia también al funcionamiento mismo del proyecto "Otro Teatro" que implicaba la realización de reuniones semanales donde se iban poniendo en común los avances. Sumado a ello, cada una de las obras en curso debía elaborar informes escritos sobre lo trabajado antes del estreno a modo de dejar registro del proceso realizado. El documento presentado por Miguelez aparte de dar cuenta de la articulación con los organismos de derechos humanos y el proceso de creación colectiva, ponía de manifiesto la incorporación de obreros gráficos, cumpliendo el rol de asistente de dirección y escenógrafo, así como también el asesoramiento de un miembro de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE) filial zona sur para el tratamiento literario⁵⁶.

33 La obra estaba compuesta por cuatro personajes: el obrero detenido, su madre, el torturador y un miembro jerárquico de las fuerzas armadas, interpretados por Marcelo Vitulc, Marta Casal, Daniel Mancuso y Néstor Roó respectivamente. Se utilizaban procedimientos referenciales básicos, como por ejemplo en el caso del "alto mando" cuya identidad variaba de acuerdo a la gorra que utilizara, mostrando así la responsabilidad de las diversas fuerzas represivas⁵⁷. Respecto a la madre, la curva dramática que atravesaba es posible de ser asimilable con la trayectoria de muchas madres de "la Plaza" que se vieron empujadas a la intervención pública debido a la desaparición de sus hijos⁵⁸. De hecho, el final de la obra estaba marcado por esa conversión en una escena final en la que este personaje desplegaba su pañuelo blanco. En términos escenográficos es de destacar la incorporación de dos televisores, que, a modo brechtiano, permitían intercalar cada uno de los actos. En ellos se veían imágenes de diversos miembros de las fuerzas armadas, así como también "civiles oficiosos". El acceso a esas imágenes fue gracias a la labor de Miguelez en el diario *La voz*, medio que le facilitó el acceso a su archivo. En una entrevista previa al estreno, el director se explayaba sobre la puesta del siguiente modo:

utilizamos la iluminación como factor dramático y generador de espacios y para que el espectador tuviera un marco histórico que referenciara el mundo externo que vivía el país decidimos recurrir a la técnica del vídeo; seleccionamos distintos testimonios sobre la dictadura y ensamblamos imágenes que complementan el hecho estético-ideológico específico⁵⁹

Imagen 1 – Comunicado N°



Archivo personal Ricardo Miguez

Imagen 2 – Comunicado N°



Archivo personal Ricardo Miguez

Imagen 3 – Comunicado N°



Archivo personal Ricardo Miguelez

34 Aún con estos procedimientos Miguelez en una entrevista personal define a la obra como una pieza “básica, periodística, narrativa y sin muchas vueltas” tendiente a ampliar los espacios de enunciación sobre los crímenes cometidos por la dictadura.

35 Considerando la serie de procedimientos implementados e inclusive la manifiesta influencia del teatro brechtiano en el director podemos situar a esta producción junto al paradigma de arte crítico que analiza Rancière, para quien, justamente el teatro de Brecht es el ejemplo predilecto. En este tipo de puestas lo que se conjuga es la búsqueda de un efecto ético – plausible de identificar en este caso – en la asociación de los espectadores con la relevancia de la defensa de los derechos humanos en la flamante democracia – de un carácter representacional – que lleva a una identificación de conductas sociales positivas y negativas en la escena – y un distanciamiento estético – en tanto se acentúa la construcción ficcional mediante procedimientos escénicos específicos como los que hemos visto. Sin embargo, cómo retomaremos en las conclusiones, la efectividad de este tipo de estética no puede disociarse de los rasgos contextuales en los que se inscribe⁶⁰.

36 La función de estreno fue el 10 de agosto en la Casa del Trabajador Gráficos (Balcarce 236). La convocatoria fue tan exitosa que en el mismo momento se tuvo que agregar una función más. A diferencia de las restantes obras de este proyecto, *Comunicado N°* tuvo una cobertura previa en diversos medios de comunicación. Al día siguiente del estreno, Miguelez recuerda que lo llamaron por teléfono temprano

Te voy a contar algo que nadie lo sabe o poca gente lo sabe. Nosotros hicimos las dos funciones. Al otro día me llaman a las 10.30 u 11 de la mañana con urgencia porque habían entrado al sindicato y habían revuelto todo. Tuvimos que llamar a un amigo con una camioneta e ir a buscar todas las cosas. No se llevaron nada, pero fue una advertencia. Como que nos dijeron “nosotros sabemos lo que están haciendo”. Fue un intento de amedrentarnos⁶¹.

37 Las persistencias del accionar represivo ponían de manifiesto que los límites entre dictadura y democracia eran aún porosos⁶². Luego de esto la obra continuó por dos meses en un teatro del barrio de Balvanera perteneciente al entonces sindicato del subte. Se realizaron funciones también en diversos barrios de la provincia de Buenos Aires e inclusive viajaron a la provincia de Santiago el Estero.

38 En esta segunda experiencia, el proyecto *Otro Teatro* habilitó a una articulación directa del movimiento teatral con el de derechos humanos. Estos vínculos no habían tenido tanta cercanía en los momentos previos y es necesario recordar que la relación de actores centrales como las Madres de Plaza de Mayo con el gobierno radical no

estuvo exenta de tensiones⁶³ durante esos mismos años. *Comunicado N°* constituyó entonces una experiencia poco conocida de una productiva solidaridad ente los organismos de derechos humanos y los artistas que ya en esos años había adoptado incluso rasgos transnacionales⁶⁴.

Grupo de la mujer dentro de la clase obrera

- 39 La última de las experiencias que se logró concretar fue el proyecto centrado en la cuestión de la mujer dentro de la clase obrera. La coordinadora del mismo fue Adhelma Lago, una actriz que a finales de los 60 había sido parte de la intensa experiencia del grupo *Once al Sur*, motivo por el que había vivido en el extranjero durante casi una década pasando por lugares tan diversos como Estados Unidos, El Salvador y Polonia⁶⁵. En la entrevista realizada, Lago recuerda que su vuelta al país fue en el 1975 momento en el que comenzó a dar clases de teatro en los clubes River Plate y Gimnasia Esgrima de Buenos Aires (GEBA). En 1978, gracias a la madre de un amigo, inició su participación en la revista de la Unión de Mujeres Argentinas (UMA)⁶⁶, *Aquí nosotras*, espacio frentista del Partido Comunista. Su vínculo con el partido aparece signado por una tensión, donde a pesar de no asumirse como militante orgánica, sostuvo una participación activa como miembro de la UMA hasta 1990, viajando incluso a Kenia y Cuba con motivo de la III Conferencia Mundial de la Mujer (1985). Esta tensión se hace palpable cuando relata sus primeros años dentro de la organización de mujeres

En la UMA empecé en el 78 y pensaban que era un cuadro importante, entonces me dieron mucha manija. Pero no era un cuadro importante. Era una mina que tenía ganas de trabajar. Me daban tareas porque era una obsesiva, maquetaba la revista y me quedaba hasta que se imprimiera la última⁶⁷.

- 40 Bajo estos rasgos, su participación puede pensarse en relación a la amplia noción de "compañera de ruta" mediante la que los Partidos Comunistas han mantenido vínculos con la intelectualidad y los artistas a lo largo de su historia, un modo de no perder su influencia sobre ellos y al mismo tiempo lograr que las posiciones sostenidas por el partido lleguen a otros sectores⁶⁸. La labor de Lago en la revista estuvo centrada en reportajes a personalidades de la cultura. Más significativa para su experiencia personal, sin embargo, fueron las incursiones tendientes a recoger el testimonio de mujeres trabajadoras. En la entrevista realizada, la recurrente mención a las frutilleras santafesinas marca la pauta de la resonancia de esa experiencia para la actriz, aspecto que en algún punto encontró su proyección en la participación dentro de "Otro Teatro"⁶⁹.
- 41 Al igual que en los otros casos, hubo distintas etapas de discusión, elaboración, recolección de información y ensayos. El programa de mano, describe este proceso y lo adjetiva como una intensa labor en el que fueron sumándose y también bajándose participantes. El mismo material, coincidente con lo relatado por Néstor Sabatini, destaca como sustrato de las producciones el encuentro directo con mujeres "a la salida de las fábricas, en sus propias casas y en las villas miserias donde vivían" en encuentros que constituyeron un "diálogo de aprendizaje mutuo"⁷⁰. Quiénes emprendieron esta labor fueron centralmente Adhelma Lago y Marta Blasina, que oficio de asistente de dirección.
- 42 El proyecto final, fue estrenado en la sala *Taller Estudio del Actor* (TEA) ubicada en la calle San Luis 3151 (Ciudad de Buenos Aires), llevó como nombre *María y...* e involucraba 5 obras breves a partir de las vivencias relevadas. Cuatro de ellas fueron escritas por varones. Roberto Perinelli (uno de los "históricos" que participó de este proyecto) fue el autor de *Gastón*, Jorge Nuñez de *La paja en el trigo*, Néstor Sabatini aportó dos textos, *El Hijo* y *La deuda*, mientras que la única escrita por una mujer fue *La disyuntiva* de Noemí Levy.

43 Sin dudas esta "paradoja" merece que nos detengamos. Siguiendo los planteos de Susana Tarantuviez al estudiar el lugar de las mujeres en el teatro argentino es posible afirmar la persistencia de una división sexual del trabajo acorde a la matriz patriarcal-capitalista que divide del mismo modo desigual los roles en otras dimensiones de la sociedad⁷¹. En ese sentido, el lugar de la mujer en el campo teatral ha quedado durante largo tiempo restringido al de desempeñarse como vestuarista o como actriz aunque, cómo afirma la directora Laura Yussem, inclusive en estos casos el universo en el que se inscribía a estos personajes era limitado y en lugares secundarios⁷². Tarantuviez señala que es a partir de los años 80 que se registra una mayor presencia de dramaturgas y directoras en la escena independiente⁷³. Sin dudas la referencia de Griselda Gambaro, central en el campo teatral desde los años 60 es ineludible, pero a ella es necesario añadir otras como Susana Torres Molina, Cristina Escofet o Diana Raznovich, por nombrar algunas de las que tomaron mayor visibilidad a partir de esos momentos, cuestión que sin embargo no trajo aparejado en las décadas siguientes un cambio fundamental en la persistente desigualdad de género dentro del campo teatral porteño⁷⁴. Justamente, las siguientes palabras de Gambaro nos permiten dimensionar algunas de las tensiones a la hora de pensar la dramaturgia desde una perspectiva de género

Lo que yo quería era que hablaran ellas, siempre tan maltratadas en el teatro argentino. Porque creo que muchos autores tienen la imposibilidad de hablar desde un personaje femenino. Una no se siente identificada con las mujeres que escriben los hombres. Me gusta mucho el teatro de Pavlovsky, pero de ninguna manera me siento identificada con sus mujeres. [...]. Lo mismo me pasa con Roberto Cossa, tengo una afinidad en otros aspectos pero no con sus personajes femeninos. Y esa imposibilidad de representar mujeres [...] viene ya desde que Gregorio de Laferrere escribió *Las de Barranco*. O desde *El amor de la estanciera*, donde las damas son bobas y el padre es la razón y la sabiduría. Las mujeres son siempre superficiales, coquetas, interesadas por el dinero, menores⁷⁵

44 Esta misma contradicción planteada con lucidez por Gambaro es posible de extenderla a la "paradoja" presente en el desarrollo del proyecto encabezado por Adhelma Lago. Ya sea por el mismo proceso de trabajo que evidencia la "división sexual", ya que mientras fueron Lago y Marta Blasina las encargadas de relevar las historias de las obreras, la traducción poética, es decir, el trabajo intelectual fue ejecutado por varones, como por el mismo tratamiento dramático de las mujeres que protagonizan las obras, tal como veremos a la brevedad.

45 Retomando los derroteros de la experiencia, tras el estreno en TEA, el proyecto "cruzó la Gral. Paz" y sostuvo algunas funciones, según sus protagonistas, en distintos partidos del conurbano bonaerense. Adhelma Lago, por ejemplo, recuerda una función en el partido de Moreno en la que había sido sumamente dificultoso llevar la escenografía y al momento de comenzar, el club donde se realizaba la función estaba totalmente vacío motivo por el que salieron a golpear la puerta de los vecinos para ganar algo de público⁷⁶. También la actriz afirma que la llegada a los distintos barrios fue posible a partir de "coordinar con distintos partidos, tanto con peronistas, como con el PC, es decir, un poco de todo"⁷⁷.

46 De las cinco obras que conformaban este proyecto, sólo nos detendremos en dos, las escritas por Néstor Sabatini, que nos permiten acercarnos al imaginario construido por la totalidad de los textos⁷⁸. Desde una estructura simple tendiente a plantear situaciones de fácil decodificación por las y los espectadores, el autor se propuso escenificar dos ámbitos específicos en la vida cotidiana de las mujeres trabajadoras: el hogar y el trabajo. Este último es abordado en *La deuda*, título que además remite a uno de los problemas macroeconómicos centrales que tuvo que afrontar el gobierno de Raúl Alfonsín⁷⁹. Allí, Sabatini desarrollaba una escena en la que un grupo de trabajadoras textiles eran atosigadas por su patrón quién les exigía mayor productividad. A esta situación se le añadía el agravante de que una de ellas (María) arrastraba una deuda personal contraída por su ex pareja que repentinamente la había abandonado. Quienes reclamaban ese dinero eran personas aparentemente ligadas a

negocios espurios, "mafiosos", que no dudaron en ir a buscarla a su propio lugar de trabajo. Fueron sus compañeras quiénes la protegieron ante este atropello, pero, sin embargo, un pacto entre varones (su patrón y los mafiosos) perpetuó el endeudamiento de la protagonista. Sin consultar a la implicada, el patrón decidió saldar el reclamo con el salario quincenal que percibía María. En un final sórdido afloraba sin embargo la sororidad de las trabajadoras, ofreciéndole a su compañera una parte de sus salarios para que lograra costear sus gastos de subsistencia.

47 Por su parte, *El hijo*, trasladaba la situación dramática al ámbito del hogar, un hogar precario desde el cual se escenificaba ya no el espacio productivo sino reproductivo en la jornada laboral de una mujer. La situación planteada en este caso era la de una flamante madre primeriza que también llevaba por nombre María. En una tarde como tantas otras, donde se encontraba realizando labores domésticas, la protagonista recibe la inesperada visita de quién afirmaba ser el padre de su hijo. Con la irrupción de este varón (Cayetano) se planteaba una tensión que lentamente derivaba en una escena de enorme violencia. Aparte de mostrarse como un varón "proveedor" al llegar con comida para su mujer y su hijo, Cayetano le entregaba a María un documento del registro civil en el que asumía su responsabilidad paterna sobre el niño. Acompañando este acto, le entregaba a la protagonista un monto de dinero para la manutención de su hijo pretendiendo así, suplir su ausencia. El desarrollo de estas acciones estaba asimismo acompañado por una constante insistencia en concretar un encuentro sexual con María llegando a la agresión física para lograrlo. La desarticulación de esta situación terminaba siendo posible a partir de la intervención de un vecino, el modelo "antagonista" de varón al representado por Cayetano. En el momento culmine y tras la partida de este último, María procedía a romper el documento de reconocimiento filial, quedándose sin embargo con el dinero para su propia subsistencia y la de su hijo.

48 Ambas obras, aún con una narrativa lineal de fuerte carga ética y construidas desde la perspectiva masculina, pueden ser pensadas a partir de los planteos con los que Verónica Gago y Luci Cavallero⁸⁰ analizan los efectos concretos de la deuda externa en la vida cotidiana de las mujeres y disidencias sexuales. Desde una perspectiva feminista que indaga en las lógicas de reproducción social⁸¹, las autoras identifican que es allí, en el endeudamiento, donde se esconde un punto neurálgico que repercute en la precarización de esos modos de vida. Las autoras, en estrecho diálogo con el movimiento social feminista, plantean que las diversas demandas de este sector permitieron conectar cuestiones que en principio parecían ser fenómenos independientes. En palabras de las autoras

Si es posible establecer que los femicidios y travesticidios son crímenes políticos es porque también se ha dibujado previamente la conexión entre la violencia sexual y la violencia laboral, entre la violencia racista y la violencia institucional, entre la violencia del sistema judicial y la violencia económica y financiera. Lo que estalla como "violencia doméstica" es hoy incomprensible sin este mapa de conjunto, sin este diagrama de enlaces.⁸²

49 María, el nombre de las protagonistas de las obras en pos de una síntesis de realidades, sufre esas violencias diversas. En el ámbito laboral mediante la prepotencia patronal y los "aprietos" de quienes buscan cobrar la deuda contraída por su ex pareja. En el ámbito doméstico, mediante la irrupción de un varón dispuesto a conseguir su satisfacción sexual por la fuerza. Ambas obras desde la perspectiva de Gago y Cavallero, antes que situaciones aisladas ponen de manifiesto la conexión de esas violencias, la cotidianidad de la vida violentada de las mujeres de los sectores populares. Asimismo, el endeudamiento diferencial de las mujeres respecto a los varones se entrelaza con las violencias machistas en tanto la autonomía económica se ve bloqueada y con ella la posibilidad de decir "no cuando se quiere decir no"⁸³. Prematura e intuitivamente, los textos que fueron parte de este proyecto parecen escenificar esas manifestaciones micropolíticas de un problema estructural que aún persiste. Respecto a los procedimientos escénicos, en este caso y nuevamente recuperando los planteos de Rancière, es posible pensar las obras de *María y...* bajo el modelo de eficacia

representacional, signado por la invitación a que los espectadores vieran "bajo la forma de la ficción, los comportamientos sociales, sus virtudes y sus vicios". Como hemos visto en las dos obras analizadas, se acentúa el carácter pedagógico procurando generar una identificación concreta con uno de los involucrados en el conflicto con el fin de que repercuta en la conciencia de los espectadores.

- 50 En estrecha relación con esto último, nos interesa remarcar la dinámica propuesta al cierre de cada presentación ya que pone de manifiesto los alcances de este modelo. Tanto por lo narrado en las entrevistas realizadas a partícipes de esta iniciativa como por lo puesto en manifiesto en el programa de mano, al finalizar las cinco obras cuya duración no era superior a una hora, se instaba al público a intercambiar, discutir y aportar sobre lo visto con la perspectiva de enriquecer el trabajo y modificarlo de ser necesario. Si por un lado este procedimiento ampliaba la noción de "producción colectiva" incorporando la voz del público, al mismo tiempo reverbera en él un aspecto fundamental del teatro militante setentista en el que la producción artística se asumía como disparador para problematizar e intervenir en la realidad. En un nuevo contexto, la premisa esgrimida por Norman Briski y el *Grupo Octubre* en torno a que toda obra de teatro debía finalizar como una asamblea⁸⁴, parece resurgir. Sin embargo, como recuerda nuevamente Lago, la participación posterior sólo se hizo presente en pocas oportunidades. Quizás desde ese gesto micropolítico de desinterés manifiesto, también se puedan pensar los rasgos débiles y constitutivos de la flamante democracia así conjuntamente con los de la propuesta escénica de los miembros de TA.

A modo de conclusión

- 51 En este trabajo hemos reconstruido el proyecto "Otro Teatro" y su búsqueda de constituir un teatro con rasgos militantes en la nueva coyuntura histórica abierta en diciembre de 1983. Para ello, los teatristas involucrados apelaron a reservorios de prácticas que habían sido interrumpidas y silenciadas por el golpe de Estado como un gesto tendiente a recuperar el tiempo perdido, claro que, ya no "poniendo el cuerpo" para la revolución sino para el fortalecimiento de la democracia. Sin embargo, tal como se pone de manifiesto sobre todo en el último de los casos, la recepción parece no haber sido la prevista.
- 52 Dado que hemos analizado cada una de las experiencias desarrolladas a la luz de los planteos de Jaques Rancière consideramos oportuno traer a cuenta nuevamente a este autor para concluir. Al momento de evaluar la erosión de la eficacia del arte crítico, el filósofo francés plantea que la distancia entre los fines y las formas de este arte fueron "soportables mientras el sistema de comprensión del mundo y las formas de movilización política que se suponía que favorecía fueron lo suficientemente potentes para sostenerlo"⁸⁵. Ante la caída de este mundo-en la lectura del autor la referencia más clara son los "socialismos reales", en el caso argentino el punto de ruptura podemos situarlo justamente con la dictadura y el fin del proceso de radicalización política iniciado a mediados de los años 60- los postulados de esta tradición artística perdieron su potencia. En este mismo sentido puede pensarse la recuperación de los acervos de los grupos militantes *setentistas* hecha por los impulsores de "Otro Teatro" en el marco de la democracia. Mientras los primeros habían emergido en un contexto signado por la "evidencia de un mundo disensua"⁸⁶, en los ochentas democráticos, los signos del consenso que permeaban la atmósfera social auguraban otras estéticas. Más aún, podemos decir que el planteo de concretar "otro teatro" respecto al teatro hegemónico tampoco parece haber llegado a buen puerto en tanto los procedimientos implementados reprodujeron los rasgos didácticos y representacionales propios del que se identificaba como antagonista.
- 53 Aún con todo esto, amerita destacar que este proyecto constituyó una experiencia singular en la corta pero intensa vida del movimiento TA, construyendo nuevas interlocuciones con sectores como los organismos de derechos humanos, los "ocupas"

del centro de la ciudad y las mujeres trabajadoras. Esas alianzas no parecen casuales sino más bien antecedentes prematuros de los productivos vínculos que estos y otros movimientos sociales establecerán con múltiples artistas y colectivos en los posteriores años posdictatoriales.

Notas

1 Giella, M.A, *Teatro Abierto 1981. Teatro Argentino bajo Vigilancia. vol. I*, Buenos Aires, Corregidor, 1991; Pellettieri, O, "La Segunda fase de la Segunda Modernidad Teatral Argentina (1976-1983)" en O. Pellettieri (coord), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El Teatro Actual (1976-1998)*. vol. V (p. 73-79), Buenos Aires, Ediciones Galerna, 1999; Trastoy, B, "Teatro Abierto 1981: un fenómeno social y cultural" en O. Pellettieri (coord), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El Teatro Actual (1976-1998)*. vol. V (p. 104-111), Buenos Aires, Ediciones Galerna, 1999.; Zayas de Lima, P, "Teatro Abierto 1982-1985" en O. Pellettieri (Coord), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El Teatro Actual (1976-1998)*. vol. V (p. 112-122), Buenos Aires, Ediciones Galerna, 1999; Dubatti, J, *Cien años de Teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*, Buenos Aires, Biblos, 2010; Saura Clares, A. *El movimiento argentino Teatro Abierto (1981-1985). Escena, política y poéticas dramáticas*. Universidad de Murcia, Tesis de doctorado [inérita], 2018,

2 Villagra, I, *Teatro Abierto 1981: Dictadura y resistencia cultural. Estudio Crítico de Fuentes Primarias y Secundarias*, La Plata, Al margen, 2013; Villagra, I, *Estudio Crítico de fuentes. Historización Teatro Abierto ciclos 1982-1983*, Buenos Aires, El Zócalo ediciones, 2015; Villagra, I. *El devenir de Teatro Abierto. Estudio Crítico de fuentes. Historización 1984, 1985 y 1986*, Buenos Aires, El Zócalo, 2016.

3 Manduca, R, "Teatro Abierto (1981-1983): un actor social de la transición a la democracia" en *Revista de Historia de la Universidad Nacional del Comahue*, 2016, n° 17, p. 247-272; Manduca, R, *Teatro Abierto (1981-1983): teatro y política en la transición a la democracia*. Tesis de licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (inérita), 2018; Manduca, R. "Dos sentidos de la democracia en el movimiento Teatro Abierto. Las instituciones y las calles en la "primavera democrática"". *Sociohistórica*, 2021, 48.

4 Manduca, R, "Teatro Abierto como "mito". Un aporte para pensar el teatro y la política en la transición de la última dictadura militar argentina a la democracia". *XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, Mar del Plata*, 2017.

5 Barthes, R, *Mitologías*, Siglo XXI, 2003.

6 Barthes, R, *Op. Cit.*, p. 238.

7 Barthes, R, *Op. Cit.*, p. 211.

8 Algunos trabajos que se han concentrado en TA durante los años de la restauración democrática son Sagaseta, J y Polito, J. "Teatro Abierto". *Boletín del Instituto del Teatro Director Dr. Francisco Javier*, Facultad de la Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1985; Villagra, I, *Op. Cit.*, 2016; Manduca, R; *Op. Cit.*, 2021.

9 Verzero, L, *Teatro Militante: radicalización estética y política en los años '70*. Buenos Aires, Biblos, 2013.

10 Tanto Somigliana como Matar si bien no participaron del CPP fueron parte también de Teatro Abierto.

11 Gorostiza, C, *El merodeador enmascarado. Algunas memorias*, Buenos Aires, Seix Barral, 2004, p. 237.

12 "Reunión 31/10", Archivo personal Osvaldo Dragún, Instituto de Historia de Arte argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz".

13 Entrevista realizada a Enrique Dacal por Ramiro Manduca el 5/02/2019.

14 "Teatro Abierto", *Clarín*, 14/06/1984; "Teatro Abierto llama a reunión", *Tiempo Argentino*, 14/06/1984; "Teatro Abierto", *La Nación*, 15/06/1984.

15 Entrevista realizada a Enrique Dacal por Ramiro Manduca el 5/02/2019.

16 Participaron en el rol de formadores Osvaldo Dragún, Eduardo Rovner, Carlos Somigliana, Roberto Perinelli, Carlos País, Aída Bortnik, Roberto Cossa, Mauricio Kartún y Carlos Soto, entre otros. Respecto a aquellos que asistieron como estudiantes, es posible nombrar a Luis Sáez, Patricia Zangaro, Américo Torchelli, Susana Pujo, Claudia Ferman y Cristina Escofet, dentro de los más de 40 participantes.

17 "Convocatoria de Teatro Abierto al Teatrzo", Archivo personal de Jorge Merzari, 01/1985.

18 "Listado y composición de mesas del Teatrzo en todo el país", Archivo personal Osvaldo Dragún, Instituto de Historia de Arte argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz", 09/1985.

19 "Listado y composición...", *Op. Cit.*

20 "Como una fiesta callejera dará comienzo Teatro Abierto 85", *Tiempo Argentino*, 17/04/1985.

21 Verzero, L., *Op. Cit.*, 2013.

22 Verzero, L., *Op. Cit.*, 2013, p. 127.

23 Entrevista realizada a Enrique Dacal por Ramiro Manduca el 5/02/2019.

24 Entrevista realizada a Néstor Sabatini por Ramiro Manduca, 15/05/2019.

25 Entrevista realizada a Néstor Sabatin, *Op. Cit.*, 15/05/2019.

26 "Proyecto Otro Teatro", Archivo personal de Jorge Merzari, 22/07/1985.

27 Jorge Merzari es un luminotécnico con una vasta trayectoria. Participo de todos los ciclos de TA y también en los de Danza Abierta. A partir de una entrevista personal realizada el 20 de diciembre de 2018 nos brindó acceso a una importante cantidad de documentos sobre el movimiento.

28 Mouffe, C, *En torno a lo político*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 17.

29 Mouffe, C, *Op. Cit.*, p. 16

30 Mouffe, C, *Op. Cit.*, p.16

31 Mouffe, C, *Op. Cit.*, p. 27.

32 Rancière, J, *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Buenos Aires, Prometeo, 2014, p. 19-20.

33 Rancière, J, *El desacuerdo. Filosofía y Política*, Buenos Aires, Nueva Visión, p. 44.

34 Rancière, J., *El malestar de la estética*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2012, p. 35.

35 Rancière, J, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010, p. 68

36 Rancière, J, *El espectador...Op. Cit.*, p. 69.

37 Teatro de la Libertad tuvo diversas etapas en las que sus elencos fueron modificándose. Esta prime etapa va de 1983 a 1989. En 1992 tiene lugar la etapa "Refundación" y entre 1995 y 1999 la etapa "Fin del siglo". Ver: Dacal, E, *Teatro de la Libertad. Teatro "callejero" desde el movimiento grupal de los '80*, Colección Sin Telón. Buenos Aires: Ediciones de Madres de Plaza de Mayo, 2006.

38 Dacal, E., *Op. Cit.*, 2006.

39 La Casa Rosada es la sede del Poder Ejecutivo nacional y está ubicada en el centro histórico de la Ciudad de Buenos Aires.

40 Dacal, E., *Op. Cit.*, 2006, p. 57.

41 Entrevista realizada a Enrique Dacal por Ramiro Manduca el 05/02/2019.

42 Entrevista realizada a Enrique Dacal, *Op. Cit.*, 05/02/2019.

43 Entrevista realizada a Enrique Dacal, *Op. Cit.*, 05/02/2019.

44 Rancière, J, *El espectador...Op. Cit.*, p. 62

45 Rancière, J, *El espectador...Op. Cit.*, p. 58

46 La Voz fue un diario de tirada masiva financiada por Montoneros que buscaba expresar la posición de los sectores de izquierda dentro del movimiento peronista entonces nucleados en la corriente interna Intransigencia y Movilización que tenía a la cabeza al líder provincial catamarqueño Vicente Saadi. Para profundizar sobre este periódico ver, Baeza Belda, J., "De "El Auténtico" a "La Voz": el pensamiento de la izquierda peronista antes y después de la dictadura (1975-1984)" en *Historia Actual Online*, N° 20, 2009, p. 157-164. La entrevista al grupo teatral fue intitulada "El teatro que viene desde los barrios", *La Voz*, 19/05/1983.n

47 Entrevista realizada a Ricardo Miguelez por Ramiro Manduca el 29/04/2019.

48 Entrevista realizada a Ricardo Miguelez, *Op. Cit.*, 29/04/2019

49 Entrevista realizada a Ricardo Miguelez, *Op. Cit.*, 29/04/2019

50 Entrevista realizada a Ricardo Miguelez, *Op. Cit.*, 29/04/2019

51 Entrevista realizada a Ricardo Miguelez, *Op. Cit.*, 29/04/2019

52 "Aval del Frente de Derechos Humanos de Lanús", 26/07/1985; "Aval Familiares de desaparecidos y presos por razones políticas", 07/1985; "Aval de Abuelas de Plaza de Mayo", 27/7/1985; "Aval de Madres de Plaza de Mayo", 5/08/1985, Archivo Personal Ricardo Miguelez.

53 "Informe de la Cooperativa Lanús Libre a Otro Teatro", 08/1985. Archivo Personal Ricardo Miguelez.

54 Bourdieu, P., *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus, Madrid, 1998.

55 Entrevista realizada a Ricardo Miguelez, *Op. Cit.*, 29/04/2019

56 "Informe de la Cooperativa Lanús Libre a Otro Teatro", Archivo Personal Ricardo Miguez, 08/1985.

57 Ver Imagen 1, Archivo Personal Ricardo Miguez

58 Ver Imagen 2 y 3, Archivo Personal Ricardo Miguez

59 "Primer estreno de Teatro Abierto '85", *Clarín*, 8/08/1985

60 Rancière, J, *El espectador...Op. Cit.*, p. 68.

61 Entrevista realizada a Ricardo Miguez por Ramiro Manduca el 29/04/2019

62 Un abordaje de la transición democrática desde una perspectiva crítica en la que se analizan las porosidades y persistencias dictatoriales en los primeros meses del nuevo régimen político puede encontrarse en Franco, M. y Feld, C.(comp), *Democracia hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2015.

63 Las tensiones de los organismos de derechos humanos con el gobierno de la UCR son abordadas entre otros estudios en, Crenzel, E. *La Historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en Argentina*, Siglo XXI, 2008; Alonso, L. "Qué digan donde están". *Una historia de los derechos humanos en Argentina*, Buenos Aires, Prometeo, 2022.

64 Cristiá, M. *AIDA: una historia de solidaridad artística transnacional (1979-1985)*, Buenos Aires, Imago Mundi, 2020.

65 Verzero, L. *Op. Cit.*, 2013.

66 Un abordaje sobre el surgimiento y los principales lineamientos de la UMA puede consultar en Casola, N. "Con "m" de "mamá": las militantes comunistas y la Unión de Mujeres Argentinas durante la segunda mitad del siglo XX" en *Amnis*, 13, 2014.

67 Entrevista realizada a Adhelma Lago por Ramiro Manduca el 16/02/2020.

68 Acerca de la política del PCA hacia los intelectuales y los sectores de la cultura ver, Petra, A. *Intelectuales y cultura comunista. Itinerarios, problemas y debates en la Argentina de posguerra*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2017.

69 Entrevista realizada a Adhelma Lago, *Op. Cit.*, 16/02/2020

70 "Programa de mano. Grupo de la Mujer", Archivo Personal Adhelma Lago.

71 Tarantuviez, S. "El lugar de las mujeres en la Historia del Teatro argentino" en *Revista Melibea* vol. 7, 2013.

72 Ver esta referencia en Tarantuviez, S, *Op. Cit.*

73 También los años 80 son identificados por Catherine Rees como un momento de inflexión en la presencia de las dramaturgas dentro de la escena británica. Para Rees un motivo trascendental es el impacto de la segunda ola feminista de los 70 conjuntamente con el lento pero persistente declive de un pensamiento de izquierda más ligado a los parámetros tradicionales centrados en problemas como la opresión de clase. Considerar esos cambios y conexiones en la escena local aparece como una línea sugerente a seguir Ver: Rees, Catherine. *Contemporary British Drama*. Macmillan, 2020, cap. 2

74 Así lo expresa el análisis realizado por la investigadora Mina Bevacqua de los informes realizados por el Complejo Teatral de Buenos Aires acerca de sus producciones. En 2017 sólo un 20 % eran las obras estrenadas en el principal centro de producción oficial de la Ciudad de Buenos Aires estuvo a cargo de mujeres, mientras que una de las 17 que allí figuraban había sido escrita por una mujer con la total exclusión de personas trans/travestis o no binaries. Ver: *Cuadernos del Picadero*, N° 40, Instituto Nacional del Teatro, mayo 2022.

75 Moreno, M. "De profesión, terrenal. Charla con Griselda Gambaro", p. 12, 9/11/1999. Disponible: <http://www.pagina12.com.ar/1999/suple/las12/99-07-09/nota1.htm>. Consulta: 23/1/2023.

76 Entrevista realizada a Adhelma Lago, *Op. Cit.*, 16/02/2022

77 Entrevista realizada a Adhelma Lago, *Op. Cit.*, 16/02/2022

78 Las obras de Sabatini fueron publicadas como parte de una antología de su producción teatral. Ver Sabatini, N. *Teatro reunido. Volumen 1*, Buenos Aires, Club de autores por el Teatro Nacional, 1996. Asimismo, tras el envío inicial de este artículo hemos dado con la obra "Gastón" de Perinelli debido a un arduo trabajo en su archivo personal. Conjuntamente hemos entrevistado a Jorge Nuñez acerca de esta experiencia. En próximos trabajos se procurará incorporar un análisis de estos hallazgos.

79 Nos referimos a la deuda externa heredada del gobierno militar que tuvo sus réplicas además en el conjunto del continente latinoamericano.

80 Cavallero, L. y Gago, V. *Una lectura feminista de la deuda ¡Vivas, libres y desendeudadas nos queremos!*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2020.

81 Se suele englobar bajo la denominación de "teoría de la reproducción social" a una perspectiva de análisis que, revisando los planteos clásicos del marxismo respecto a la reproducción del capital, pone sobre la mesa el aspecto subyacente a este mecanismo que sería la

reproducción social de la fuerza de trabajo. Como origen de estas teorías se puede rastrear los postulados de las campañas impulsadas en Italia, Alemania y Francia durante los años 70 bajo la consigna "Salario para el trabajo doméstico", entre las que se encuentra la teórica Silvia Federici. Entre las referentes actuales es posible ubicar los trabajos de Tithi Bhattacharya, Cinzia Arruzza y Nancy Fraser entre otras.

82 Cavallero, L. y Gago, V., p. 15.

83 Cavallero, L. y Gago, V., *Op. Cit.*, p. 20,

84 Briski, N, *De Octubre a Brazo Largo. 30 años de Teatro Popular en Argentina*, Colección Sin Telón, Buenos Aires, Ediciones de Madres de Plaza de Mayo, 2005.

85 Rancière, J, *El espectador...Op. Cit.*, p. 69.

86 Rancière, J, *El espectador...Op. Cit.*, p. 69.

Índice de ilustraciones

	Título	Imagen 1 – Comunicado N°
	Créditos	Archivo personal Ricardo Miguez
	URL	http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/91999/img-1.jpg
	Ficheros	image/jpeg, 767k
	Título	Imagen 2 – Comunicado N°
	Créditos	Archivo personal Ricardo Miguez
	URL	http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/91999/img-2.jpg
	Ficheros	image/jpeg, 365k
	Título	Imagen 3 – Comunicado N°
	Créditos	Archivo personal Ricardo Miguez
	URL	http://journals.openedition.org/nuevomundo/docannexe/image/91999/img-3.jpg
	Ficheros	image/jpeg, 827k

Para citar este artículo

Referencia electrónica

Ramiro Alejandro Manduca, «Teatro Abierto 1985 y el proyecto "Otro Teatro": en la búsqueda de la eficacia política para un teatro militante en democracia», *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Imágenes, memorias y sonidos, Publicado el 20 febrero 2023, consultado el 02 marzo 2023. URL: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/91999>; DOI: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.91999>

Autor

Ramiro Alejandro Manduca

CONICET / Universidad de Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Gino Germani

Derechos de autor



Creative Commons - Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional - CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>