

UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA

Departamento de Historia

Licenciatura en Historia

Teatro Abierto 1981: El teatro como respuesta al miedo

Alumno: Gregorio Rossello

Tutor: Karina Galperin

Firma del tutor:

Junio, 2015

## Teatro Abierto 1981: El teatro como respuesta al miedo

**Título:** *Teatro Abierto 1981: El teatro como respuesta al miedo.*

**Alumno:** Gregorio Rosselló

**Tutora:** Karina Galperin

**Abstracto:**

El presente trabajo tiene como objeto realizar una reconstrucción y análisis del fenómeno teatral y social conocido como “Teatro Abierto 1981”, que por su magnitud funcionó como herramienta de resistencia cultural y política frente al gobierno de facto autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional” (PRN) que se desarrolló en la Argentina entre los años 1976-1983. La investigación apunta, en primer lugar, a comprender los motivos del surgimiento de un movimiento de índole contestataria tan abierto durante una dictadura militar severamente represiva; en segundo lugar, pretende indagar acerca de la relación entre teatro y política tomando como caso paradigmático el de Teatro Abierto; por último, se propone explorar el rol que jugó la política de censura, represión y terror llevada a cabo por el gobierno de facto y las consecuencias que esta política tuvo en los miembros de Teatro Abierto, en los medios locales y en la cultura en general.

La hipótesis que guía el presente trabajo propone la existencia de dos factores que habrían causado el surgimiento del fenómeno de “Teatro Abierto”: por un lado, el terrorismo de Estado y la represión sistemática ejercida contra la población general habrían engendrado nuevas formas de expresión cultural, permitiendo que Teatro Abierto surja como fenómeno cultural novedoso; por otro lado, debemos tomar en consideración, para comprender su surgimiento, el momento histórico específico en el que se da su nacimiento: en el año 1981, hacia finales de la dictadura, ésta se debilitaba y comenzaba a tambalear, mientras los aparatos de censura se habían retraído y el “terror” había disminuido.

La metodología aplicada se basa en la utilización tanto de fuentes primarias como secundarias. Por un lado, expondré un “estado de la cuestión” resumiendo el aporte de gran parte de la bibliografía sobre dictadura e historia del teatro argentino; por otro, desarrollaré un análisis de fuentes secundarias en base a una recopilación de entrevistas y notas periodísticas publicadas en

las fechas en que se desató el fenómeno. Las fechas de los diarios que son tomados en consideración van desde el 1 de Agosto a fines de Septiembre, sin embargo el énfasis va estar puesto en el 7 y 8 de Agosto -los dos días que siguieron al incendio- que fueron los días donde más publicaciones al respecto hubo.

## Objetivo e hipótesis

Teatro Abierto fue un movimiento artístico gestado como reacción al régimen militar argentino iniciado el 24 de Marzo de 1976, autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional”, que tuvo como características fundamentales un alto nivel de violencia y el ejercicio del terrorismo de Estado. Uno de los hechos que ejemplifica esta caracterización de la dictadura militar es el incendio del Teatro *El Picadero*, primera sede de Teatro Abierto.

Los niveles de violencia, terror y censura que vivió la República Argentina en su última dictadura militar fueron sin lugar a dudas los más altos y llamativos que ha tenido en toda su historia. Describir y retratar esta política de terror es un ejercicio analítico que permite acercarnos a una comprensión profunda de la gravedad, el riesgo y la significancia que tuvo el ciclo “Teatro Abierto 1981”, surgido como respuesta social a la censura cultural sufrida por el teatro argentino durante la dictadura.

El objetivo del trabajo es retratar y reconstruir aspectos de este fenómeno teatral con el fin de responder las siguientes preguntas:

- ¿Cuál era el marco de terror y censura en el que se dio Teatro Abierto? ¿Dentro de este marco de terror y censura que postura tomaron los medios hegemónicos en la cobertura del incendio al Teatro Picadero respecto de las causas del incidente?
- ¿Cómo afectó el terror ejercido sistemáticamente por el Estado argentino durante el PRN al movimiento de Teatro Abierto y a sus participantes, tanto actores como espectadores? ¿Cuáles fueron las motivaciones subjetivas de los participantes para a pesar del marco de terror y censura llevar a cabo este ciclo?

La respuesta a la primera pregunta es de índole historiográfica: el trabajo intentará reconstruir y describir el marco de terror y censura en el que se origina este ciclo teatral. La segunda pregunta se responderá a partir de la búsqueda y análisis de los diarios hegemónicos que existieron durante la dictadura en los días que siguieron inmediatamente al incendio de la sede del ciclo.

La segunda pregunta es acerca de la relación entre el terror, el poder y el arte, entendiendo al último como forma de resistencia a los primeros dos. La hipótesis del trabajo sugiere que el miedo juega un doble rol: si por un lado se configura como una amenaza para el ciclo, por otro es el motivo fundacional que dio vida a “Teatro Abierto 1981”. Los actores eran conscientes del momento de censura y represión en el que estaban viviendo; sin embargo, sus ganas de hacer, de construir y de responder con expresiones culturales a la política de terror del PRN fueron más fuertes, y a la vez, sin aquel miedo instalado no hubiese existido aquella peculiar respuesta. Respecto de las motivaciones subjetivas de los miembros de Teatro Abierto para superar el miedo y llevar a cabo el ciclo, la respuesta la encontraremos en el análisis de las entrevistas recopiladas.

### **Proceso de Reorganización Nacional: El Terror como mecanismo de limpieza.**

En la madrugada del 24 de Marzo de 1976 se produjo el golpe de Estado que daría comienzo al autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional”, liderado por una Junta Militar encabezada por los comandantes de las tres fuerzas armadas: el Teniente General Jorge Rafael Videla, el Brigadier General Orlando Ramón Agosti y el Almirante Emilio Eduardo Massera. La profunda huella que dejó la última dictadura cívico-militar en la sociedad argentina está directamente relacionada con la violencia sistemática perpetrada por el Estado Nacional, que comienza siendo utilizada como “mecanismo de limpieza” y termina siendo su principal instrumento para ejercer la dominación política.

José Luis Romero plantea que el imaginario acerca de la democracia y de lo que fue el Proceso se crearon simultáneamente: la llegada de la democracia indujo a crear su propio imaginario y a su vez creó el del Proceso que acaba de finalizar, por eso son tan similares en sus primeros años. La imagen a juzgar del Proceso era asociada con la derrota de la guerra que tantas ilusiones había generado; a esto se sumaron el fracaso económico y la violación de derechos humanos, formando rápidamente una imagen negativa. *“En manos de una prensa que unió los réditos de la exhibición de lo macabro con la posibilidad de abandonar rápidamente el barco que se hundía, esa exhibición se convirtió en lo que se llamó “el show del horror”. En poco tiempo, todo estuvo expuesto y nadie pudo alegar que no sabía.”*<sup>1</sup>

Romero considera que en el análisis que se realiza sobre la dictadura no habría lugares para posiciones intermedias, que considerasen la existencia de “dos demonios” en guerra; al ser tan cercano y horroroso lo perpetrado desde y por el Estado sobre gran parte de la población argentina, el espacio para la hipótesis de los dos bandos en pugna ya no tendría lugar. Para finalizar, Romero explica la desilusión que le provoca una democracia que, lógicamente, falla por su inexperiencia y que necesita tiempo para su construcción. La democracia probó que no podía lidiar con las corporaciones, con la inflación, con militares antidemocráticos y con el sindicalismo corrupto y mafioso.

---

<sup>1</sup> Romero, Luis Alberto. “La democracia y la sombra del proceso ” p.3.

Intentando no caer en el reduccionismo que alega Romero, y dando efectivamente lugar a los grises en el análisis de este momento histórico, podemos introducir los aportes de Marcos Novaro y Vicente Palermo<sup>2</sup>. Según los autores, el Proceso de Reorganización Nacional se inicia con el golpe militar llevado a cabo en la madrugada del 24 de Marzo de 1976, generando pocas sorpresas, teniendo en cuenta la crisis institucional y el descalabro económico en el que estaba sumido el país hacia fines de 1975.

Novaro y Palermo plantean que la situación político-social en 1975 ya era crítica: una balanza de pagos desequilibrada por el aumento del precio internacional del petróleo; la depreciación del precio de los alimentos; una inflación anual que llegaba al 566,3% (llegando en el mes de marzo a números cercanos a la hiperinflación), el “Rodrigazo”, plan de ajuste económico que había generado no sólo malestar entre los trabajadores sino que había llevado al déficit público alcanzaba a alcanzar un record histórico, representando el 12,6% del PBI. A esto se sumaba un saludo navideño del Jefe del Ejército, Jorge Rafael Videla, quien afirmaba que había que purificar al gobierno de *“la inmoralidad y la corrupción [...] la especulación política, económica e ideológica”*<sup>3</sup>. La forma de llevar a cabo esta purificación era desplazando al gobierno de Isabel Perón e instaurando un gobierno militar que, según explican los autores, vendría a cambiar todos los aspectos de la vida social, política y económica del país.

Novaro y Palermo intentan no caer en ningún reduccionismo o conclusión simplista, como las que caracterizan al PRN como producto de un plan perfecto, ideado por unos cuantos lunáticos, en el que la patria cayó sin darse cuenta, pero tampoco llegan al otro extremo, planteando que el caos y el descalabro social, político y económico no admitían otra forma política que no sea la de un gobierno dictatorial. Más bien la opinión de los autores es de tinte intermedia, analizando cómo el pueblo fue a la vez víctima y cómplice de los hechos que marcaron una etapa sombría de nuestra historia: así como un gran porcentaje de la sociedad fue cómplice y avaló explícitamente la dictadura, también hubo otra parte que le hizo frente a pesar del miedo. Teatro Abierto es un claro ejemplo de ello.

---

<sup>2</sup> Novaro, P. y Palermo, *“La dictadura militar”, 1976-1983: Del golpe de Estado a la restauración democrática*, Paidós, Buenos Aires, 2003.

<sup>3</sup> Novaro, P. y Palermo, V. *“La dictadura militar”, 1976-1983 : Del golpe de Estado a la restauración democrática* p.18

Teatro Abierto 1981 fue un ciclo teatral que se gestó como respuesta al proceso de desnacionalización y censura a la cultura argentina que se llevaba a cabo por el gobierno de facto. Teatro Abierto tuvo como fundador al actor y dramaturgo Osvaldo Dragun, que reunió a un gran número de actores, directores y técnicos con el fin de empezar un ciclo teatral de obras nacionales que reafirmara y defendiera la existencia del teatro argentino. El ciclo comenzó el 28 de Julio de 1981 en el Teatro Picadero; la programación consistía de 21 obras nacionales que se presentaban de a 3 obras diarias a partir de las seis de la tarde. La idea era que el ciclo terminara antes del horario de las obras comerciales ya que muchos de sus integrantes trabajaban en ellas. A la semana del inicio, el Teatro Picadero fue incendiado. A pesar del incidente Teatro Abierto 1981 fue un éxito en todos los aspectos antes del incendio y aún más después del incendio. Durante todo el ciclo hubo un elevado nivel artístico en las obras, la respuesta de los medios y la opinión pública fue más que positiva, y lo más importante; hubo un enorme nivel de convocatoria que llenó el Teatro Picadero y luego el Teatro Tabaris teatro a donde eligió mudarse el ciclo luego del incendio. A partir de una escritura metafórica Teatro Abierto se animó a criticar y denunciar el momento sociopolítico que estaba atravesando el teatro argentino, la cultura y el país en general.

Para entender lo relevante, llamativo y único de Teatro Abierto 1981 hay que entender el grave momento sociopolítico que estaba atravesando el país en manos del PRN. Los miembros de este fenómeno teatral tomaron un riesgo al participar, y solo se puede entender ese riesgo entendiendo el terrorismo de estado y el gran aparato de represión cultural que llevó a cabo el PRN.

Para Novaro y Palermo, el PRN no sería un eslabón más en la seguidilla de dictaduras que comenzaron en 1930, sino que implicaría un quiebre con el patrón dictatorial previo: esto es afirmado por la misma Junta Militar, quienes se jactaban de proclamar que ellos refundarían el *ethos* de la nación. El gobierno militar se propuso inducir un proceso de “extrañamiento”, de despolitización de la sociedad argentina, para que fuese fácil de maniobrar, objetivo que logró conseguir rápidamente gracias al consenso que encontró en el conjunto de la sociedad. El cambio que buscaba el PRN, basado en una concepción individualista y economicista de la vida social, alcanzaba todos los aspectos de la vida de los ciudadanos argentinos, cuya finalidad era conseguir el “orden total”. El vocabulario utilizado por el gobierno en sus discursos era de la

rama de la medicina ya que se hablaba de una nación que estaba “gravemente enferma” e incluso se usaba este léxico para diferenciar a este gobierno dictatorial del de la Revolución Argentina: “(...) dos datos lo diferenciaban de ella [de la Revolución Argentina]: la radicalidad del diagnóstico y de la terapia regenerativa; y la aspiración a conformar un poder autónomo, capaz de hacer oídos sordos a los múltiples reclamos que habrían de surgir de los intereses particulares afectados por su aplicación”<sup>4</sup>.

Para poder “recuperar” la Nación, que estaba “gravemente enferma”, la prioridad que el gobierno militar explicitaba en sus discursos públicos durante los primeros años de gestión, fue la de “aniquilar permanentemente la subversión” y corregir a una “clase obrera indisciplinada y un empresariado industrial ineficiente”<sup>5</sup>, explican Novaro y Palermo. Así es como nacen el terror, la represión y la censura, justificadas en el marco de la “guerra antisubversiva”, que implicaba la aniquilación, secuestro y tortura de todos aquellos que el gobierno juzgara de amenaza al orden que ellos intentaban restituir.

Cuando por falta de recursos y por presiones internas, Videla comienza a tomar distancia de direccionar políticas de alto revuelo, se desata una competencia política con Massera, quien rápidamente lo acusaría de tibio con el objetivo de ganar adeptos en el frente militar. Para Novaro y Palermo esto es sólo un indicio más de que el camino a seguir para aquellos que estaban en el poder era el de la violencia, el del avance hacia la ‘purificación’ de la nación ‘enferma’, aunque, según los autores, hay un desconocimiento del alcance efectivo de la violencia perpetrada por el terrorismo de Estado.

El terror que surge en la Argentina de este momento histórico, que busca darle “salud y pureza” a la nación, es caracterizado por Juan Corradi tomando una definición de George Bresleuer: “*El terror se entiende aquí como “el uso arbitrario, por parte de órganos de autoridad política, de coerción severa contra individuos o grupos, la amenaza creíble de tal uso, o la exterminación arbitraria de tales individuos o grupos”*”<sup>6</sup>. Como forma específica de poder, el terror tiene dos dimensiones, una conductual y otra ideológica: por un lado, adapta el comportamiento político a

---

<sup>4</sup> Novaro, P. y Palermo, V. “La dictadura militar”, 1976-1983 : Del golpe de Estado a la restauración democrática p.27

<sup>5</sup> Ídem, p.32.

<sup>6</sup> Corradi, Juan E. *El método de destrucción. El terror en la Argentina* p.4

la obediencia absoluta de las directivas de los que detentan el poder; por otro lado, moldea las actitudes a fin de obtener obediencia voluntaria, procurando confirmar nuevos sujetos políticos. De esta manera, el terror tiene como objetivo no sólo controlar, sino también transformar a los actores sociales. Es esencialmente una técnica de desorientación, que apunta a privar a los sujetos de la oportunidad de calcular y prever las consecuencias de sus acciones, constituyéndose en una forma de poder en la cual la conformidad no garantiza la seguridad. Su efecto principal es la generación de una atmósfera de ansiedad, una **“cultura del miedo”**, en la que el terror no se limita a la presencia real de la coerción arbitraria y rigurosa, sino que a su vez tiene un efecto residual a lo largo del tiempo, abriendo un **“proceso de terror”**, entendido como una inducción y multiplicación del miedo en función de las iniciativas de los que detentan el poder.

Una **“fase de terror”** es un período en el cual el proceso de miedo políticamente inducido es particularmente intenso, un período en el cual el terror se vuelve un rasgo dominante del sistema político. El confinamiento de la violencia y el miedo a tipos específicos de conducta y a grupos o categorías especiales dentro de la sociedad, da como resultado un **“sistema de terror”** o **“terror total”**<sup>7</sup>.

Los altos índices de secuestros, torturas y asesinatos perpetrados sobre todos aquellos que significaban una amenaza para el PRN, marcaron el tono de la política de Estado que tomó el gobierno de facto en sus primeros años, a los que Corradi caracterizó como “fase de terror”. Novaro y Palermo hacen uso de algunos datos estadísticos, a partir de los cuales sostienen que tan solo en 1976 la cantidad de víctimas en manos de las fuerzas de seguridad ascendían a 1.187 muertos y 3500 desaparecidos, contra 167 víctimas de ataques guerrilleros. Esta vehemente política de violencia es aún más llamativa si tomamos en cuenta que incluso antes del golpe se venía realizando “limpieza” de “subversivos” y que para fines de 1976 ya no presentaban un peligro de severa magnitud para el gobierno. El mismo gobierno de facto aceptaba este hecho contradiciendo su propio discurso acerca del diagnóstico de “guerra revolucionaria”. Esta contradicción es comprensible en el marco de la búsqueda de apoyo político para perpetuarse en el poder, ya que el “peligro” al que se aferraba la Junta era casi inexistente.

---

<sup>7</sup> Ídem, p.4

El ciclo teatral que presentamos como “Teatro Abierto” es un ejemplo paradigmático de un sector de la sociedad que se animó a hacerle frente al Proceso. Es importante mencionar que, aunque Teatro Abierto se desenvuelve en el marco de una dictadura militar violenta y represiva, asimismo es el momento más débil de ésta. Los números que aportan Novaro y Palermo dejan en claro que gran parte de la “limpieza” subversiva se realiza durante los tres primeros años (de fines de 1975 hasta fines de 1978); el terror impuesto, sin embargo, supo ser de carácter activo pero también pasivo. La “fase de terror”, que según Corradi se extiende hasta 1978/1979, se ve avalada por los datos que presentan Novaro y Palermo; sin embargo, “la fase de terror” deja rastros, marca un patrón y modifica el comportamiento de la sociedad. A partir del miedo a ser secuestrado, “chupado”, “desaparecido”, el PRN logró que la sociedad argentina se comportara de acuerdo a sus pretensiones, sin tener que ejercer la represión o la censura de forma explícita: la opresión era de alguna forma implícita, tácita y forzosamente aceptada por una parte de la sociedad que se encontraba atemorizada.

En este contexto de “terror pasivo”, en el que la “fase de terror” se extingue pero la “cultura del miedo” sigue vigente, en el que surge, como respuesta o pedido de auxilio, Teatro Abierto, haciéndole frente al PRN. El ambiente en el que vivían tanto los militantes de facciones opositoras como los no militantes era de constante temor, por “(...) *la evidencia [...] de que un número creciente de militantes eran sorprendidos en la calle, en sus casas o trabajos y tragados por la maquinaria represiva sin dejar rastros (...)*”.<sup>8</sup> Novaro y Palermo destacan la palabra “sorprendidos” y la frase ‘sin dejar rastros (...)’, no por una cuestión de azar, sino porque esa era la base misma del terrorismo y de la represión aplicada por el Estado, generando una incertidumbre tal en la población que muchos vivían sabiendo que no iban a enterarse cuándo les tocaba ser detenidos y que cuando les tocase nadie o muy poca gente se enteraría; de ahí surge el miedo y el disciplinamiento social.

Los ejecutores del terrorismo estatal no podían dejar rastros a su paso, ya que semejantes niveles de violencia eran injustificables para la sociedad. En una entrevista de Seoane y Muleiro a Jorge Rafael Videla, éste explica: “*No, no se podía fusilar. [...] Se pensó, en su momento, dar a conocer las listas. Pero luego se planteó: si se dan por muertos, enseguida vienen las preguntas*

---

<sup>8</sup> Novaro, P. y Palermo, V. “La dictadura militar”, 1976-1983 : Del golpe de Estado a la restauración democrática p.78

*que no se pueden responder: quién mato, dónde, cómo.”<sup>9</sup> No podían darlos por muertos, y por eso, explica Videla, es que crean la categoría de “desaparecidos”: “Mientras sean desaparecidos no puede haber ningún tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está vivo ni muerto, está desaparecido.”<sup>10</sup>*

Existía una cultura del miedo que se veía fortalecida por la vaguedad con la que el Régimen Militar juzgaba lo “bueno” y lo “malo”: cualquier persona podía ser un enemigo. Esto fue posible, según Corradi, gracias a la creación de un “estado dual” con el que lograban operar dos sistemas simultáneamente, donde uno justificaba al otro: *“Uno sirve como máscara para el otro, bajo los restos de la Constitución –aplicada solamente en el caso de aquellas cláusulas que no han sido enmendadas por el gobierno militar a la que se le ha adjuntado un nuevo cuerpo de normas, compuestos de leyes y decretos, actas institucionales y estatutos, cláusulas específicas, resoluciones y órdenes, puestos en ejecución desde el 24 de marzo de 1976. El otro sirve bajo el mando de medidas individuales, en las cuales la conveniencia, la arbitrariedad, y las consideraciones de la seguridad militar están por encima de toda ley. Pero el segundo de los sistemas está contenido en el primero y actúa sobre él de un modo absolutamente destructivo. Las semillas de esa destrucción están a menudo contenidas en textos que tienen la apariencia de la ley, pero nada de su sustancia. [...] El acta condujo a la promulgación de leyes especiales, al ejercicio del poder arbitrario diseñado para intimidar a grupos e individuos particulares sobre la base de actos cometidos antes de la existencia de tales “leyes”<sup>11</sup>. De ese modo, lo que se lograba era justificar desde la “ley” estos poderes intimidatorios.*

### **Proceso de Reorganización Nacional: Censura a la Cultura y Escritura Elíptica**

El plan del Gobierno Militar no sólo era erradicar y eliminar a todo aquel que tuviera un “aire subversivo”, sino que el terror también se extendía a otros ámbitos: *“(...) el terror afectaba a las personas, afectaba también las reglas constitutivas de otras tareas profesionales, y por lo tanto*

---

<sup>9</sup> Novaro, P. y Palermo, V. “La dictadura militar”, 1976-1983 : Del golpe de Estado a la restauración democrática p.107

<sup>10</sup> Ídem p.108

<sup>11</sup> Corradi, Juan E. *El método de destrucción. El terror en la Argentina* p.9

*su propio sentido. Donde se trabaja con palabras, con intercambios simbólicos, de información, de conocimiento, es difícil que la actividad misma no fuera pervertida por el terror.*”<sup>12</sup>

Sin embargo, sumadas al miedo se ejecutaron medidas de censura reales por parte del Gobierno. Aunque teóricamente el Ministerio que debería haber dirigido estas operaciones era el de Cultura y Educación, en la práctica fue el Ministerio del Interior el encargado, de la mano de Harguindeguy, de la ejecución de un plan sistemático de represión a la cultura.

El área de la cultura más afectada fueron los libros. H. Invernizzi y J. Gociol H<sup>13</sup>, en su tratamiento sobre la persecución a libros, autores y editores durante el régimen militar de 1976 a 1983, revelan la estrategia que tenía el régimen militar para reprimir cualquier tipo de expresión cultural: era necesario eliminar cualquier símbolo, imagen, discurso, tradición, que simbolizara una amenaza para el gobierno de facto.

Según los autores, para el PRN la cultura será una preocupación clave, por lo que se comprende entonces la construcción de un aparato de control sobre la cultura y la educación. Esto implicaba el surgimiento de una estructura operativa compuesta por departamentos de censura que incluían presupuestos, decretos, administrativos, abogados, y todos los instrumentos necesarios para conseguir censurar todo aquello que no querían que llegue a la sociedad. En el contexto de operación de este aparato de censura es que surge Teatro Abierto, asumiendo la potencialidad y el riesgo que tenía cada palabra escrita por el movimiento; así se explica la razón por la cual los dramaturgos y actores de Teatro Abierto no tenían siempre un guión fijo, sino que partían muchas veces en sus presentaciones de la improvisación, y también se comprende por qué la mayoría de las obras partían de la metáfora y de lo ambiguo para transmitir sus mensajes e ideas.

H. Invernizzi y J. Gociol H plantean que el máximo enemigo cultural del PRN era el marxismo y la subversión, y cualquier cosa que tenga que ver con eso debía ser erradicada inmediatamente: *“La misión principal de la infraestructura de control de la dictadura consistía en combatir al*

---

<sup>12</sup> Novaro, P. y Palermo, V. “La dictadura militar”, 1976-1983 : Del golpe de Estado a la restauración democrática p.139

<sup>13</sup> Gociol, Judith y Hernán Invernizzi, *Un golpe a los libros*, Eudeba, Buenos Aires, 2002.

*enemigo cultural. Y el principal era el marxismo. La consigna central en este enfrentamiento era simple y eficaz: si era marxista era malo; por lo tanto, estaba justificada su prohibición.*"<sup>14</sup>

Otro de los ámbitos que eran potencialmente peligrosos para el régimen era el educativo; según la descripción de Novaro y Palermo: "...la educación fue sujeta a un control lenticular... acciones dirigidas a vigilar y castigar operando sobre las relaciones entre docentes y alumnos, entre los mismos alumnos, y entre estos y sus familias."<sup>15</sup> Este control y manipulación de la educación afectaba directamente a la cultura, ya que también se modificó y censuró el *corpus* de enseñanza: "El 29 de abril de 1975, por ejemplo el teniente coronel Jorge Gorleri ordeno en Córdoba una espectacular quema de libros... en su mayoría, literatura especialmente estimada por los jóvenes; García Márquez, Neruda, Vargas Llosa, Galeano, así como también Proust y Saint-Exupery."<sup>16</sup>

El teatro también fue censurado y perseguido durante la dictadura militar. El caso de estudio que nos compete es un ejemplo más que claro que conjuga en sí mismo el terror y la censura cultural: la madrugada del 6 de agosto de 1981 se incendiaba intencionalmente el Teatro El Picadero dejando un claro mensaje para los miembros de este fenómeno teatral.

Sin embargo, es importante mencionar que la quema del Teatro Picadero, en el que se gestó Teatro Abierto, no fue el único acto de terror y censura hacia este ámbito particular de la cultura, sino que eran hechos recurrentes (aunque en menor escala) desde el inicio de la dictadura. Perla Zayas de Lima<sup>17</sup> detalla el funcionamiento del aparato de censura en el ámbito teatral porteño: "La censura opero en distintos frentes y con variadas estrategias: amenazas verbales y escritas, listas negras, persecuciones, agresiones físicas, bombas cierres de teatros, obras retiradas de cartel, secuestros y desapariciones. Los efectos negativos fueron inmediatos: autocensura, exilio silencio, exclusión y una escritura elíptica."<sup>18</sup> Este fenómeno habría afectado directamente, según la autora, al cuerpo de trabajo de Teatro Abierto, en el que la mayoría de sus integrantes pertenecían a listas negras, y donde una de las salas incendiadas fue precisamente la sede de Teatro Abierto. Muchos dramaturgos, durante el Proceso, se vieron obligados a escribir con

<sup>14</sup> Gociol, Judith y Hernán Invernizzi, "Un golpe a los libros". p.49

<sup>15</sup> Novaro, P. y Palermo, V. "La dictadura militar", 1976-1983 : Del golpe de Estado a la restauración democrática p.139

<sup>16</sup> Ídem 140

<sup>17</sup> Zayas de Lima, Perla. *Censura teatral en Buenos Aires en la época del Proceso* En Pellettieri, Osvaldo. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual, 1976-1998*

<sup>18</sup> Zayas de Lima, Perla. *Censura teatral en Buenos Aires en la época del Proceso* En Pellettieri, Osvaldo. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual, 1976-1998* p. 260

pseudónimos, llegando a estar censurado entre ellos el fundador del ciclo, Osvaldo Dragun. Sumado a esto, se prohibieron una amplia variedad de obras como el espectáculo de café-concert *Expornoshow de Ladivaverde 76*, en 1976; *Telarañas*, de Eduardo Pavlosky; *Juegos a la hora de la siesta* y *María Lamuerte*, de Roma Mahiue en 1979; *Apocalipsis según otros* de, de Ángeles Elizondo entre varias otras. En 1979 se intentó evitar que se realicen las presentaciones de la obra de Arthur Miller *La muerte de un viajante*, con Alfredo Alcón, y aún en el año 1981, las de *Cabaret Bijou* de Alfredo Zemma, así como se levantó de cartel en 1983 *Real envido*, de Griselda Gambaro.

Es notoria la existencia de un plan sistemático de censura y así debemos comprender el contexto realmente desafiante en el que se desenvuelve Teatro Abierto: la prohibición de obras comienza en 1976 y continúa hasta el final de la dictadura, con lo que podemos observar que, aunque la intensidad de censura y represión cultural fue levemente mayor en los primeros años (mayor cantidad de obras levantadas y prohibidas, más los actores que se exiliaron, etc.), se mantuvo constante a lo largo de todo el Proceso

Es lógico que los primeros años hayan sido los de mayor intensidad en los niveles de censura al teatro, ya que fueron los años de “limpieza”, de “purificación” y de “sanación. Sin embargo, no obstante la mayoría de las obras y actores fueron perseguidos en los primeros años, a diferencia de la opresión social y el terrorismo de Estado, la censura al teatro fue de gran envergadura durante toda la dictadura. Lógicamente, tuvo sus matices, pero no fueron de la magnitud de otras áreas; de ahí surge la importancia de los ejemplos de las obras de Alcón, Zemma, Elizondo y Gambaro, ya que todas sufrieron turbulencias políticas y pertenecen al periodo histórico que comienza 1980.

Es de suma relevancia mencionar que las únicas dos salas incendiadas fueron post-1980 (El Teatro Picadero en 1981 y El Nacional en 1982); esto es fundamental para comprender la realidad que estaba viviendo el teatro porteño en el momento que nace Teatro Abierto, que se conforma como un ciclo que pregona demostrar la existencia del teatro argentino en un momento en que se lo está censurando y que además monta obras con marcados mensajes ideológicos en contra del PRN. A pesar de que quizá esta actitud llame la atención debido al riesgo que

implicaba para los actores, este enfrentamiento al Proceso era lógicamente la razón de ser de Teatro Abierto; no es casualidad que miembros claves de Teatro Abierto como Dragun, Pavlosky, Gene, Alejandro, hayan sido parte de listas negras y se les hayan levantado obras y demás persecuciones.

En este marco de terror total, represión, censura a la cultura, listas negras, desaparecidos, exiliados, generadores del miedo y la autocensura, es que se desenvuelve Teatro Abierto, como respuesta a todo ese contexto político-social de la época, demostrando que la situación había llegado al punto del hartazgo, que ellos tienen algo para decir y que estaban dispuestos a enfrentar al Proceso.

### **Teatro Abierto 1981:**

Oswaldo Dragún el fundador y líder del ciclo, nacido en Entre Ríos en 1929, fue miembro de uno de los varios grupos de teatro que precedieron a Teatro Abierto y formaron parte del colectivo de grupo teatrales denominados del “Teatro de Arte”; Dragún provenía del teatro independiente y de la escuela Teatro IFT, a la cual se había incorporado desde 1955. Este grupo luego devino el grupo de Teatro Payró, que aún sigue vigente, que junto a Grupo Repertorio, al Teatro Popular de la Ciudad y a Los Volatineros, conformaron “Teatro de Arte” o “Ciclo Teatro Abierto”, que se inicia en 1976 con *Segundo Tiempo* de Ricardo Halac.

De estos grupos que confluían en “Teatro del Arte”, Dragún convocó a algunos directores, actores y técnicos entre los que se encontraron Gonzalo Núñez, Jorge Rivera López, Raúl Rizzo, Luis Brandoni y Pepe Soriano, por nombrar a algunos de sus mayores exponentes. Se congregaban para responder luego de casi 5 años a un gobierno que había planificado y llevado a cabo un proceso de desnacionalización de la cultura argentina, y que estaba lastimando profundamente al teatro argentino y la cultura en general. Tanto es así, que llegó al punto de suprimir la cátedra de Teatro Argentino en el Conservatorio Nacional, ya que, según afirmaba la Dirección Nacional de Enseñanza Artística, “éste no existía”.

Esta afirmación, explica Trastoy, era no solamente una ofensa sino una falacia; sólo entre 1975 y 1981 se habían estrenado 155 obras de autores nacionales (sin incluir obras infantiles ni teatro revista). Ante semejante aberración nace Teatro Abierto, con el objetivo de manifestar la existencia y vitalidad del teatro argentino. Se escribieron 21 piezas de media hora de duración; el ciclo se realizaba durante el horario de las seis de la tarde para que los actores, muchos de ellos profesionales, pudieran trabajar por la noche en obras comerciales; también se recibió el apoyo de Argentores, y de figuras de la cultura como Ernesto Sábato y Abel Santa Cruz, quien ofreció una ayuda económica considerable.

Los miembros de Teatro Abierto provenían de los grupos de “Teatro del Arte”, que eran en gran parte actores y directores profesionales (tenían sueldos fijos que se les otorgaba, o en algunos casos recibían una parte de lo recaudado). Teatro Abierto plantearía pocos cambios en materia de lo estético y lo artístico respecto de estos grupos predecesores; a su vez, los grupos provenientes

de “Teatro del Arte” tampoco se diferenciaban mucho del tipo de teatro anterior al Proceso. No renunciaban a educar al público pero si se distanciaban en algunas cuestiones estéticas y dramáticas del teatro independiente anterior, y eran totalmente antagónicos al teatro pre-moderno comercial que existía en esa época. Buscaban educar al público pero desde un lugar que “(...) privilegiara el teatralismo, el humor el patetismo y la intensificación a la crítica del contexto social. Se estableció una distancia entre el lector –espectador y su mundo, mostrando su universo limitadamente decadente y desintegrado.”<sup>19</sup> Teatro Abierto mantiene la misma línea estética de sus grupos predecesores, y esto no sorprende ya que formaron el nuevo movimiento antes de que adquiriera su nombre propio, manteniéndose una coherente unidad dramática y escénica como en el teatro de las décadas anteriores.

Sin embargo, el cambio respecto de las décadas anteriores, aunque es leve, está presente en una búsqueda artística más compleja y ligada la escritura elíptica y metafórica en textos dramáticos y espectaculares que mezclaban la estética con la actualidad social. Se mantuvo la línea de técnica stanislavskiana y strasberiana de actuación (todos los grupos menos Teatro Payró seguían esta línea) pero se empujará a estos grupos a que den un salto más amplio.

Si previamente el teatro independiente venía pregonando la crítica social en algunas de sus obras, Teatro Abierto hará que esto suceda en su máximo exponente; su objetivo estará puesto en obras que ridiculicen, caractericen, describan y denuncien la realidad. De este modo, los cuatro grupos de algún modo serían uno, ya que se mantendrían sus diferencias dentro del Ciclo de Teatro Abierto pero se unirían en la idea de qué es lo que ahora representaría el teatro para ellos: “[...] Los integrantes de Teatro Abierto [...] Entendían al teatro como compromiso, es decir, cuestionaban la autonomía del arte con relación a la realidad social y política, pensaban al teatro como forma de conocimiento.”<sup>20</sup>

Teatro abierto fue conformado por 21 espectáculos que buscaban criticar la realidad autoritaria y que delineaban un mensaje antagónico a la dictadura militar. En palabras de Trastoy: “En una de las más tremendas crisis del país el discurso de Teatro Abierto [...] se convirtió en el

---

<sup>19</sup> Pellettieri, Osvaldo. *Teatro argentino de los '60 -Polémica, continuidad y ruptura-*, p.96

<sup>20</sup> Pellettieri, Osvaldo. *Teatro argentino de los '60 -Polémica, continuidad y ruptura-*, p.87

*instrumento más idóneo para enfrentar, desde el arte, al Proceso*”<sup>21</sup>. Sin embargo, el objetivo explícito de Teatro Abierto no fue éste, ya que el contexto dictatorial dictaminó otra suerte. La noche del 28 de Julio de 1981 Carlos Somigliana expuso como motivaciones principales de la apertura del ciclo: *“Porque queremos demostrar la existencia y vitalidad del teatro argentino tantas veces negada; porque siendo el teatro un fenómeno eminentemente social y comunitario, intentamos mediante la alta calidad de los espectáculos y el bajo precio de las localidades recuperar un público masivo; porque pretendemos ejercitar en forma adulta y responsable nuestro derecho a la libertad de opinión; porque necesitamos encontrar nuevas formas de expresión que nos liberen de esquemas chatamente mercantilistas; porque amamos dolorosamente a nuestro país y este es el único homenaje que sabemos hacerle; y porque por encima de todas las razones nos sentimos felices de estar juntos.*”<sup>22</sup>

Así sintetizaba Somigliana las bases y los motivos por los cuales nacía Teatro Abierto, que como se puede apreciar parecen poco comprometidas y distanciadas de lo que realmente fue el fenómeno; pero Teatro Abierto no fue sólo una respuesta a aquellos que afirmaban que el teatro argentino no existía, sino que fue mucho más ambicioso en su búsqueda. Combatió el proceso de desnacionalización de la cultura, pero también se abogó por la libertad de expresión, por la libertad civil y política, por la democracia; a su vez, Teatro Abierto cuestionó los poderes autoritarios, el aislamiento que se producía en la sociedad, la violación de derechos humanos, el exilio, el terror, la violencia. En síntesis, se buscó desde la metáfora criticar todos los aspectos de la agobiante realidad sociopolítica que estaba atravesando el país; sin embargo, el discurso de Somigliana parece no explicitar esto: *“Si bien las postulaciones políticas incluidas en dicha declaración de intenciones pueden hoy parecer demasiado tibias, es importante recordar una vez más que en tanto la censura constituía un ostensible mecanismo de control y opresión por parte del gobierno dictatorial, la autocensura se había convertido no solo en una resignada estrategia de supervivencia sino también al menos en este caso, en un guiño, en un sobreentendido cómplice que postulaba el evento como una “fiesta”(...)”*<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> Pellettieri, Osvaldo. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual, 1976–1998* p. 97

<sup>22</sup> Trastoy, Beatriz. *Teatro Abierto 1981: un fenómeno social y cultural*. En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual, 1976–1998* p.106

<sup>23</sup> Ídem. p.109

Trastoy explica que los postulados no son “tibios” sino todo lo contrario, debido al contexto de terror y opresión que había en la Argentina en la época del PRN. Por otro lado, la autora hace énfasis en que lo polémico o revolucionario de lo que anuncian está minimizado y no es muy explícito sencillamente porque tomaban la decisión de cuidarse, de buscar que el mensaje llegue a través de la metáfora, para que pudiese ser leído entre líneas.

Teatro Abierto fue caracterizado por tener una dramaturgia totalmente “elíptica”, utilizando los términos de Beatriz Trastoy: la bajada política y la crítica social que contenían sus obras no estaban expresadas en forma directa, sino disfrazadas, debido no sólo a las distintas tendencias que se estaban consolidando en el teatro político en Buenos Aires, sino también al momento social y político que atravesaba el país, que obligaba a que la dramaturgia sea metafórica.

El teatro político previo al Proceso tenía como *objetivo* “(...) exteriorizar los conflictos sociales, desnudar las contradicciones de nuestra historia por métodos brechtianos y rectificar su curso...”.<sup>24</sup> Teatro Abierto no llega para romper con esta corriente en sus temáticas ni en sus búsquedas; tampoco plantea la creación de un nuevo género teatral en su estética (de hecho logra la recuperación del intertexto del sainete y del grotesco criollo esgrimidos para la crítica social); pero con la llegada del gobierno militar, el teatro político (que se hace aún más necesario) fue severamente prohibido y de allí surgió la necesidad de buscar variantes: “Esta situación “reproducía” el estado de retroceso del campo intelectual, en el que muchos agentes debieron optar- especialmente en los primeros tiempos de la dictadura- por la clandestinidad o por el exilio [...] para poder seguir con su labor”<sup>25</sup> En esta cita, Martín Rodríguez sintetiza cómo fue afectado Teatro Abierto por el plan sistemático de represión del Gobierno, ejemplificando cómo el miedo a ser perseguidos, o de cruzar demasiado la línea que ya estaban cruzando afectaba a los artistas a la hora de escribir las obras.

Entonces los cambios que hay a nivel dramático no son sólo producto de una decisión estética, sino también del miedo al terror y la censura; Teatro Abierto se desarrolló en el marco de la clandestinidad; muchos de sus miembros volvían del exilio (Pavlosky, Briski y Gene) y significaba para ellos un modo de protesta social desde el recurso a la metáfora. Este recorrido

---

<sup>24</sup> Martín Rodríguez. *Dictadura y Teatro en Pelletieri, Osvaldo. Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual, 1976-1998* p. 258

<sup>25</sup> Ídem

marcó la experiencia de Teatro Abierto; la metáfora funcionó como herramienta vital para el movimiento, y el hecho de que se vieran obligados a comunicarse de manera alegórica no produjo una menor recepción en el público: *“Digo porque todo era muy elíptico, mucha metáfora, imagínate. Pero el público tomó ese reto y bueno... se produce ese fenómeno (...)”*<sup>26</sup>

Novaro y Palermo explican las características del “enemigo” de Proceso: desde el aspecto ideológico, se atacaría a cualquiera con el *“virus ideológico diseminado por los marxistas, los comunistas o criptocomunistas, los izquierdistas, los revolucionarios en general [...] y en una medida considerable, los peronistas, los liberales, los ateos y los judíos representaban una amenaza para el orden...”*<sup>27</sup>. La lista sin embargo es más extensa y termina por abarcar a casi cualquier que presentara una amenaza de atacar las bases del orden nacional: subversivo era cualquier enemigo a la Patria.

Deteniéndonos en el análisis de la “condición subversiva” podemos observar que muchas de sus características pueden ser aplicables a los miembros de Teatro Abierto: algunos eran marxistas, peronistas, comunistas; también había ateos y liberales. Pero se constituían en revolucionarios en el momento en que se construía y se pensaba Teatro Abierto como respuesta a un órgano oficial, como, por ejemplo, el Teatro San Martín, desde donde se afirmaba que no había evidencia de la existencia de un Teatro Argentino: contra esto se rebelaban, a esto respondían, buscando elevar un grito de protesta contra la violencia ejercida por el gobierno de facto, un grito metafórico pero que se hacía inmediatamente explícito.

Los miembros de Teatro Abierto se convertirían sin saberlo en la casta que más incomodaría al Gobierno; en palabras de Novaro y Palermo: *“En este sentido, los activistas no violentos, ajenos a las organizaciones clandestinas, que desarrollaban actividades políticas, sindicales, religiosas e intelectuales, legales y legítimas en cualquier sistema de derecho, resultaban a los militares especialmente intolerables, porque solían ser los más eficaces transmisores del virus*

---

<sup>26</sup> Raúl Rizzo entrevista de Villagra, Irene. *El actor de Teatro Abierto 1981, su peculiaridad a través de algunos testimonios y entrevistas* p.60

<sup>27</sup> Novaro, P. y Palermo, V. “La dictadura militar”, 1976-1983 : Del golpe de Estado a la restauración democrática p.88

*subversivo en la sociedad*”<sup>28</sup> Si bien Novaro y Palermo en esa lista de tipos de actividades no mencionan las culturales, podrían incluirse.

Teatro Abierto fue una actividad cultural pero también fue política, intelectual, legal y legítima, llevada a cabo por activistas no violentos. Juan Corradi, en su análisis del terror en la última dictadura militar, caracteriza a los artistas como un grupo más en la mira del terror de la Junta Militar: *“Aunque la represión fuera presentada como una guerra contra la subversión armada, el terror se extendió más allá de la zona limitada de las operaciones de la contrainsurgencia. Afectó a los opositores no violentos del régimen, y también a los opositores potenciales e imaginarios. Amenazó, durante cierto tiempo, con volverse total. Las principales categorías afectadas fueron, además de los miembros de las organizaciones guerrilleras –los cuales fueron efectivamente diezmados– los cuadros sindicales inferiores e intermedios, los estudiantes, los políticos civiles, y grupos profesionales (abogados, psiquiatras, artistas, cientistas sociales, clero, etc.), así como también los parientes de las víctimas iniciales.”*<sup>29</sup>

Directores, actores y técnicos se convirtieron si no en los más intolerables, en un grupo bastante incómodo para el Gobierno. Fueron realmente eficaces en criticar y plasmar la situación que se estaba viviendo: *“El público recibió las obras representadas en Teatro Abierto 1981 como críticas sesgadas al autoritarismo y a los funestos efectos en los individuos que lo padecen, como denuncia de las complejas y frecuentemente paradójicas relaciones entre víctimas y victimarios, como metáforas claramente decodificables de la alienación cotidiana. Tal modalidad receptiva se debe más a una profunda necesidad individual y social que a las intenciones de los respectivos dramaturgos (...)”*<sup>30</sup>.

Teatro Abierto nace como respuesta al miedo dentro del miedo mismo, y logra enfrentarlo no de manera irracional sino consciente del contexto político-social, operando dentro de un marco de opresión y censura general. Surge entonces como respuesta al miedo, a la censura y la opresión, pero es lógicamente atravesado por ellos y es por esto que la escritura tiende a ser “elíptica”.

---

<sup>28</sup> Ídem p.89

<sup>29</sup> Corradi, Juan E. *El método de destrucción. El terror en la Argentina* p.8

<sup>30</sup> Trastoy, Beatriz. *Teatro Abierto 1981: un fenómeno social y cultural*. En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual, 1976–1998* p.109

Miguel Ángel Giella en su libro *Teatro Abierto 1981: teatro argentino bajo vigilancia*, plantea que las temáticas de Teatro Abierto fueron el totalitarismo, la pérdida de la libertad y de la identidad; también considera que el teatro argentino debe estudiarse a partir de la construcción de ciertos conceptos y consideraciones tanto sobre historia argentina, como del rol del artista para con la sociedad, y argumenta que más bien la falta de identidades políticas, sociales e históricas son las que le permiten conformar un marco o eje estructural para analizar al teatro de aquella época. Es precisamente gracias al teatro, por ejemplo, que los habitantes comunes encontraban “válvulas de escape” para expresar su disconformidad con el gobierno de turno.

Giella, a través del análisis de las obras de Teatro Abierto, encuentra puntos en común entre ellas que evidencien la relación que hay entre teatro y sociedad. Giella llama a estos puntos en común “**núcleos dramáticos**”, y al unirlos revela que la alienación es el más reiterado, demostrando la búsqueda que realizan los dramaturgos de afectar y de dejarse afectar por el momento político y social de la época. El mensaje, la crítica, el postulado ideológico está en la unión y en el mensaje entre líneas que tienen estos núcleos dramáticos.

El análisis de Giella sirve también para observar cómo temas que claramente apuntaban a la realidad social del país del momento estaban disfrazados: “*En **Papá querido**, se parte de una supuesta unidad familiar, padre e hijos, inicialmente dispersa y desunida. La muerte del padre convoca al re-encuentro de los hijos para una posible reconciliación. Ni ante su memoria son capaces de entendimiento y unión por lo que el encuentro en el salón -dormitorio espacial confirma que la separación geográfica también lo es psíquica.*”<sup>5</sup>. En este discurso, “padre” es fácilmente asimilable a “patria”; padre muerto, patria muerta, hijos de un padre e hijos de una patria: desunidos. Asimismo, “patrimonio” o “herencia” lo es a “escritura” o “historia”; la situación actual aludida es la ruina que viene de antiguo. Como consecuencia, la incitación a asumir responsabilidades individuales, resumidas en palabras claves pronunciadas coralmente por el grupo en una situación contradictoria forman el significado: libertad, solidaridad, dignidad, justicia, amor.

“[...] *En **Gris de ausencia** se da una misma situación de alienación que en **Papá querido**, pero, en este caso, se trata de desarraigo familiar-internacional, por la inmigración, si en el anterior era familiar-nacional. En ambos casos se trata de una carencia de identidad dentro de su grupo:*

en *Papá querido*, el familiar, y en *Gris de ausencia*, el de etnia en su propio hábitat, es decir, en un caso, causas endógenas y en el otro, exógenas. También en *Gris de ausencia*, se marca la no presencia de dos personajes: Martín y Manolo. *Gris de ausencia* asimismo refiere a la situación argentina contemporánea y se orienta hacia explicaciones de tipo sociológico como el problema de la emigración e inmigración.”<sup>31</sup>

Giella desmenuza las distintas temáticas de las obras y demuestra cómo, en dos obras distintas y desde distintos lugares, se trata la temática del desarraigo, relacionada con la situación que estaba atravesando el país y que se había convertido en objeto de denuncia de la sociedad.

Se ha afirmado que Teatro Abierto se desarrolla en un momento de menor violencia pero de una exhaustiva y feroz censura a la cultura en general y al teatro en particular, a su vez que dentro de un marco donde expresarse en contra del gobierno seguía siendo un peligro. Pero sobretodo es importante afirmar que Teatro Abierto se animó a enfrentar -o al menos no se dejó paralizar- por la “cultura del miedo” que definió Corradi. ¿No tuvieron miedo? ¿No estaban al tanto del terror político y la censura cultural? ¿Cómo es que lograron superarlos?

La escritura elíptica de los dramaturgos del ciclo, el postulado “tibio” en la apertura del ciclo, la autocensura, el exilio, la utilización de pseudónimos, son todas evidencias del temor que sufrían los participantes de Teatro Abierto; un temor lógico e inteligente dado el contexto, pero no paralizante. Allí es donde se encuentra la incógnita: ¿cómo explicar que un régimen que había logrado paralizar tantos ámbitos de la vida cotidiana y la cultura, no pudiera con los miembros de Teatro Abierto?

Los miembros de Teatro Abierto tuvieron motivos que fueron más fuertes que la represión y el miedo, y podemos observarlos en la palabra de los participantes. Roberto Saiz, entrevistado por Irene Villagra, explica que: “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 metas. Participar fue una respuesta automática a una necesidad que percibíamos colectiva.”<sup>32</sup> Aquí vemos que Teatro

---

<sup>31</sup> Giella, Miguel Ángel, *Teatro Abierto 1981: Teatro Argentino bajo vigilancia* Ediciones Corregidor, 1989.

<sup>32</sup> Raúl Rizzo entrevista de Villagra, Irene. *El actor de Teatro Abierto 1981, su peculiaridad a través de algunos testimonios y entrevistas* p.59

Abierto fue para los actores una necesidad, que los impulsó enfocarse en la forma de expresión que habían encontrado: *“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 Goliat, un homenaje a todos los compañeros caídos y desaparecidos, una reivindicación a todos los que todavía creen en un país con valores de igualdad...”*<sup>33</sup> Esta cita de Saiz es fundamental para comprender que los motivos por los cuales los actores vencieron al miedo eran todos de índole social y política, ya que se encontraron con la posibilidad de hacer algo por un contexto político y sociocultural que lo demandaba. No sólo lo hacían para colaborar en un momento donde se sentía que la dictadura se resquebrajaba, sino que también actuaban en forma solidaria para con todos aquellos que habían sido víctimas de esa maquinaria opresiva.

Sobraban motivos, que hicieron posible enfrentar el miedo: *“Era para denunciar un país, no una situación. Un país, que después de no sé cuánto tiempo, no sé, después de ciento setenta o ciento ochenta 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.”*<sup>34</sup> El motivo era de magnitudes interminables porque era el país en su totalidad; por él montaban Teatro Abierto y esa bandera pudo contra cualquier miedo.

La felicidad, la unión, el sentido festivo y la tolerancia fueron, según Raúl Rizzo, las características fundamentales y la esencia del ciclo: *“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... como una alegría que no tenía mucha explicación. Estábamos todos contentos, [...] todo el mundo se encontraba, eran puertas abiertas, venían desde la mañana con una botella, con un pan dulce, con pedazo de lechón a traerlo a las casas. ¡Esto mismo! ¡Exactamente esta sensación tenía yo cuando hacíamos Teatro*

---

<sup>33</sup> Raúl Rizzo entrevista de Villagra, Irene. *El actor de Teatro Abierto 1981, su peculiaridad a través de algunos testimonios y entrevistas* p.59

<sup>34</sup> Raúl Rizzo entrevista de Villagra, Irene. *El actor de Teatro Abierto 1981, su peculiaridad a través de algunos testimonios y entrevistas* p.59

*Abierto! Este encuentro de toda la gente de teatro, donde había un sentido solidario, de tolerancia. [...] 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.*"<sup>35</sup> La necesidad y la posibilidad de unión entre aquellos que hacían teatro fue el motivo de gesta de este nuevo fenómeno, sobreponiéndolos al terror y generando una comunión de jóvenes actores que simbolizaban todo lo que el gobierno no quería que fuera transmitido. Eran de izquierda, eran artistas, eran activistas, militantes, y ahora también estaban unidos, viéndose sumergidos en un contexto interno de festividad ya que en gran parte habían vencido a la dictadura, con el mero hecho de juntarse; a escondidas, desde la clandestinidad, y con miedo, pero juntos.

La ideología era la solidaridad y la unión, buscar enfrentar la alienación y la censura, y no había forma más directa de hacer eso que buscando expresarse en un escenario todos unidos; por primera vez, una inmensa cantidad de actores se había juntado, por una causa que para ellos no solamente era noble sino sumamente urgente. Esta festividad, esta suma alegría, era parte de la ideología que postulaba la necesidad de combatir la opresión, la alienación y el malestar social con su contracara: hacer arte desde la felicidad y teniendo fe en que algo cambiaría.

Estas motivaciones, sin embargo, necesitaron de un líder que supiese canalizarlas: "*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 nada más». [...] Una opinión. Sin aclarar, una opinión y nada más. Gestar. Y fue como que le encendió la mecha a cada uno y de ahí nació esa noche. A las tres o las cuatro de la mañana de cualquier día, nació Teatro Abierto, en esa locura de Chacho Dragún.*"<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Ídem p.60

<sup>36</sup> Raúl Rizzo entrevista de Villagra, Irene. *El actor de Teatro Abierto 1981, su peculiaridad a través de algunos testimonios y entrevistas* p.60

Teatro Abierto representó para muchos de los entrevistados la experiencia más trascendente que hayan tenido en materia de teatro y sociedad, y en cierto sentido significó para ellos una forma posible de escapar de la realidad opresiva en la que vivían, y al mismo tiempo significaba estar extremadamente conectado con lo que sucedía. Lograban escapar y encontrar felicidad porque estaban haciendo algo para terminar con tanta opresión. Así lo explica Raúl Rizzo: “(...) *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...*”<sup>37</sup>.

Leonor Manso e Ingrid Pellicori retratan el mismo sentimiento; “*Y bueno, lo hacíamos de esa manera, pero era un espacio de tanta alegría, de tanta felicidad. [...] la energía que yo tenía! Energía porque era un espacio de expresión. Siempre me acuerdo porque me impresionó mucho.*”<sup>38</sup> “(...) *era muy linda la sensación de estar participando de un movimiento colectivo que nos expresaba como ciudadanos...*”<sup>39</sup>

Si bien en las declaraciones de Raúl Rizzo, Roberto Saiz, Leonor Manso, Ingrid Pellicori y Duilio Marzio, recopiladas por Irene Villagra, son varias las menciones a la alegría y el placer que les dio hacer Teatro Abierto, la sensación de temor no estaba anulada; pero la pasión por hacer teatro de protesta lograba vencer a los fantasmas del Proceso: “*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 pasional. Teatro Abierto. Fue un hecho pasional, fue un hecho desde las ganas, desde la alegría, desde el riesgo.*”<sup>40</sup>

El aislamiento que produjo la dictadura en la sociedad no tuvo exentos a estos actores: “(...) *yo me sentía tan aislada porque cuando fue el golpe militar tuvimos intentos de encuentro. Me*

---

<sup>37</sup> Raúl Rizzo entrevista de Villagra, Irene. *El actor de Teatro Abierto 1981, su peculiaridad a través de algunos testimonios y entrevistas p.63*

<sup>38</sup> Leonor Manso entrevista de Villagra, Irene. *El actor de Teatro Abierto 1981, su peculiaridad a través de algunos testimonios y entrevistas p.65*

<sup>39</sup> Ingrid Pellicori entrevista de Villagra, Irene. *El actor de Teatro Abierto 1981, su peculiaridad a través de algunos testimonios y entrevistas p.68*

<sup>40</sup> Raúl Rizzo entrevista de Villagra, Irene. *El actor de Teatro Abierto 1981, su peculiaridad a través de algunos testimonios y entrevistas p.63*

*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.*"<sup>41</sup>

No sólo no estuvieron exentos de ninguno de los peligros que corría cualquier ciudadano común, sino que al estar expuestos públicamente, el temor a ser perseguidos, a recibir amenazas, era mayor. *“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...» « ¡Sí, pero es una cueva de comunistas! ¡Qué hace ahí!».* Un actor muy conocido. *Porque no hubo muchos actores profesionales. Fuimos muy pocos los actores profesionales porque la mayoría... tuvo miedo... entonces había amenazas. Amenazas, en la televisión también. Yo no estaba haciendo eso, pero recuerdo eso. Y lo recuerdo concretamente de los propios compañeros.*"<sup>42</sup>

Este ejercicio de violencia que detalla Leonor Manso iba desde la amenaza drástica de ser secuestrados (de poca viabilidad dado que muchos eran figuras públicas) hasta la amenaza muy real y muy repetida de perder sus trabajos y sus lugares en el circuito teatral y televisivo: *“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. Escúchame, 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, salía... del Teatro Abierto. [...] Un actor 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, sí... 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. Yo sabía de varios actores que colaboraban con listas... sí, sí, de algunos productores de televisión. Las «listas negras», totalmente. A veces me preguntaba por Virginia Lago que no trabajaba... una actriz estupenda, extraordinaria. [...] Yo sabía que Virginia Lago estaba prohibida. [...] Y vienen los que estaban en Europa, me acuerdo que (Luis) Beto Brandoni*

---

<sup>41</sup> Leonor Manso entrevista de Villagra, Irene. *El actor de Teatro Abierto 1981, su peculiaridad a través de algunos testimonios y entrevistas* p.65

<sup>42</sup> Leonor Manso entrevista de Villagra, Irene. *El actor de Teatro Abierto 1981, su peculiaridad a través de algunos testimonios y entrevistas* p.66

*se vino. Igual hizo Gris de ausencia Beto. Y Beto estaba recontra prohibido; no prohibido, prohibidísimo (...)*<sup>43</sup>

Raúl Rizzo narra y rememora un episodio que deja en claro lo concreto de la amenaza a perder lo máspreciado que tiene un actor: su posibilidad de actuar. En una área de trabajo en la que llegar a estar en los medios y poder ser un profesional es muy difícil, y donde la pirámide de los que quieren estar y los que están es de una base muy ancha y una cima muy angosta, ellos ponen todo en riesgo. El testimonio de Rizzo es el más enriquecedor porque es el que nos describe con detalle el temor que sufrían, lo conscientes que eran de la situación que se estaba viviendo en la Argentina, y el clima sorprendentemente festivo que estaba presente al interior del grupo.

Leonor Manso grafica de la mejor manera la relación entre Teatro Abierto y el miedo: *“El miedo estaba en los huesos, de todos... Yo lo hice también con miedo. Con miedo,*<sup>44</sup> Actores, dramaturgos, militantes, se vieron en el medio de un escenario político, corriendo un real peligro, pero de un modo festivo. Los ensayos, las obras, la comunión de artistas, fueron para ellos un escape.

El público fue participante y abierto a recibir los guiños y las metáforas, mostrando que el ciclo fue una convergencia entre el público y los actores, ambos denunciando un mismo objeto.

Mathilde Arrigoni, en su artículo sobre Teatro Abierto 1981, hace un análisis de las emociones que buscaba y lograba suscitar cada obra en el público. La autora francesa explica que estas emociones estéticas se ven completadas por la emoción festiva que gana a la vez a los espectadores y a los militantes, y que ayuda a la difusión del mensaje que propone Teatro Abierto: *“Teatro Abierto, no es un teatro, es una cancha de fútbol”*. He aquí una de las frases que aparecen con mucha frecuencia en las entrevistas... *Todos los artistas que han sido entrevistados mencionan espontáneamente el rol del público en Teatro Abierto, e insisten sobre el hecho de que los espectadores tienen un lugar, también importante, tal como los actores en la movilización. [...] El público de Teatro Abierto es lo que podríamos nombrar un público*

---

<sup>43</sup> Raúl Rizzo entrevista de Villagra, Irene. *El actor de Teatro Abierto 1981, su peculiaridad a través de algunos testimonios y entrevistas* p.62

<sup>44</sup> Leonor Manso entrevista de Villagra, Irene. *El actor de Teatro Abierto 1981, su peculiaridad a través de algunos testimonios y entrevistas* p.66

*participante. Está completamente integrado en la representación y, a medida que esta se desarrolla, la comenta por medio de sus aplausos, sus gritos, sus risas.*"<sup>45</sup>

Teatro Abierto 1981 fue novedoso por su estética, por su búsqueda pero más que nada por su objetivo de enfatizar la existencia del Teatro Argentino, las 21 obras seleccionadas de un montón de obras que se ofrecieron, fueron recibidas con gran apoyo y ovación por el público que esperaba ansiosamente a las seis de la tarde para las tres funciones diarias que montaba el ciclo. La relevancia que tuvo Teatro Abierto 81 en la historia del teatro argentino y del arte en general en el país se puede ver por su legado. De Teatro Abierto 1981 se desprendió Teatro Abierto 1982, 1983, 1984 y 1985. A partir de Teatro Abierto se dieron también ciclos artísticos de otras ramas. Ya hacia final de 1981 afirma Beatriz Trastoy que nació Danza Abierta, luego surgió Música Siempre, Poesía Abierta, Cine Abierto y en Teatro se dio además el Encuentro Nacional Joven y se puede también entender a Teatro Abierto como el padre de Teatro por la Identidad.

Todos los ciclos nuevos de distintos géneros artísticos tenían a Teatro Abierto como faro, así como sucedió en Teatro Abierto 1981 la idea era mostrarle al país y al mundo la producción artística que la cultura local tenían en todas las ramas del arte. Sin embargo es importante mencionar que ninguno de estos ciclos, ni Teatro Abierto 1982-1985 tuvieron la relevancia que tuvo en 1981. La primera edición de Teatro Abierto, tuvo rasgos que no se verían más adelante, en primer lugar fue novedoso, rompió con el molde, por primera vez se unían actores y directores del circuito amateur y también del comercial profesional por una causa de semejante envergadura. Además de ser la primer edición y plantear una novedad el ciclo de 1981 fue marcado por el incendio al Teatro Picadero, por el furor que se generó en el público que agotó todos los abonos y llenó el Picadero y luego el Tabaris cuando se vieron obligado a cambiar de sede. Agregado a eso el nivel y cantidad de las obras fue según Pellettieri mucho mayor en 1981 que el resto de los años, no hubieron discusiones ni peleas dentro de los miembros (algo que sí ocurrió en las ediciones que siguieron) y además el dato muy relevante de que junto con 1982 fueron las únicas dos ediciones que se dieron enteramente en marco de dictadura, con todo lo que eso representa.

---

<sup>45</sup> Arrigoni, Mathilde. *Teatro Abierto: resistir a la dictadura gracias a la emoción*, p.8

### **Intentando Terminar la fiesta: El Incendio al Picadero y su cobertura en los diarios locales**

Si se ha afirmado, que todo esto se da en un marco de fuerte represión y de terrorismo de estado, un evento de semejante envergadura, con un público que grita, aplaude y llora, y que, en resumidas cuentas, se expresa en contra de la dictadura al aplaudir a este grupo que podía ser catalogado como subversivo, entonces debería el gobierno haber reaccionado.

Así fue, no solamente hubo una reacción sino que esta no tardo más de una semana en llegar, la madrugada del 6 de Agosto de 1981, se hicieron realidad todos los miedos que podían llegar a tener todos los miembros de Teatro Abierto, a la 1.20 am se inició un fuego en el Teatro El Picadero causando una destrucción total de la sede del ciclo.

Esa madrugada hizo creer a los actores que esta “fiesta” se terminaba. El terror dejó de ser una amenaza para convertirse en realidad; en un momento de la dictadura en que los incidentes de este estilo eran aislados, Teatro Abierto sufrió uno. La respuesta era lógica debido a la convocatoria y revuelo que estaba empezando a producir en la sociedad.

El incendio significó el final del Picadero, y para los actores por un momento pareció marcar el final del ciclo: *“nos quemaron el teatro. Nosotros estábamos desesperados. Yo no me olvidó más, ahí en el pasaje Rauch en el momento en que vemos caer la parrilla. Yo no me olvidó más, ¡ése es el momento! ¿Viste esas imágenes cuando se empieza a desmoronar la parrilla del teatro? Tuve la fiel conclusión, rigurosa y triste y dolorosa de que se había terminado el Picadero... y que ése lugar, dónde habíamos vivido todo lo que yo te digo. ¡Porque ahí se vivió, la primera etapa! [...] Parecía que todo se había terminado ahí...”*<sup>46</sup>

Sin embargo, la semana que siguió al atentado marcó una bisagra para Teatro Abierto; el atentado terminaría por servirle a este ciclo, convirtiéndolo en un fenómeno social. En palabras de Rizzo: *“La concurrencia masiva se produce a partir de un acontecimiento que es el acontecimiento...”* ese acontecimiento fue el incendio. Al día siguiente del incendio Dragun en

---

<sup>46</sup> Raúl Rizzo entrevista de Villagra, Irene. *El actor de Teatro Abierto 1981, su peculiaridad a través de algunos testimonios y entrevistas* p.60

*conferencia de prensa pide solidaridad y apoyo para un proyecto que era víctima de un incendio (del cual lógicamente nadie se hacía cargo). La respuesta fue sorprendentemente positiva; “Personalidades de la cultura y de la política apoyaron a la continuación del ciclo y repudiaron lo que para todos había sido un atentado intimidatorio. Ciento veinte pintores donaron sus cuadros para recaudar fondos, y los organizadores de Teatro Abierto recibieron el ofrecimiento de dieciséis salas, inclusive muchas tradicionalmente comerciales, para realizar las funciones programadas. [...] El éxito de público y crítica se incrementó”<sup>47</sup>*

Oswaldo Pellettieri resume lo importante y lo bisagra que fue el incendio al Picadero. Esta respuesta y este apoyo al ciclo nos dicen mucho acerca de la situación social y cultural del país. Previamente se afirmó que Teatro Abierto 1981 se pudo desarrollar gracias en gran parte al contexto en el que la maquinaria de censura y terror del gobierno estaba levemente relajada por haber ya “liquidado” a sus grandes enemigos y por lograr tener una sociedad que se manejaba más por la autocensura que por la censura. La respuesta de apoyo al ciclo luego del atentado derriba y avala esta afirmación: derriba porque ésta respuesta marca que la autocensura ya no estaba presente, o no al menos en los mismos niveles. El hecho de que políticos, periodistas, pintores y empresarios salieran a apoyar el ciclo nos dice que el miedo ya no existía, al hasta cierto punto.

En 1977 no solo no se hubiera podido llevar a cabo Teatro Abierto, sino que de haber habido un incidente de las características del incendio del Picadillo, hubiera sido muy difícil que la gente salga a repudiar al gobierno y a apoyar a los artistas. En 1981 eso fue posible, gracias a que el miedo impuesto por parte del Estado a sus ciudadanos había perdido terreno, y al hecho de que ya había un apoyo masivo al ciclo (un incidente que denota que no hay grandes niveles de autocensura); esto demuestra la existencia de un proceso de transición que se estaba produciendo en la política y sociedad argentina del momento.

Los temores seguían, las amenazas, las listas negras y los atentados también, pero el miedo no era el mismo, y el riesgo al parecer tampoco. No es un detalle menor que las bombas incendiarias hayan sido lanzadas durante la madrugada, cuando nadie estaba en el teatro. No se buscó

---

<sup>47</sup> Trastoy, Beatriz. *Teatro Abierto 1981: un fenómeno social y cultural*. En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual, 1976–1998* p.107

lastimar, se buscó intimidar; se buscó enviar un mensaje amenazador a una sociedad que ya no se dejaba vapulear tan fácilmente.

Así como el público participó y buscó expresarse, también lo hicieron periodistas (en p, pintores y empresarios al demostrar su apoyo: *“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 de El Picadero. Había una sensación de unión muy fuerte.”*<sup>48</sup>

Sin embargo así como el análisis de Pellettieri afirma que el apoyo a Teatro Abierto fue total por todos las partes de la sociedad es importante detenernos para ver que esto no fue del todo cierto. Si es verdad que la convocatoria aumento drásticamente, que se ofrecieron dieciséis salas por parte de empresarios, que Borges, Sabato y otras tantas figuras se solidarizaron por la causa. También es verdad que hubo una cobertura por parte de los medios hegemónicos de lo que sucedió. Sin embargo la cobertura lógicamente por el momento dado no tuvo en ninguno de los casos salvo en una revista (que no pertenece a los medios hegemónicos) un carácter indagatorio o de denuncia hacia el gobierno.

Analizando los diarios del momento podemos observar que, aunque la dictadura se encontraba en momento un tanto más “blando”, seguía manteniendo una fuerte influencia sobre los medios hegemónicos. Yendo a los diarios La Nación, Clarín, Crónica y Diario Popular del 7 de Agosto, día posterior al incendio, podemos ver que la noticia está presentada de idéntica forma en todos los diarios, sólo haciendo una descripción superficial de los hechos y sin hacer referencia a algún posible sospechoso.

---

<sup>48</sup> Ingrid Pellicori entrevista de Villagra, Irene. *El actor de Teatro Abierto 1981, su peculiaridad a través de algunos testimonios y entrevistas* p.68

Diario Clarín, por ejemplo, fue un diario que le otorgó un lugar significativo a Teatro Abierto durante la única semana que llegó a estar en el Teatro Picadero; se mostró solidario con los actores en la cobertura, y mostró su apoyo cuando sucedió el incendio. Sin embargo, en las notas del 7 de Agosto así como las del día siguiente, el diario no toma ninguna postura respecto del suceso, a pesar de que le da un lugar significativo a al episodio: dos páginas enteras en la sección de Policía, con fotos de los hechos. *“Destruyó el fuego un teatro céntrico”* fue el título del diario ese 7 de agosto; en la nota luego se describen con detalles la hora, el nivel de los daños, la cantidad de heridos y la ausencia de muertos. Sin embargo, respecto de las causas del incendio solamente afirma que *“El juez decretó el secreto del sumario”*<sup>49</sup>.

La nota abarca en total dos páginas del diario, pero sólo esa oración sugiere alguna posible causa. Es cierto que esa era toda la información que había en el momento, pero es llamativo cómo ninguno de los diarios hegemónicos lanzan alguna hipótesis o conjetura sobre lo acontecido.

Para un gobierno que había dejado evidencias de su carácter represivo y de utilizar un aparato de terror, un grupo de artistas que, desde un teatro, estaban generando revuelo, los dejaba a ellos mal parados, ya que cualquier persona podía asociar el incidente con el gobierno de facto; en este sentido, es llamativo que ninguno de los diarios haya hecho esta asociación.

El título de la nota de Clarín otorga toda la culpa al “fuego”: éste habría destruido el teatro céntrico, no los militares ni sus allegados. El 8 de agosto, dedica una página a Teatro Abierto dando la noticia de que *“Reconstruirán el Teatro Picadero”*<sup>50</sup>; aclara que se realizó un pedido de ayuda oficial y vuelve a hacer mención al apoyo que recibieron de referentes de la cultura y empresarios teatrales. Sin embargo, sobre el incendio en sí mismo sólo se aclara que los orígenes del incendio se desconocen y que el juez decretó el secreto de sumario; también informan que *“(…) voceros policiales estimaron que los resultados de la pericia estarán listos en un plazo no*

---

<sup>49</sup> Diario Clarín, Buenos Aires, Argentina, 7 de agosto de 1981. p. 26 y 27.

<sup>50</sup> Diario Clarín, Buenos Aires, Argentina, 8 de agosto de 1981. p. 26 y 27

*menor a los 30 días (...)*<sup>51</sup>. Nunca se comunicó más que eso en los medios hegemónicos, ni una semana después ni un mes después como se había prometido.

Diario La Nación tituló: “*El fuego destruyo la sala del Picadero*”<sup>52</sup>; Crónica, en su encabezado, optó por “*Teatro del Picadero se incendió: ya no queda más que escombros*”<sup>53</sup>; Diario Popular utilizó la frase “*Sala teatral destruida*”<sup>54</sup>. Se puede observar que tanto La Nación como Crónica, siguiendo la misma línea que Clarín, tratan al incidente con expresiones ambiguas, como “*se incendió*” (como si hubiera sucedido por arte de magia), “*El fuego destruyó*”: fue el fuego el responsable y nada o nadie más que él. Lo que realmente llama la atención no es que los diarios afirmen que no se sabía quién era el culpable, o que no supieran cómo se había desatado el incendio –de hecho, nunca divulgaron los diarios el hecho de que el incendio provino de una explosión– porque básicamente no tenían acceso a esa información, sino que las puertas del Teatro Picadero se hayan cerrado por su mismo dueño, Antonio Mónaco, poco antes de la 1:20 am, y que a la 1:30 el teatro ya estuviese incendiado. Sin embargo, para los medios de comunicación nada se podía decir acerca de las causas, ya que el juez había ordenado el secreto de sumario; plasmaron toda la información que tenían, pero con un muy bajo nivel de cuestionamiento acerca de los hechos.

Diario Popular, a diferencia del resto, le dedicó un apartado completo a la declaración del sereno del teatro, quien afirmaba que “*Primero escuché una fuerte explosión y enseguida vi una bola de fuego.*”<sup>55</sup>; esta es la primera y única que se puede ver en los diarios respecto de las causas del incendio. Hablar de una explosión, significaba hablar de una bomba incendiaria, esto no era más que hacer referencia a *Gamexane* (pastilla incendiaria), algo que se sabía que era una

---

<sup>51</sup> Diario Clarín, Buenos Aires, Argentina, 8 de agosto de 1981. p. 26 y 27.

<sup>52</sup> La Nación, Buenos Aires, Argentina, 8 de agosto de 1981. p. 4, 2da sección.

<sup>53</sup> Crónica, Buenos Aires, Argentina, 7 de agosto de 1981. p.16

<sup>54</sup> Diario Popular, Buenos Aires, Argentina, 8 de agosto de 1981. p. 6.

<sup>55</sup> Diario Popular, Buenos Aires, Argentina, 8 de agosto de 1981. p. 6.

herramienta utilizada por los militares. No es casualidad que los diarios como Clarín o La Nación, de mayor tirada e influencia, decidan ocultar ese testimonio.

Teatro Abierto logro un apoyo histórico, logrando que los diarios hegemónicos le dieron un espacio que nunca le habían dado al teatro no comercial argentino; es por eso que el análisis de la cobertura que tuvo recae en un gris: por un lado, se puede afirmar que recibieron gran apoyo en la difusión<sup>56</sup> tanto de diarios nacionales como internacionales; por otro lado este apoyo pareciera haber tenido un límite: confrontar al Proceso. Todos, inclusive los periodistas de estos diarios, sabían que Teatro Abierto estaba enfrentado al PRN: en sus postulados se afirmaba que Teatro Abierto nacía como reacción a la eliminación de la cátedra de Teatro Argentino en el conservatorio de arte, la cual había sido dada de baja por el Departamento de Enseñanza artística, que dependía directamente del Ministerio de Educación. A pesar de esto, los medios hegemónicos dieron apoyo en la difusión, pero esto no implicaba el mismo nivel de riesgo que indagar o buscar culpables en la causa.

Los diarios de la época no podían hacer ese tipo de preguntas. Los militares no sólo tenían el poder estatal y coercitivo, sino que además intentaban conseguir lo que Gramsci denominó como “hegemonía cultural”<sup>57</sup>; éste intelectual marxista afirma que los medios de comunicación son formadores de opinión, y por ende en la sociedad se cuestionará lo que se cuestionen los diarios hegemónicos y se aceptará lo que determinen ellos. Por eso, cuando Clarín, La Nación, Perfil, Diario Popular y Crónica, tratan lo acontecido en el incendio como “una tragedia”, un accidente y no un atentado, logran que la gente piense eso también.

---

<sup>56</sup> En Diario Clarín la programación de Teatro Abierto se informó y se recomendó a sus lectores durante todos los días que estuvo el ciclo, no así en Diario La Nación pero sí en Diario Perfil y otros.

<sup>57</sup> “*El poder de las clases dominantes sobre el proletariado y todas las clases sometidas en el modo de producción capitalista, no está dado simplemente por el control de los aparatos represivos del Estado, pues si así lo fuera dicho poder sería relativamente fácil de derrocar (bastaría oponerle una fuerza armada equivalente o superior que trabajara para el proletariado); dicho poder está dado fundamentalmente por la "hegemonía" cultural que las clases dominantes logran ejercer sobre las clases sometidas, a través del control del sistema educativo, de las instituciones religiosas y de los medios de comunicación. A través de estos medios, las clases dominantes "educan" a los dominados para que estos vivan su sometimiento y la supremacía de las primeras como algo natural y conveniente, inhibiendo así su potencialidad revolucionaria. Así, por ejemplo, en nombre de la "nación" o de la "patria", las clases dominantes generan en el pueblo el sentimiento de identidad con aquellas, de unión sagrada con los explotadores, en contra de un enemigo exterior y en favor de un supuesto "destino nacional". Se conforma así un "bloque hegemónico" que amalgama a todas las clases sociales en torno a un proyecto burgués.*”

Antonio Gramsci en Broccoli, Angelo. *Antonio Gramsci y la Educación como Hegemonía*

Esto fue parte del plan de represión cultural que llevó adelante el gobierno militar. Es importante mencionar esto porque se ha afirmado que Teatro Abierto se desenvuelve en una etapa de la dictadura en la cual ya no se ejercía el “terror”; sin embargo, el hecho de que se desarrolle durante un gobierno dictatorial autoritario –sea en la fase que fuere- tiene sus consecuencias, dentro de las cuales contamos no sólo con que el Picadero fue atentado, sino que luego del hecho tampoco se pudo divulgar la verdadera causa de los hechos. Los actores recibieron apoyo y la gente llenó las butacas del Tabaris (teatro donde continuó el ciclo Teatro Abierto 81), pero no hubo una denuncia levantada por los medios de comunicación. Un apoyo real, hubiera demandado cuestionamientos al Gobierno.

Nadie pudo usar la palabra “atentado”, ni los diarios, ni los mismos actores: *“Al ser consultado, el actor Pepe Soriano, manifestó desconocer las posibles causas del incendio (...)”*<sup>58</sup> Pepe Soriano, en las horas que siguieron al incidente, al igual que el resto de la sociedad, no supo las causas del incendio, pero llama la atención que no haya realizado ninguna conjetura al respecto. Pareciera que el actor respondiese no desde la verdad, sino desde el miedo, de la necesidad de tener que cuidarse a la hora de declarar, es decir desde la autocensura. Este elemento le dio la posibilidad al gobierno de facto de tener el poder hegemónico, conformando un discurso “oficial” sobre el incendio del Picadero, que se vio expresado en todos los diarios: se hablaría del incendio como “una tragedia”, algo “dramático”, pero donde la cobertura no iba más allá, no atreviéndose a consultar o asociar cabos que estaban claramente en el aire.

Incluso en el Diario Clarín, en la nota del 7 de agosto, hay un apartado con casos previos de incendios a teatros en la ciudad de Buenos Aires, y en ninguno de los que sucedieron durante gobiernos dictatoriales se describen las causas que los motivaron, al punto de que en la nota se dice que *“(...)Nunca se supo del todo las causas del siniestro del Teatro del Pueblo, coincidentes con los ataques que el grupo de Leónidas Barletta sufrió desde 1943(...)”*<sup>59</sup> Parece como si fuera un guiño del periodista la expresión *“(...)Nunca se supo del todo las causas del siniestro(...)”*, como si hablara del incendio que había ocurrido en el Picadero y no en el Teatro

---

<sup>58</sup> Diario Crónica, Buenos Aires, Argentina, 7 de agosto de 1981.

<sup>59</sup> Diario Clarín, Buenos Aires, Argentina, 7 de agosto de 1981, p. 26 y 27.

del Pueblo, como si se expresara que una vez más, las causas de un incidente de tal magnitud en un teatro porteño quedarían ocultas. Es llamativo cómo los diarios, ni aún hablando de casos de incendios anteriores, se animan a cuestionar a los culpables. No tenemos certeza de que alguien les “bajara línea” o les dijera a los diarios qué es lo que tenían que decir; lo único que podemos asegurar es que ninguno cuestionó el hecho, ni emitió opinión o se preguntó acerca de las causas del incendio.

El único medio gráfico que se animó a cuestionar la relación entre el incendio y el gobierno militar de una forma clara y abierta fue la Revista Humor Registrado. La revista Humor (conocida como Hum®, abreviatura que utilizan para Humor Registrado) fue fundada en 1978 por Andrés Cascioli y fue, según Antoni Guiral<sup>60</sup>, la única publicación que logró escapar al aparato de censura cultural del Proceso. La revista denunció y defendió a Teatro Abierto tanto en su segunda publicación de Agosto como en las dos del mes de Septiembre.

En su publicación n° 65, en Septiembre de 1981, Revista Humor publicó un artículo titulado “*El fuego de la cultura*”, y la forma de abordar el incendio fue distinta, ya que la publicación está cargada de denuncias, de preguntas, de ironías y de la imperiosa búsqueda de la verdad: “*Oficialmente las causas son desconocidas y la investigación está amparada por el secreto del sumario. Pero las suposiciones que pueden arriesgarse no tienen por qué ser secretas. No será descabellado emparentar esta situación con aquella simpática moda de eliminar vaya uno a saber porque clase de bichos de las salas teatrales mediante el uso de Gamexane, [...] La quema del Picadero huele a Gamexane. Más bien huele a podrido. Existe, si, la remota posibilidad de que se haya tratado de un accidente. Pero sería demasiado casual, [...] las inquietudes de renovar lo cultural, los intentos de que todo el mundo obtenga acceso a espectáculos dignos que no oculten la realidad (y eso no significa teatro político)... todo eso está muy mal visto por algunos gruperos que están firmemente convencidos de defender algo y de representar a alguien*”<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> Guiral, Antoni . *Del tebeo al manga: Una historia de los cómics 9. Revistas de aventuras y de cómic para adultos*.

<sup>61</sup> Garayoa, Jorge. El fuego de la cultura. Revista Humor, 86.

Acá la denuncia y la postura de la revista acerca de lo que consideran que sucedió es clara, demostrando su apoyo hacia Teatro Abierto 81; la revista realiza sus propias conjeturas, cuestiona, asocia y ata cabos. A diferencia de los diarios hegemónicos, Humor se animaba a plantear que “(...) *las suposiciones que pueden arriesgarse no tienen por qué ser secretas (...)*”<sup>62</sup>, es decir, que supone que fue un atentado y no un accidente, que se utilizaron pastillas de Gamexane<sup>63</sup>, “de moda” en ese momento, y también que fue todo artificio de un selecto grupo – los militares- que no veían a este ciclo con buenos ojos. El otro dato que nos otorga esta publicación es que los medios, después de más de un mes de sucedido el incidente, aún no tenían ninguna información concreta sobre las causas del incendio. Una vez más, un teatro era incendiado y sus causas escondidas.

Mucho tiempo después se afirmaría que el Teatro Picadero sufrió un atentado ya que esa madrugada se le habrían lanzado tres bombas de magnesio, con la real intención de que se produjera el incendio, pero a pesar de esto, hasta el día de hoy no se han identificado a los culpables del hecho.

Incluso en esa misma edición, se incluyen seis caricaturas de Marcelo ‘Lawry’ Lawryczenko bajo el título de ‘Teatro Caliente’, que son aún más determinantes en su mensaje. De las seis caricaturas de Lawry (figuran en el apéndice del trabajo), en cuatro se muestra a una persona que estaría a cargo del incendio, vestida de militar, haciendo clara la postura de la revista al respecto de los hechos.

En la primera caricatura se puede observar un cartel del Teatro Picadero con una llama al lado, y un hombre mayor vestido con ropa militar corriendo con una antorcha de fuego en la mano; en la segunda, vemos a un militar en su oficina, con el diario abierto en la programación del teatro, hablando por teléfono y pidiendo un traje anti-flama para ir a ver una obra de Brandoni; en la tercera, se puede ver a un bombero intentando apagar el incendio, acompañado de un miembro de las fuerzas armadas que tiene una manguera de gasolina en las manos; en la última, nos encontramos con un coronel en una oficina recibiendo dinero y aceptando quemar el teatro.

---

<sup>62</sup> Idem

<sup>63</sup> Pastillas compuestas de azufre y un porcentaje de pólvora, ni bien se encienden, desatan fuerte humo y fuego.

Todas las caricaturas en tono de burla culpan a los militares o q al menos indican que los militares estaban al tanto del suceso que se iba a perpetrar.

En las caricaturas de Lawry no hay grises, y reafirman la postura que tuvo la Revista Humor respecto del incendio; no fue una accidente, no fue casualidad, ni fue meramente una tragedia, fue un atentado. A pesar del éxito que tuvo, Humor nunca fue una revista masiva, no logró conformarse como medio hegemónico, y no llegó por ende a ser formadora de opinión, por lo que la relevancia que tiene en el marco de análisis de la cobertura de los medios sobre el incendio es menor. Sin embargo, este caso sirve para contrastar su postura con la que tomaron los medios hegemónicos

## Conclusión

El año 1981 encontró a un grupo de actores hartos de la realidad que vivían, en la que eran perseguidos y censurados y también sufrían, al igual que el resto de la sociedad, un temor avasallante a expresarse libremente, ya que expresarse implicaba correr un riesgo: el de ser secuestrado, torturado o de formar parte de unas de las famosas listas negras.

Teatro Abierto logró vencer este miedo, haciendo que las ganas de expresarse y hacer algo por el país fueran más fuertes que el terror y la autocensura. Dramaturgos, actores, técnicos (y luego dueños de salas y empresarios) decidieron llevar a cabo un ciclo teatral que manifestara la existencia y vitalidad del teatro argentino y que denunciara la hostil realidad que se estaba viviendo.

En un momento donde la nación parecía perder su identidad y sus ciudadanos eran aislados y su cultura reprimida y denigrada, este ciclo se encargó mediante una búsqueda teatral, investigar y reconstruir una identidad nacional. Los miembros del ciclo dieron mucho de sí mismos para que éste se desarrollara y fueron retribuidos con creces.

A partir del análisis de las entrevistas de Irene Villagra hemos podido identificar el importante rol que jugó Teatro Abierto en la vida de sus participantes: les permitió viajar por fuera de la realidad del país, evitar el aislamiento, la opresión y la censura y les regaló un lugar de festividad, de arte sin barreras y de unión. A partir del análisis de la cobertura del incendio por parte de los medios gráficos, también hemos podido observar que, a pesar de que autores como Trastoy, Pellettieri e incluso los mismos artistas afirmen que el apoyo hacia Teatro Abierto luego del atentado fue total, los archivos muestran otros matices: mientras los periodistas de los diarios hegemónicos dieron apoyo al ciclo, la autocensura seguía vigente, al punto de que ningún diario se animó a denunciar al gobierno de facto o a cualquier grupo u organización como sospechosos del caso.

A pesar de la cruda realidad que vivía el país, los miembros de Teatro Abierto “dieron y recibieron” en un marco de gran peligro y mucho riesgo; sin embargo, éste contexto no fue más fuerte que su necesidad de hacerse oír y llegar al pueblo con su grito de libertad e identidad nacional.

## Bibliografía

### Libros:

ARRIGONI, Mathilde. *Teatro Abierto: resistir a la dictadura gracias a la emoción*, En: Revista Ensemble, Paris, 2010.

BROCCOLI, Angelo. *Antonio Gramsci y la Educación como Hegemonía*, Editorial Nueva Imagen, México, 1979.

BALDERSTON, Daniel y otros, *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Alianza Estudio, Buenos Aires, 1987.

CORRADI, Juan E. *El método de destrucción. El terror en la Argentina* En: Hugo Quiroga y César Tcach: *A Veinte Años del Golpe. Con Memoria Democrática* Rosario, Homo Sapiens, 2006. Cuadernos del CISH, n° 20/21, La Plata, Ediciones al Margen, 2007.

GIELLA, Miguel Ángel, *Teatro Abierto 1981: Teatro Argentino bajo vigilancia* Ediciones Corregidor, 1989.

GUIRAL, Antoni . *Del tebeo al manga: Una historia de los cómics 9. Revistas de aventuras y de cómic para adultos*. Barcelona: Panini España. 2012

GOCIOL, Judith y Hernán Invernizzi, *Un golpe a los libros*, Eudeba, Buenos Aires, 2002.

NOVARO, P. y PALERMO, V. “*La dictadura militar*”, 1976-1983: *Del golpe de Estado a la restauración democrática*, Paidós, Buenos Aires, 2003.

PUCCIARELLI, Alfredo (coord.): *Empresarios, tecnócratas y militares. La trama corporativa de la última dictadura*. Siglo XXI, Buenos Aires, 2004.

PUJOL, S. *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976- 1983)*. Buenos Aires, Booket, 2007.

ROMERO, Luis Alberto. *La democracia y la sombra del proceso*, en Hugo Quiroga y César Tcach: *Argentina 1976-2006. Entre la sombra de la dictadura y el futuro de la democracia*. Rosario, Homo Sapiens, 2006.

PELLETTIERI, Osvaldo. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual, 1976–1998*. Galerna, Buenos Aires, 2003.

PELLETTIERI, Osvaldo. *Teatro argentino de los '60 -Polémica, continuidad y ruptura-*, (Compilador) Corregidor, Buenos Aires 1989.

TRASTOY, Beatriz. *Teatro Abierto 1981: un fenómeno social y cultural*. En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual, 1976–1998*. Galerna, Buenos Aires, 2003.

VEZZETTI, H. *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

VILLAGRA, Irene. *Teatro Abierto 1981. Teatrologia e Historia*. Revista STICHOMYTHIA N° 11, Universidad de Valencia, 2011.

VILLAGRA, Irene. *El actor de Teatro Abierto 1981, su peculiaridad a través de algunos testimonios y entrevistas* Revista STICHOMYTHIA N° 11, Universidad de Valencia, 2011.

### **Notas de Diarios:**

DESTRUYO el fuego un teatro céntrico. Clarín, Buenos Aires, Argentina, 7 de agosto de 1981. p. 26 y 27.

DEMUESTRAN adhesión a Teatro Abierto que proseguirá su ciclo en otra sala. Perfil, Buenos Aires, Argentina, 8 de agosto de 1981. p. 6.

EL fuego destruyó la sala del Picadero. La Nación, Buenos Aires, Argentina, 7 de agosto de 1981.

MUY buen nivel mantiene Teatro Abierto. Clarín, Buenos Aires, Argentina, 2 de agosto de 1981. p. 4 y 5.

OTRA jornada de Teatro Abierto. Clarín, Buenos Aires, Argentina, 1 de agosto de 1981. p. 5.

RECONSTRUIRAN el teatro incendiado. Clarín, Buenos Aires, Argentina, 8 de agosto de 1981. p. 25.

SALA teatral destruida. Diario Popular, Buenos Aires, Argentina, 8 de agosto de 1981. p. 6.

SEGUIRA Teatro Abierto y reconstruirán el Picadero. La Nación, Buenos Aires, Argentina, 8 de agosto de 1981. p. 4, 2da sección.

TEATRO del Picadero se Incendió: Solo Queda un Montón de Escombros. Crónica, Buenos Aires, Argentina, 7 de agosto de 1981. p.16

**Artículos de Revistas:**

LAWRY. Teatro Caliente. Revista Humor, Buenos Aires, Argentina, p 98 publicación Nro.65, 1981.

GARAYOA, Jorge. El fuego de la cultura. Revista Humor, Buenos Aires, Argentina, p 86 publicación Nro.65, 1981.

GARAYOA, Jorge. Si está el teatro abierto entremos. Revista Humor, Buenos Aires, Argentina, p121, publicación Nro.65, 1981.

**Apéndice:**

**Caricaturas:**



