

# Los límites de un homenaje: imagen y memorias en Teatro Abierto 2013

VERÓNICA PERERA\*

## Resumen

En el marco de los treinta años de la recuperación democrática en Argentina, la TV Pública realizó un ciclo de homenaje a Teatro Abierto (TA) de 1981. Este artículo analiza esta programación televisiva en tanto parte de la memoria social de resistencias culturales, en un período (2003-2015) donde la construcción de memorias del terrorismo de estado pasó a ocupar un lugar privilegiado en la esfera pública y en la agenda de gobierno. El texto se concentra en las imágenes no ficcionales: las conversaciones "en vivo" entre el conductor del ciclo y los teatristas que participaron en 1981 o en su homenaje 32 años más tarde. Indaga en lo dicho y en lo silenciado; en los diálogos y en las interrupciones. Argumenta que los testimonios creados en la pantalla chica perdieron riqueza memorial al reiterar el relato épico, conocido y legitimado de TA. Sugiere que la programación televisiva fue poco permeable a una memoria abierta y ejemplar, capaz de valorar a TA dentro de una genealogía de movimientos, dentro y fuera del campo teatral, y más allá del terrorismo de estado.

## Palabras clave:

Teatro Abierto; memoria social; televisión; movimiento sociocultural.

Fecha de recepción: 16-01-2015

Fecha de aprobación: 23-12-2015

## The Limits of Homage: Image and Memories in Teatro Abierto 2013

### Abstract

In 2013, within the context of the 30th anniversary of the democratic recovery after the last civic-military dictatorship in Argentina, the Public Television organized a cycle of programs to pay homage to Teatro Abierto 1981 (TA). The article analyzes this TV program as part of the social memory of cultural resistances, in a period (2003-2015) when the building of memories of state terrorism became center stage in the public sphere, and in the government's agenda. The article focuses on the live conversations on TV, between the host and individuals who participated either in the 1981 experience or in its homage, 32 years afterwards. It inquires into what was said and what was silenced; it looks into the dialogues that took place on screen and the interruptions of those dialogues. It argues that the testimonies ended up losing memorial depth because they reiterated the epic, well-known, and already legitimate narrative of TA. The article suggests that the TV program was not permeable enough to an open-ended and exemplary memory, able to value TA within a genealogy of movements, within and outside the theater field, and beyond state terrorism.

### Key words:

Teatro Abierto; Social Memory; Television; Sociocultural Movement.

\* Socióloga, Master en Sociología Económica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (IDAES/ UNSAM), Doctora en Sociología de la New School for Social Research (Nueva York). Entre 2008 y 2013 fue Assistant Professor de Sociología en la State University of New York (SUNY, Purchase). Desde 2013 es Profesora Titular Interina en la cátedra Memoria, derechos humanos y ciudadanía Cultural en el Departamento de Cultura y Arte de la Universidad Nacional de Avellaneda.

La recuperación del pasado es indispensable, lo cual no significa que el pasado deba regir el presente, sino que, al contrario, éste hará del pasado el uso que prefiera.

Tzvetan Todorov, *Los abusos de la memoria*.

En la construcción de memorias de la última dictadura cívico-militar en Argentina, la experiencia de Teatro Abierto de 1981 (TA) suele aparecer como un "ícono de resistencia cultural". Además de la investigación teatral académica (Giella 1981; Esteve 1991; Dubatti 2012), la conversación entre teatristas frecuentemente evoca a TA como epítome de resistencia al gobierno dictatorial<sup>1</sup>. "De 1976-1983 queda como balance positivo el aprendizaje de la resistencia política desde el teatro, cuyo mayor exponente fue Teatro Abierto 1981", escribe Dubatti (2012: 201). Como es bien sabido, en un mundo teatral (y en una sociedad) amenazada por el miedo, los atentados, la censura, el exilio (externo e interno) y la invisibilización, dramaturgos y dramaturgas, directores, actores, actrices, escenógrafos y personal técnico de teatro "pusieron el cuerpo", utilizando una expresión que más tarde se expandiría a múltiples círculos activistas en el país (Sutton, 2010). Estos teatristas pusieron el cuerpo en un ciclo de obras cortas e inéditas especialmente escritas y puestas en escena para la ocasión. Se encontraron con el fervor de veinticinco mil espectadores, quienes completaron el sentido de un acto de resistencia. El ciclo comenzó el 28 de julio de 1981 en el Teatro del Picadero, en el corazón de la zona teatral de Buenos Aires. Con la lógica del Estado desaparecedor (Calveiro 1998), fuerzas represivas ligadas al gobierno militar incendiaron el teatro una semana después de comenzado el ciclo. Sin víctimas fatales, más bien energizados, y con el apoyo de personalidades como Jorge Sábato o Adolfo Pérez Esquivel, los participantes de TA continuaron las obras en el Teatro Tabarís hasta el final, el 21 de septiembre de 1981. Este ciclo inspiró fenómenos similares como Danza Abierta y Poesía Abierta, y se repitió, en condiciones diferentes de producción y recepción, anualmente hasta 1985.

En la investigación académica reciente vemos un esfuerzo por historizar y contextualizar a TA políticamente (Villagra 2013<sup>2</sup>) y dentro del campo teatral de los años ochenta junto a otros fenómenos como el "teatro underground" (De La Puente, 2013<sup>3</sup>) para pensarlo más allá "de la categoría de mito" (Verzero, 2013) y visibilizar otras experiencias teatrales disidentes (Verzero 2012; Longoni 2012).

.....  
1 Esto se escucha frecuentemente en conversaciones sobre Teatro x la Identidad, por ejemplo. Pienso además en los doce testimonios que analicé del Archivo Audiovisual de Memoria Abierta y las quince entrevistas en profundidad que realicé entre abril 2014 y octubre 2015 a dramaturgo/as, directores, actores y actrices que participaron en TA 1981 o en sus homenajes entre 2013 y 2014. Estas personas suelen identificar a TA como un evento altamente significativo de resistencia cultural a la última dictadura cívico-militar.

2 Villagra (2013) explora la similitud y contigüidad entre las ideas, los objetivos y el movimiento de personas entre la multipartidaria que buscaba la salida del régimen militar y los teatristas de TA.

3 Más abajo menciono algunas características del trabajo de Maximiliano de la Puente (2013) sobre "teatro underground".

Pero la significación de mito persiste en la esfera pública. En 2013, en el contexto de las celebraciones por los treinta años de la recuperación de la democracia, la TV Pública (el principal canal de televisión estatal) realizó un ciclo de homenaje a TA donde se filmaron especialmente para la televisión trece de las veinte obras originales y se proyectó una por día<sup>4</sup>. Luego de la proyección de cada obra, el programa continuaba con entrevistas. Un conductor entrevistaba a quienes habían sido sus protagonistas entonces o a quienes participaron en el ciclo del 2013<sup>5</sup>. Si la televisión puede pensarse, siguiendo a Feld, como “vehículo” “emprendedor” y “escenario” de memoria (Feld, 2004: 72-73), cabe preguntar sobre los modos en que la TV Pública transmitió la experiencia de TA de 1981.

En este artículo analizo el ciclo en tanto emprendimiento cultural que se propuso recuperar, una vez más, a TA –pero en esta oportunidad, desde un homenaje en la televisión–. Me interesa reflexionar sobre esta programación televisiva en tanto parte de la memoria social de las resistencias estético-políticas de la última dictadura cívico-militar. Me concentro en las imágenes no ficcionales, es decir, en las conversaciones acontecidas en vivo en la pantalla chica. Indago en los testimonios sobre TA creados en los encuentros entre teatristas en los estudios de televisión, treinta y dos años más tarde<sup>6</sup>. ¿Qué aspectos visibilizaron en 2013 las imágenes televisivas no ficcionales sobre aquel hecho teatral de 1981? ¿Qué cuerpos se encontraron en 2013, qué afectos se movilizaron? ¿Qué palabras y qué silencios tejieron los relatos? ¿Qué diálogos se dieron y cuáles se interrumpieron? ¿Qué desafíos plantea esto para la memoria social?

Para responder estas preguntas me baso en el análisis de contenido del Archivo Digital de la TV Pública, que contiene 12 de las 13 emisiones del ciclo de homenaje a TA. Incluyo también algunos elementos de entrevistas en profundidad que realicé en 2014 al productor del ciclo y a dramaturgos y público de TA<sup>7</sup>. Sugiero que los testimonios sobre TA producidos en este ciclo perdieron riqueza estética y ética. Dado que las imágenes televisivas no ficcionales reiteraron claves heroicas y ya legitimadas de aquel movimiento teatral, perdieron fuerza como fuentes de información sobre el pasado reciente. Argumento que el producto televisivo reprodujo

.....  
4 En 1981 el ciclo se concibió originalmente con 21 obras. Finalmente, por motivos técnicos la obra de Oscar Viale no se puso en escena. En su lugar se concibió un “espacio abierto” donde se leían textos o participaban personalidades como Alfredo Alcón o Luis Landriscina.

5 El Teatro del Picadero, reconstruido y recuperado por segunda vez luego del incendio de 1981, también comenzó en octubre del 2013, a partir del emprendimiento memorial de Sebastián Blutrach y del Ministerio de Cultura de la Nación, un ciclo de homenaje a TA llamado “Nuestro Teatro”. Ese ciclo, que no analizo en este trabajo, continuó en 2014 y 2015. Si bien en la actualidad el Picadero es un teatro comercial, en su programación suele incluir al menos una obra referida a la historia reciente. En 2015 por ejemplo, además del ciclo “Nuestro Teatro”, el Picadero puso en escena “El Reportaje” de Santiago Varela. “El Reportaje” ficcionaliza una entrevista periodística al militar que mandó a incendiar el Picadero en 1981, condenado por crímenes de lesa humanidad en el presente de la obra.

6 Dejo de lado, en este artículo, los textos dramáticos y las puestas en escena tanto de 1981 como las recreadas en 2013 para la televisión.

7 No analizo sistemáticamente estas entrevistas aquí. Sólo incluyo algunos elementos.

un relato emblemático y literal, tendiente a una memoria estable, poco permeable a una lectura “ejemplar”, en el sentido de Todorov. No se trata de menospreciar el coraje de los teatristas en 1981, ni de cuestionar la fuerza que tuvo o el refugio que fue aquel acontecimiento. Se trata de reflexionar sobre los trabajos de la memoria, para usar palabras de Jelin (2002), de su potencia y de sus límites. Se trata de advertir que, más de tres décadas después de sucedido el acontecimiento, en un contexto donde la construcción de memorias sobre el terrorismo de estado pasó a ocupar un lugar privilegiado en la esfera pública y en la agenda de gobierno, el ciclo televisivo reiteró las dimensiones heroicas, bien conocidas y legitimadas de TA. El ciclo no invitó a leer a TA como modelo de acontecimiento, como ejemplo de experiencia de resistencia potente, también para nuestro presente.

### Televisión, memorias, emprendedores

La relación entre imágenes televisivas y memorias de la violencia política, el terrorismo de estado y la dictadura militar han sido relativamente poco exploradas, especialmente en comparación a la proliferación de estudios que reflexionan sobre la construcción de memorias desde otros soportes (audio)visuales como la fotografía, el cine y los documentales. Se destacan las investigaciones de Claudia Feld (2004, 2009, 2010). Si los documentales se prestan más fácilmente a la elaboración del duelo y a la producción de nuevos significados sobre el pasado reciente, la fotografía contribuye a la movilización de actores sociales y a la materialización de la memoria y el cine no sólo visibiliza la represión sino que habilita imaginar lo invisible, Feld argumenta en cambio que “la televisión fija la memoria y condensa sentidos” (Feld, 2010: 10-11). Por un lado, la televisión es capaz de alcanzar un público masivo, penetrar espacios domésticos de todas las clases sociales y contribuir así a construir, en principio, un “nosotros memorial” social y culturalmente más amplio. Pero, por otro lado, continúa Feld, la televisión es también la que presenta limitaciones más marcadas para una memoria viva “encarnada en sujetos y en cuerpos que la portan” (Feld, 2010: 10). La televisión, especialmente los programas informativos no ficcionales, ha sido el soporte audiovisual “menos permeable a los cuestionamientos y los puntos ciegos” (Feld, 2010: 11), desde que ha primado con frecuencia la dramatización por sobre el análisis histórico, cerrando así las posibilidades de politización del pasado reciente.

Feld (2009) cataloga tipos de imágenes y reflexiona sobre los aportes que éstas hacen a la memoria social, a partir del análisis de los modos en que la televisión visibilizó a los testigos de las desapariciones y construyó espacios de escucha y legitimación de testimonios. Si bien existen diferencias importantes entre los tipos de imágenes, la autora argumenta que todas avanzan poco en el análisis histórico-político sobre las desapariciones. Pasado el “show del horror”, entre 1984 y 1985, las “imágenes demostrativas”, produjeron credibilidad distinguiéndose del destape mediático de la posdictadura inmediata. Entre 1998 y 1999, la gran visibilidad pública de las desapariciones forzadas tensionada con la imposibilidad institucional de ejercer justicia penal disparó la necesidad, en una televisión privada y comercial, de presentar “imágenes emblemáticas” –la ESMA, por ejemplo, condensando “el” centro clandestino, aun cuando se estima la existencia de aproximadamente

500 en todo el país– (Feld, 2009). En el 2006, si bien los sobrevivientes pasaron a ser los protagonistas del relato sobre los desaparecidos (y no los N.N., como en la posdictadura inmediata), hay cierta reproducción acrítica del “show del horror”, por la que “imágenes literales” llevan a una repetición ritualizada de las desapariciones (Feld, 2009: 105-107).

La televisión, en definitiva, parecería ser el medio audiovisual más restringido para desarrollar una “memoria ejemplar”, en el sentido de Todorov (2000). Desde una motivación ético-política, y para distinguir buenos de malos usos del pasado, Todorov distingue entre memoria literal y memoria ejemplar<sup>8</sup>. Cuando un suceso es preservado en su literalidad, se mantiene intransitivo, inconducente más allá de sí mismo, incapaz de hablarle a otros tiempos, otros espacios, otros actores sociales. Cuando, sin negar la singularidad de un acontecimiento, éste es pensado como una manifestación, entre otras, de una categoría más general, como modelo para comprender situaciones nuevas con agentes diferentes, el pasado se abre a la analogía y a la generalización, se vuelve principio de acción para el presente. Y ese modo de recuperar al pasado es potencialmente liberador; más que memoria, es justicia (Todorov, 2000: 29-31). Como elaboro más abajo, el ciclo televisivo que nos ocupa aquí fue parte de un contexto memorial bien diferente a los analizados por Feld. Estuvo lejos, sin embargo, de poder recuperar resistencias culturales pasadas para volverlas fértiles en el presente.

A partir del concepto de “emprendedor moral” de Becker, Jelin (2002) elabora para el campo de las luchas por las memorias la noción de “emprendedores de las memorias” buscando rescatar y conservar al:

“emprendedor [que] se vincula personalmente en su proyecto pero que también compromete a otros, generando participación y una tarea de carácter colectivo. A diferencia de la noción de ‘militantes de la memoria’, (...) emprendedor es un generador de proyectos, de nuevas ideas y expresiones, de creatividad –más que de repeticiones–” (Jelin, 2002: 48).

En una compilación de 2009, Feld y Stites Mor extienden la noción de “emprendedores de la memoria” de Jelin para incluir explícitamente a artistas y gestores culturales más allá del movimiento de derechos humanos y su búsqueda de reconocimiento social y legitimidad política para una narrativa del pasado. Las autoras se preguntan por los vínculos entre estos sujetos, las imágenes que producen y la construcción de memorias: “¿por qué estos diversos actores individuales y colectivos se valen de las imágenes para tratar de instalar, en el espacio público, sus interpretaciones sobre el pasado? (...) ¿Qué diálogos con otros se establecen o interrumpen?” (Feld y Stites Mor, 2009: 37).

.....  
8 Si bien Todorov piensa fundamentalmente en la rememoración de hechos traumáticos, creo que las categorías “literal” y “ejemplar” son relevantes para trabajar sobre la recuperación de sucesos como las resistencias que aquí analizo.

Las representaciones de personas desaparecidas y otras manifestaciones del terrorismo de estado han sido objeto de múltiples investigaciones. La relación entre imagen televisiva y memorias de experiencias culturales disidentes como TA ha sido, por el contrario, menos estudiada. A partir de un encuentro inspirador con la dramaturga Aída Bortnik, el productor televisivo Eliseo Álvarez concibió y generó un emprendimiento memorial sobre TA para la TV, que analizo a continuación. Le presto especial atención a los testimonios producidos en los encuentros en vivo en la pantalla chica; a lo dicho y a lo silenciado; a los diálogos iniciados y a los interrumpidos.

### Ciclo 2013: modo de producción del emprendimiento memorial televisivo

A partir de la abolición de las leyes de impunidad y la reapertura de juicios penales a los perpetradores de crímenes de lesa humanidad -impulsadas por el gobierno de Néstor Kirchner 2003-2007)- surgió en la Argentina un espacio ético-político donde distintas agencias estatales se encuentran con los movimientos de derechos humanos, muchas veces sinérgicamente, algunas otras antagónicamente. Entre 2003 y 2015, la recuperación del pasado reciente a la luz de la construcción de memorias del terrorismo de estado se volvió central en un terreno que incluyó la agenda de gobierno, las políticas públicas (Guglielmucci, 2013) y el accionar de organismos de derechos humanos y otros actores de la sociedad civil. En ese contexto, el productor televisivo Eliseo Álvarez devino en emprendedor memorial y concibió, junto al canal estatal de TV, un ciclo de homenaje a TA. La idea nació en el 2008, mientras realizaba la pre-producción de la miniserie *505 Días*, para celebrar los 25 años de recuperación democrática<sup>9</sup>. Álvarez buscaba documentarse sobre el período dictatorial que comenzó con la Guerra de Malvinas y terminó con las elecciones del 30 de octubre de 1983. Entre otros artistas y personalidades políticas, el productor televisivo entrevistó a Aída Bortnik, quien espontánea y entusiastamente se explayó sobre “el proceso que llevó a generar TA y lo que lo debilitó con el transcurso de los años y la venida de la democracia... y sobre cómo (...) dejó de tener sentido” (Entrevista personal a Eliseo Álvarez, 20-10-2014)<sup>10</sup>. Esa conversación inspiró la idea de un ciclo televisivo que se materializó en 2013, para celebrar los 30 años de institucionalidad democrática. Álvarez presentó la idea al cineasta y entonces Presidente de la TV Pública, Tristán Bauer, quien la recibió con muy buena disposición. Canal 7 financió, proveyó equipos técnicos, estudios de filmación y transmitió el ciclo a lo largo de tres meses. El equipo de producción de Álvarez eligió trece de las veinte obras originales de 1981 para filmarlas especialmente para la televisión. Priorizó “aquellas que pudieran trasladarse del teatro al lenguaje de la televisión con alta calidad estética y buena fotografía” y sin utilizar “ningún recurso visual que no fuera propio del teatro de ese entonces”. A pesar de realizarse en “un contexto social y político totalmente di-

.....  
9 Junto a la miniserie del 2008, Álvarez también produjo un libro, en coautoría con el historiador Juan Suriano, editado por Sudamericana en 2013, titulado *505 Días. La Primera Transición a la Democracia, de la rendición de Malvinas al triunfo de Alfonsín*

10 Las siguientes citas del párrafo están tomadas de la misma fuente.



ferente”, dijo el emprendedor memorial, “la producción fue mucho más complicada técnicamente que la de 1981, dado que la televisión exige etapas como la edición o la musicalización que el teatro no requiere”.

Muchos teatristas se involucraron con entusiasmo. Al igual que en 1981, y reclutados por una profesional que también integra la comisión directiva de Teatro x la Identidad, los trece directores y sesenta y cinco actores y actrices participantes en el ciclo de 2013 cobraron la misma cantidad de dinero, independientemente del tiempo de trabajo, papel o protagonismo en las obras, prestigio actoral o acuerdos salariales en el mercado. Los directores, actores y actrices que habiendo participado en 1981 podían dirigir o actuar en 2013, lo hicieron en las mismas obras. Quienes se incorporaron en 2013, eligieron las obras en las cuales querían trabajar. La cantidad de audiencia estuvo en línea con programaciones típicas de Canal 7 y no fue masiva. El programa, sin embargo, recibió el reconocimiento y la legitimación de la asociación profesional de la televisión: tres actores participantes (Alejandro Awada, Juan Leyrado y Marilú Marini) y el programa en sí fueron nominados para los premios Martín Fierro.

El ciclo de homenaje a TA consistió en trece emisiones donde se transmitía una obra por día. La presentación de cada programa comenzaba con las famosas fotos de Julie Weisz de 1981 y se distinguía entre los directores y actores/actrices de 1981 y los que participaron en el ciclo televisivo de 2013. Las puestas en escena de 1981 que fueron filmadas especialmente para la TV en 2013 fueron: “El Nuevo Mundo” de Carlos Somigliana (dirección: Raúl Serrano); “La Oca” de Carlos Pais (dirección: Joaquín Bonet); “El Desconcierto” de Diana Raznovich (dirección: Hugo Urquijo); “Gris de Ausencia” de Roberto Cossa (dirección: Agustín Alezzo); “Mi obelisco y yo” de Osvaldo Dragún (dirección: Roman Podolsky); “Decir Sí” de Griselda Gambaro (dirección: Lía Jelin); “El Acompañamiento” de Carlos Gorostiza (dirección: Alfredo Zemma); “Antes de entrar, dejen salir” de Oscar Viale (dirección: Rubens Correa); “Papá querido” de Aida Bortnik (dirección: Luis Agustoni); “La Cortina de Abalorios” de Ricardo Monti (dirección: Alejandro Tantanián); “Tercero Incluido” de Eduardo Pavlovsky (dirección: Luis Romero); y “El 16 de octubre” de Elio Galipolli (dirección: Pepe Cibrián Campoy)<sup>11</sup>. Como todas las obras de TA, las realizadas especialmente para la TV duraron alrededor de treinta minutos.

Según Dubatti (2012), la represión de la dictadura reveló la fuerza política de la metáfora y generó un pacto de recepción inédito: la audiencia entendió que podía preservar la comunicación y la denuncia a través de un lenguaje indirecto. La metáfora se convirtió entonces en un instrumento eficaz de resistencia: “Con su elocuencia oblicua, la metáfora marca el pasaje de un teatro político de choque – muy fuerte en los primeros setenta– a un teatro político metafórico que transforma la desaparición, la ausencia, lo reprimido y lo silenciado en presencias” (Dubatti, 2012: 200). Así, como todas las obras de TA, las puestas escenificadas en la TV en 2013 evocan, dentro de un género realista que utiliza metáforas y alegorías, la tortura, el exilio, el duelo, la guerra, el nacionalismo, el imperialismo, la acumulación capitalista, la corrupción, la censura y la prohibición de la expresión individual.

.....

11 Por motivos que desconozco, el archivo digital contiene 12 de las 13 emisiones.

### Encuentros en la pantalla chica

La proyección televisiva de cada obra de teatro estuvo seguida (y en dos casos precedida) por encuentros-conversaciones en vivo entre el conductor/entrevistador y un grupo de invitado/as (entre dos y cuatro). El entrevistador fue el actor Darío Grandinetti, también actor en el ciclo<sup>12</sup>, sin ninguna experiencia anterior como conductor televisivo o entrevistador periodístico (Entrevista personal a Eliseo Álvarez, 20-10-2014). Es decir, antes que una historiadora o un investigador del campo teatral, la conducción de las entrevistas estuvo a cargo de un conocido actor de cine y televisión, quien no participó en el hecho teatral de 1981. Esta elección del perfil profesional del entrevistador tal vez haya atentado contra la posibilidad de reflexionar sobre el tipo de entrevistas a realizar y sobre las dimensiones de TA a recuperar en el programa. En total hubo treinta invitado/as<sup>13</sup>. Si bien TA fue “una gesta de autores”, para usar las palabras de Marta Ibarreta<sup>14</sup>, actriz y esposa de Osvaldo Dragún, gestor de TA, la mayoría de los invitados a los encuentros en vivo fueron directores, actores y actrices. Participaron diez directores (de 1981 y de 2013); nueve actores y actrices (de 1981 y de 2013); tres dramaturgos; dos músicos; la dueña del teatro del Picadero en 1981 (Guadalupe Noble) y el dueño actual (Sebastián Blutrach); un productor teatral, un escenógrafo, un acomodador y la fotógrafa de 1981, Julie Weisz.

Los encuentros en vivo entre Grandinetti y los participantes se realizaban en el mismo espacio donde acababan de transcurrir las obras de teatro: ya sea visiblemente al lado del espacio escénico o en estudios oscuros y despojados de decorados. Estas locaciones evocaban un austero detrás de escena, evitando la espectacularización de los cuerpos y cualquier similitud con un programa periodístico de audiencia masiva o un *reality show*. Los cuerpos narraban y reeditaban la experiencia de 1981. Una cadencia casi académica de conversación en 2013 contrastaba el sentido de urgencia de 1981. Los cuerpos quietos y los intercambios pausados en el presente marcaban un contrapunto con los cuerpos en movimiento y el ritmo vertiginoso del pasado. La sobriedad del espacio y la seriedad las conversaciones en 2013, sin embargo, no se traducían en un evento solemne. Entre los cuerpos circulaba afecto alegre. Las conversaciones recuperaban, por ejemplo, “la capacidad de vencer al miedo”, tal como hizo Pacho O’Donnell el 30 de octubre<sup>15</sup>; “la atmósfera de posibilidad que generó TA”, tal como hizo Diana Raznovich el 31 de octubre<sup>16</sup>; o la “potencia que fue “reunirse, escribir y mostrar lo que éramos culturalmente en ese momento”, tal como hizo Tato Pavlovsky el 28 de noviembre<sup>17</sup>.

.....

12 Grandinetti hizo el papel de Chilo en la versión 2013 de “Gris de Ausencia” de Roberto Cossa, transmitida el 5 de noviembre.

13 <http://www.tvpublica.com.ar/programa/teatro-abierto/> (Último acceso 7 de enero de 2015).

14 <http://www.tvpublica.com.ar/articulo/mi-obelisco-y-yo/> (Último acceso 10 de noviembre de 2015).

15 <http://www.tvpublica.com.ar/articulo/la-oca/> (Último acceso 11 de octubre de 2015).

16 <http://www.tvpublica.com.ar/articulo/17938-2/> (Último acceso 11 de octubre de 2015).

17 <http://www.tvpublica.com.ar/articulo/19296-2/> (Último acceso 11 de octubre de 2015).

En la emisión inaugural del 29 de octubre de 2013 se encontraron Darío Grandinetti y Roberto Cossa, presentado como “el autor más importante de la dramaturgia argentina” además de ser “un iniciador y líder de TA”<sup>18</sup>. Ese encuentro estableció un relato sobre TA para el ciclo de TV. En cada uno de los siguientes programas se repetiría alguna variación de ese relato. El programa comenzó con imágenes de archivo de represión policial y marchas de protesta, identificables con estéticas públicas de los años setenta pero sin referencias precisas. La voz en *off* de Grandinetti contextualizaba así el surgimiento de TA: la represión de la última dictadura militar en todos los ámbitos de la sociedad, la cultura atacada y acosada “con muchos de sus hombres y mujeres desaparecidos, muertos, exiliados y silenciados”:

“(…) los autores más importantes de nuestro teatro se propusieron enfrentar el miedo y las listas negras y transformar al escenario en espacio de resistencia ética y política contra la barbarie militar. Así nació Teatro Abierto. (...) Al igual que el público, los militares habían advertido que estaban en presencia de un fenómeno más político que teatral.”

En ese primer encuentro también se instaló la trayectoria espacial y cronológica de TA en la ciudad, que luego se repetiría a lo largo del ciclo. Cossa habló del surgimiento en el bar de Argentores; de la primera semana en el Teatro del Picadero; de la concurrencia masiva de público; del incendio “el día que cantaba Frank Sinatra en Buenos Aires” que, más que aniquilar el fenómeno, aumentó la visibilidad de TA. El entrevistado recordó la asamblea en el Teatro Lasalle con la presencia masiva de público y personalidades como Adolfo Pérez Esquivel o Ernesto Sábato; el ofrecimiento de diecinueve salas por parte de empresarios para continuar el ciclo; y la presentación de las obras en las semanas siguientes hasta el 21 de septiembre en el Teatro Tabarís, donde TA convivió con el espectáculo de revistas de mayor taquilla de Buenos Aires, “Los Locos están Locos”, de Jorge Corona y Alberto Locati. Además, la conversación estableció a TA como “un impulso de autores”, quienes “ponen en marcha un movimiento” desde su lucha contra la invisibilización, la censura y la imposibilidad de trabajar<sup>19</sup>. En la conversación con Grandinetti, Cossa se explayó también sobre el devenir de ese movimiento de afirmación estética y política que se volvió evidente en el “primer ensayo general a sala llena”. Insistió en que la mayoría de los veintiún autores escribieron sus mejores obras para esa ocasión; se formaron “matrimonios” donde los autores elegían directores y juntos

.....  
18 <http://www.tvpublica.com.ar/articulo/el-nuevo-mundo/> (Último acceso 10 de octubre de 2015).

19 Como es bien sabido, el Conservatorio de Artes Escénicas, institución fundamental en la formación de actores y actrices, había eliminado la cátedra de autores nacionales contemporáneos. Además, en 1980, luego de presentar la programación para el año siguiente del Teatro San Martín (epicentro del teatro oficial), su director Kive Staiff explicó que dicha programación no incluiría autores contemporáneos argentinos porque éstos “no existían” (hecho que Cossa no mencionó en la TV). Cuando le pregunté porque, en una entrevista personal realizada el 2 de septiembre de 2014, Cossa me dijo que Staiff había tenido más tarde “una actitud muy digna”.

seleccionaban elencos que rápidamente comenzaron a autoconvocarse; los mínimos gastos de producción se financiaron con bonos que se vendieron muy rápidamente; desde el comienzo el movimiento desarrolló un modo asambleario para tomar decisiones o comunicarlas.

Las entrevistas rara vez se referían a las obras de teatro proyectadas ese día. Las conversaciones, entonces, giraban en torno al “movimiento de TA” y casi siempre reproducían alguna variación del relato establecido por Grandinetti y Cossa en el programa inaugural. Ese relato, en general, resalta la dimensión heroica de la experiencia, y sustenta, sin ambivalencias, la categoría de mito de TA. Dista de ser un relato novedoso. Al contrario, fue establecido y legitimado hace mucho, en materiales que hoy podríamos considerar “casi canónicos”, como la temprana reseña de Miguel Angel Giella en *Latin American Theater Review* (el 2 de septiembre de 1981) o el documental “País Cerrado, Teatro Abierto” que Arturo Balassa filmó durante TA 1981 y cuya edición completó en 1990<sup>20</sup>.

### ¿Testimonios?

Aunque refiriéndose principalmente a la posibilidad de narrar traumas y situaciones límite, Jelin (2002) reflexiona sobre las condiciones que hacen posible al testimonio, resaltando la importancia del diálogo y la escucha activa para no “aniquilar el relato”<sup>21</sup>. Dice Jelin: “Sugiero que la ‘alteridad’ en diálogo más que la identificación ayuda a esa construcción”. Y más abajo agrega:

“Para que haya proyectos sociales de escucha y rescate de testimonios se requiere no solamente la existencia de ‘emprendedores de la memoria’ sino algunas cualidades especiales de estos proyectos. Se requieren entrevistadores y escuchas sociales comprometidos con ‘preservar’ pero también atentos a los procesos subjetivos de quien es invitado a narrar” (Jelin, 2002: 86).

Prestando atención también a las “formas en que son solicitados”, Pollak (2006) distingue funciones sociales de los testimonios. El testimonio judicial, típicamente recabado en situación oficial ante una comisión de verdad, trata de restituir una “visión justa y verdadera” de la realidad para constituir al testimonio en prueba jurídica siguiendo un protocolo formalizado que restringe los límites de lo que se narra. Mientras que en dichos testimonios la persona del testigo y sus emociones tienden a desaparecer detrás de hechos, fechas y lugares, las entrevistas orales y los relatos autobiográficos son los más ricos en información. Resultan de la voluntad del autor de recordar y de transmitir ese recuerdo. La diversidad y la ambivalencia

.....  
20 Si bien es un trabajo historiográfico y no una narración en clave épica, puede verse el trabajo de recopilación y análisis de fuentes primarias y secundarias sobre TA de Irene Villagra (2011).

21 Aunque TA tuvo algo de traumático (el incendio) obviamente fue una experiencia de otra naturaleza. Sin embargo, considero que las condiciones para el testimonio trabajadas por Jelin (2002), Pollak (2006) y Strojilovich (2006) son relevantes para analizar la memorialización de TA.

inherentes al acto literario le permiten “abrir la posibilidad de una comprensión más general” (Pollak, 2006: 93).

Nora Strejilevich también enfatiza la riqueza ética y estética del lenguaje literario para la elaboración del duelo y el trabajo individual y colectivo de producción de memorias. Sobreviviente del “Club Atlético” en Buenos Aires, Strejilevich noveló su propia experiencia concentracionaria y la puso en valor, entre el género de testimonios literarios, como clave para la elaboración del trauma *vis a vis* testimonios estructurados según normas científicas, académicas y legales (que sin lugar a dudas cumplen funciones clave en términos de comisiones de verdad y justicia penal, tal como demostró el *Nunca Más* en Argentina). El proceso de contar deviene una elaboración del lenguaje que permite nombrar o invocar la verdadera naturaleza del evento y su intensidad más allá del olvido (Strejilevich, 2006: 709-711). En última instancia, la memoria es siempre selectiva y disputada; está siempre ligada a la exploración y a la imaginación.

Si bien los invitados al ciclo de homenaje a TA fueron convocados por la producción, cabe suponer su propia voluntad de recordar y de transmitir esos recuerdos. Afecto alegre y festivo circulaba entre los cuerpos y permeaba las imágenes televisivas no ficcionales. Sin embargo, dada la *forma* en que fueron invitados a narrar su experiencia, los testimonios se debilitaron como fuente de información del pasado reciente. El conductor ciertamente expresaba empatía. Pero carecía de curiosidad por la experiencia singular de los invitados o por aquellos temas que desbordaran los límites del relato épico y legitimado de TA. Los testimonios perdieron así riqueza ética y estética y debilitaron su potencia memorial cuando, por ejemplo, obliteraron las disputas y tensiones internas a TA. En el archivo audiovisual de Memoria Abierta, Mauricio Kartun dice que “TA fue un lugar de encuentro y de mucha pelea”<sup>22</sup>. Cuando en una entrevista personal, le pedí que profundizara esa afirmación, el dramaturgo reflexionó sobre “la ingenuidad ideológica” que en 1981 les hizo creer que “frente al enemigo común de la dictadura, todos buscábamos lo mismo, queríamos lo mismo y pensábamos lo mismo”. Fue una ingenuidad productiva porque permitió la creación de TA pero, me dijo el autor y director, “no daba cuenta de las singularidades de cada uno” (Entrevista personal a Mauricio Kartun, 28-08-2014).

Más allá de las afinidades entre las voces más visibles de TA y la Multipartidaria (Villagra 2011 y 2013) y más allá del apoyo que algunos integrantes de TA le brindaron a la campaña de Alfonsín, cuando se asomaba el final de la dictadura, luego de la Guerra de Malvinas, salieron a la superficie enormes diferencias entre los teatristas. Las mismas aparecieron reflejadas, por ejemplo, en los intercambios acalorados entre Roberto Cossa y Pacho O’Donnell en los números 96 y 97 de la revista *Humor* (diciembre de 1982 y enero de 1983). Pacho O’Donnell cuestionaba desde la permanencia de dos obras (“Gris de Ausencia” de Cossa y “El Acompañamiento” de Gorostiza) en el Tabaris luego de concluido el ciclo de TA 1981 hasta presiones ideológicas (hacia una izquierda socialista) y estéticas (hacia una poética

.....

<sup>22</sup> “Mauricio Kartun” en Archivo Audiovisual de Memoria Abierta, consultado 10 de abril de 2014.

realista). Las tensiones y peleas entre peronistas, radicales, anarquistas y militantes o afiliados a las izquierdas dentro del espacio de TA, me dijo Kartun, fue “uno de los momentos más interesantes, más allá que lo llevó a su disolución”. E inmediatamente valoró la potencia del disenso y la diferencia en la construcción política: “Todo movimiento político se crea en la pelea; se arma, se desarrolla, encuentra sus mejores lugares de discusión y de producción ideológica en la pelea” (Entrevista personal a Mauricio Kartun, 28-08-2014).

En el programa inaugural, Cossa comenzó a esbozar estas tensiones<sup>23</sup>. El conductor lo interrumpió inmediatamente. Recondujo la conversación hacia una idea de consenso y unidad. Clausuró la posibilidad de expresar esas divergencias<sup>24</sup>. En ninguna de las entrevistas siguientes asomaron otra vez esas diferencias. Es decir, el encuentro entre Grandinetti y Cossa obtuvo la posibilidad de visibilizar las heterogeneidades políticas que existían al interior del movimiento de TA. El testimonio perdió riqueza memorial sobre el pasado reciente: no solamente inhibió la recuperación de dimensiones poco exploradas de TA, sino que también impidió reflexionar, con la mirada puesta en el presente, sobre la naturaleza de un movimiento socio-cultural. Es decir, el testimonio interrumpió la reflexión sobre las posibilidades de intervención de un movimiento estético-político ancladas en el deseo de “hacer-en-común”, como diría Jean-Luc Nancy, en la decisión estratégica de “hacer juntos”, sin necesidad de “ser-en-común” y resistiendo así la presión hacia la homogeneidad identitaria (Nancy, 1991)<sup>25</sup>.

Los testimonios televisivos creados en 2013 también perdieron potencia memorial en cuanto a la reflexión estética sobre el movimiento y su desenlace. “TA estaba inevitablemente contaminado de la necesidad de dar una opinión (...) de decir algo” dijo Kartun<sup>26</sup>. A propósito de la puesta en escena de “La Casita de los Viejos” en TA 1982, dirigida por Agustín Alezzo, el dramaturgo se explayó sobre la presión de TA hacia una poética de “señalamiento expreso de sentido” (Entrevista personal a Mauricio Kartun, 28-08-2014)<sup>27</sup>. Era un contexto de sentidos explícitos, “había que obedecer a los capitanes”<sup>28</sup>. Como

.....

<sup>23</sup> En esa ocasión Cossa dijo: “(...) éramos progresistas como suele ser la gente del arte. Había gente de izquierda, pero no todos éramos de izquierda”. <http://www.tvpublica.com.ar/articulo/el-nuevo-mundo/> (Último acceso 12 de octubre de 2015).

<sup>24</sup> <http://www.tvpublica.com.ar/articulo/el-nuevo-mundo/> (Último acceso 12 de octubre de 2015).

<sup>25</sup> Con estas ideas, Jean-Luc Nancy se refiere principalmente a la formación de comunidades, pero creo que esta idea es relevante también para los movimientos socioculturales.

<sup>26</sup> Entrevista Pública a Mauricio Kartun: “De Teatro Abierto a Terrenal: diálogos entre el teatro independiente y la memoria social”, IDES, Núcleo de Estudios de la Memoria, 23 de octubre de 2015.

<sup>27</sup> En 1981, Alezzo le preguntó a Kartun si creía necesario identificar la represión familiar de un padre con su hijo (explícita en el texto dramático de Kartun) con la represión militar (ni explícita ni sugerida en dicho texto). Alezzo preguntó si el cinturón que el personaje del padre usaba en el texto de Kartun debía usarse cruzado, a la manera militar. Tanto Alezzo como Kartun eligieron en 1982 no forzar la identificación entre represión paterna y represión militar y abrirse a la posibilidad de interpretaciones múltiples, singulares y contextuales por parte de los espectadores. Pero eso fue una diferencia dentro del clima estético de TA.

<sup>28</sup> Entrevista Pública a Mauricio Kartun: “De Teatro Abierto a Terrenal: diálogos entre el teatro



es previsible en el marco de la represión, la censura y el terror, los impulsores del ciclo buscaban, desde las decisiones escénicas, conducir interpretaciones hacia la crítica a la dictadura. Pero esa posición terminó socavando la calidad estética de las creaciones. “Buena parte de los proyectos fallidos de TA han tenido que ver con la necesidad de *decir algo*”, recordó Kartun en 2015. Y luego reflexionó: “No *hay* que decir algo. El arte *dice*... el que *quiere decir* algo, lo constituye en un sistema de orden cerrado... Nos volvimos pretensiosos [en TA]... queríamos decir algo de una manera muy rotunda... Porque, claro, estábamos más calientes que una pipa”. Y luego repuso otro elemento que, según su lectura desde el presente, aparece como otra gran equivocación de TA: la decisión de aumentar súbitamente la cantidad de obras a poner en escena en 1982. De las 20 obras en 1981, el ciclo creció a 24 en el teatro Margarita Xirgu y 24 en el Odeón en 1982. “¿De dónde demonios sacás 48 obras buenas en un sólo concurso?”, preguntó retóricamente Kartun. Y agregó para concluir: “Esa fue su condena... TA desaparece porque desaparecen las razones que le dan su razón de ser. Pero en términos estéticos se nos fue de las manos”.

Nada de esto se problematizó en el ciclo televisivo que analizo aquí. Un periodista especializado en la crítica teatral de entonces, como Rómulo Berruti, podría haber reflexionado en el 2013 sobre las estéticas de TA. Podría haberse referido al contexto dictatorial que presionaba hacia una poética de señalamientos explícitos y tal vez la influencia que esto tuvo en la disolución de TA. Berruti intentó recuperar estas contradicciones en su participación del 14 de noviembre<sup>29</sup>. El conductor inmediatamente lo interrumpió. Otra vez redireccionó la conversación hacia una idea de consenso, esta vez marcando las continuidades entre el teatro independiente y TA. Grandinetti produjo el mismo giro en una conversación del 30 de octubre. El productor teatral Carlos Rottemberg reiteró, a modo de preparación para otra idea, la relación entre final de la dictadura y el final de TA; Sebastián Blutrach mencionó la globalización de los textos dramáticos. Ambas intervenciones, que podrían haber abierto la discusión sobre la desaparición de TA, también fueron rápidamente interrumpidas. Y el conductor citó una vez más el encuentro inaugural con Cossa.

Es decir, las discusiones estéticas fueron silenciadas. La presión que existía en 1981 (muy previsible y lógicamente) hacia una poética de señalamiento directo de la dictadura fue acallada en 2013. Los modos en que esa presión ciñó la creación artística y su influencia en el desenlace de TA, fueron elementos obliterados en las conversaciones de la pantalla chica. Esos silencios, entonces, empobrecieron los testimonios. Y no solamente como fuentes de información para revisar al mito y explorar elementos poco conocidos de TA y de la historia reciente: esos silencios también debilitaron los testimonios como oportunidad para pensar, desde el

.....  
independiente y la memoria social”, IDES, Núcleo de Estudios de la Memoria, 23 de octubre de 2015. Las siguientes citas del párrafo están tomadas de la misma fuente.

<sup>29</sup> “En el momento en que terminó el régimen militar, el principal estímulo desapareció y empezaron a haber filtraciones.”

presente, sobre las condiciones de posibilidad del teatro político, qué es y cómo aumenta su potencia, cómo nutre su politicidad.

En el cierre de cada uno de los programas, el conductor reforzaba la relación temporal de ayer y de hoy, como buscando articular partes de un mismo fenómeno o encajar piezas en un mismo engranaje orientado al futuro: “Gracias por haber hecho aquello, gracias por estar hoy, gracias por lo que seguramente harán”. En una oportunidad resumió: “La epopeya de TA ya forma parte de la historia argentina”. Y el 29 de noviembre, en el último programa del ciclo, el conductor estableció: “Este no es un ciclo de resistencia. Hoy no hace falta un ciclo de resistencia. Hoy no lo necesitamos”. Así reflejó el movimiento teatral de 1981 en el espejo de un 2013 asumido como democrático y capaz de alojar diversidades culturales, contraponiendo la represión y la censura sufrida entonces con un presente (el período 2003-2015) en el que la verdad sobre el terrorismo de estado y la posibilidad legal y política de los juicios penales a sus perpetradores ocuparían el centro de la agenda de gobierno. Sin embargo, en ese mismo gesto, el conductor, clausuró la posibilidad de otras resistencias y socavó la memoria de TA como potencia transformadora de otro tiempo. Dicho en otras palabras, menguó la fuerza que trae recuperar a TA (y al teatro en general) como dispositivo activista, como lenguaje crítico de intervención en el presente. O, usando la expresión de Todorov (2000), debilitó la posibilidad de convertir al pasado en principio de acción para el presente.

#### Conos de silencio: Otros teatros políticos

No se trata de disminuir aquí la importancia de TA. Tampoco se trata, como dije más arriba, de menoscabar el coraje de sus participantes o la fuerza de aquel acontecimiento. Se trata, en cambio, de matizar los relatos legitimados y de abrir las narraciones épicas. Además de “resistencia cultural”, “hecho político” fue un calificativo recurrente para caracterizar a TA en el ciclo de homenaje. El dramaturgo y actor Eduardo Pavlovsky lo sintetizó en la emisión del 28 de noviembre, cuando dijo en la entrevista que siguió a la proyección de *Tercero Incluido*: “Lo importante [de TA] fue convertir un hecho cultural en un hecho político”. La identificación insistente, la superposición reiterada de la tríada TA-resistencia-hecho político monopoliza discursos sobre las producciones teatrales que impugnaron la última dictadura.

Si bien Dubatti “consagra” a TA (como mencioné al comienzo de este artículo) también ilumina otros teatros políticos. El historiador argumenta que rechazando al teatro oficial, y “quebrada la idea del teatro profesional como única alternativa” durante la dictadura, se abre un espacio de producción teatral que él entiende como “la radicalización del devenir micropolítico”, nacido de “la necesidad de construir territorios de subjetividad alternativos” (Dubatti, 2012: 173). Obturada la actividad en sí, pero conservando algunos códigos de la militancia, algunos teatristas encuentran en los espacios teatrales, argumenta Dubatti a partir de las reflexiones de Ricardo Bartís, canales para expresar, antes que ideología o discursos políticos enunciativos, la desolación, la confusión, el dolor, el odio. El Estado aparece como “enemigo para siempre”, como generador de la represión (Dubatti, 2012: 193).

Lo que me interesa destacar aquí es que el ciclo que nos ocupa silenció otros teatros políticos, como el que Dubatti nombra con la noción de “devenir teatral

micropolítico” y que advierte resultante del fenómeno que Verzero (2013) llama “teatro militante”. Si bien los colectivos de teatro militante empezaron a ser desarticulados desde el año 1975 por el accionar represivo paraestatal de la Alianza Anticomunista Argentina, podemos suponer que se desmembraron fundamentalmente debido al terror de la dictadura después de 1976. Frecuentemente entendidos como “brazos teatrales” de agrupaciones políticas peronistas y de izquierda, colectivos como “Octubre”, “La Podestá” u otros con menor sistematicidad y organicidad, buscaban la “concientización social” y la “contra-información” a través del teatro popular. Compartían “un posicionamiento ideológico afín” donde “no se trataba simplemente de denunciar la realidad o dar testimonio de ella, sino de formar parte de un proceso de transformación social a partir de la experiencia de una obra abierta” (Verzero, 2013: 127).

Otros colectivos como el Taller de Investigaciones Teatrales (TIT) y Cucaño, no sólo estuvieron ausentes en el ciclo que nos ocupa sino que han sido poco recuperados hasta el día de hoy. Las recientes investigaciones académicas de Longoni (2012) y Verzero (2012) vienen a saldar este vacío<sup>30</sup>. Formados respectivamente en 1977 en Buenos Aires y en 1979 en Rosario, TIT y Cucaño nacieron asumiendo riesgos estéticos y políticos, apostando a crear, entre los cuerpos, espacios de libertad que habitaran la producción artística, la militancia política, la vida cotidiana y las relaciones erótico-afectivas. Muy jóvenes (menores a los veinte años) y pertenecientes al Partido Socialista de los Trabajadores, de orientación trotskista, los integrantes del TIT buscaban integrar vanguardias políticas con vanguardias artísticas en un teatro despojado y no mimético (Verzero, 2012). Lejos del denunciacionismo y del realismo socialista, que asociaban a una estética dogmática del Partido Comunista, aspiraban a liberarse de las obras completas para seleccionar “lo rescatable del patrimonio cultural” y relacionarse vitalmente con el momento histórico. Mediante la improvisación y la investigación estética constante, buscaban la provocación del público al punto de llevarlo a experiencias sensoriales revulsivas (Longoni, 2012).

Insisto: no se trata aquí de menospreciar a TA. Que TA haya sido un producto cultural clásico no equivale a subestimar la eficacia que tuvo para provocar encuentros, abrir espacios de expresión y para proponer sentidos contra-hegemónicos. Que su estética haya sido realista, alejada del riesgo experimental y nada revulsiva (como la investigada por el TIT), no menoscaba su fuerza política dentro de la asfixiada esfera pública de la última dictadura. Se trata de analizar los silencios que traman la memorialización de TA en el 2013, de complejizar las imágenes de quiénes impugnaron al terror desde el teatro, de recuperar producciones silenciadas –no sólo en el ciclo televisivo– para descolonizar la memoria de resistencias culturales y visibilizar otros cuerpos que también habitaron los espacios disidentes, “entre el terror y la fiesta”<sup>31</sup>.

30 Este párrafo se basa en las investigaciones de Longoni (2013) y Verzero (2013).

31 Tomo las palabras del título del dossier coordinado por Ana Longoni para la *Revista Afuera*, nro. 13, septiembre 2013.

### Teatro Independiente, devenires invisibilizados

Mientras el teatro militante, el teatro experimental y aquello que Dubatti llama devenir teatral micropolítico fueron silenciados, el teatro independiente apareció como antecedente de TA en el ciclo que nos ocupa. El relato construido en las entrevistas televisivas ubicó a TA en la genealogía del teatro independiente, aquel grupo activista y movimiento social nacido en 1930 (con el Teatro del Pueblo) para distinguirse del teatro comercial organizado mediante empresarios que buscaban lucro, actores y actrices pagos y primeras figuras (Pellettieri, 2006; Fischer y Ogás Puga, 2006)<sup>32</sup>. El relato de la pantalla chica vinculó la “agencia cultural” de TA con la del teatro independiente de un modo que resuena con lo que Taylor llama “ADN performático”: un código de información que transmite líneas de protesta y experiencias performáticas disidentes (Taylor, 2002: 154)<sup>33</sup>. “Así como Maradona no podría haber nacido en Suecia”, dijo el conductor del ciclo televisivo, “TA surgió en la Argentina gracias a una historia de teatro independiente”. Y en su entrevista del 28 de noviembre, Raúl Serrano profundizó esa genealogía, identificando incluso precursores del teatro independiente: el circo criollo, el sainete, el grotesco criollo. Una vez establecida esa genealogía, sin embargo, la conversación no la investigó. El ciclo elaboró poco y de manera fragmentada los modos en que los cuerpos de TA heredaron, habitaron y transmitieron esos códigos de protesta hacia generaciones y décadas siguientes. A pesar de insistir continuamente en la “resistencia cultural” que TA significó (la frase se repetía al menos tres veces en cada programa), el relato televisivo interrumpía la posibilidad de profundizar los modos en que los cuerpos desplegaron esa resistencia.

Aunque someramente, algunos participantes mencionaron prácticas organizativas que TA heredó del teatro independiente: la autogestión, la ayuda mutua (había que poner tres obras en escena por día), la autonomía (obviamente del Estado, pero también del mercado), la independencia del dinero, la horizontalidad entre artistas independientemente de su prestigio o nivel salarial y el modo asambleario

32 Militante y pedagógico, mimético y realista, el teatro independiente buscaba convocar sectores obreros para transmitir mensajes que lo “elevaran espiritualmente”. El grueso de su público, sin embargo, estuvo formado por sectores medios, entre ellos intelectuales partícipes de una cultura de izquierda no peronista orientada a un horizonte modernizador de progreso. “Una clase media que veía en el teatro independiente una forma silenciosa de oposición a Perón” (Pellettieri, 2006: 150). Sin hacer obras “explícitamente antiperonistas”, dijo Cossa en las entrevistas, el teatro independiente abría un espacio de resistencia al gobierno peronista. De hecho, empezó a declinar con la crisis del peronismo luego de la Revolución Libertadora.

33 Partiendo de la concepción del trauma como *acto* y buscando reformular los estudios del trauma para llevarlos más allá de lo íntimo e individual y enfatizar la pérdida y la violencia colectiva, Taylor elabora, para la Argentina, la noción de “protestas performáticas motivadas por el trauma” (*trauma-driven performance protest*, en inglés). Estas protestas (desde los escraches de H.I.J.O.S. hasta Teatro x la Identidad) visibilizan no sólo las repercusiones individuales, colectivas, intergeneracionales y hasta nacionales de las violaciones a los derechos humanos en el largo plazo sino también “su modo de afectar comunidades enteras y su modo de movilizar demandas por la justicia social” (Taylor, 2006: 165). Surge así la capacidad de entender la “agencia cultural” de distintos actores conectados mediante “un ADN” que no solamente transmite material genético sino también líneas de protesta y experiencias performáticas (Taylor, 2002: 154).



para tomar decisiones<sup>34</sup>. Raúl Serrano lo sintetizó, cuando enfatizó lo que a su criterio fue la especificidad de TA:

“Yo estoy totalmente de acuerdo en que [TA] fue un hecho político... pero quiero señalar que lo que muchas veces se olvida [es que TA] fue un acto revolucionario también por la forma de producción. ¿Cuando en la Argentina primeros actores se mezclaron con segundas figuras y con estudiantes de teatro de modo de producir con el mismo cartel y con el mismo dinero? (...) [TA] fue una producción también anti-mercado<sup>35</sup>.”

Otros evocaron contextos tan amenazantes como la última dictadura para las prácticas organizativas de TA y para el teatro argentino en general: la globalización, el neoliberalismo<sup>36</sup>, la “tiranía del mercado” que habita en la intersección entre la dictadura pública y la de la vida privada<sup>37</sup>. Pero en todos esos casos, la conversación se interrumpía, la referencia se pasaba por alto o se terminaba la emisión del programa. ¿Qué se obturaba al interrumpir esos recuerdos y esas meditaciones? Además de las experiencias o las reflexiones individuales de quienes habían sido invitados a narrar (idea que elaboré en el apartado anterior) lo que se interrumpía es la posibilidad de entender a TA como momento de sedimentación de prácticas que no solamente fueron anticipadas por otros tipos de teatro político como el teatro independiente sino que también continuaron y se extendieron hacia otros movimientos socioculturales, *dentro y fuera* del campo teatral.

La autogestión, la ayuda mutua, la autonomía frente al Estado y al mercado, la horizontalidad y el modo asambleario para tomar decisiones son claves organizativas de, por ejemplo, el teatro comunitario surgido en 1983 y madurado en 2001, así como de los movimientos sociales surgidos en la Argentina del 2001 (Fernández, 2008; Svampa, 2005). Es decir, las claves organizativas de TA también aparecieron más tarde en democracia, en momentos de desestructuración institucional y crisis socioeconómica y cultural. Dentro del mundo teatral emergieron, entre otros, los grupos de teatro comunitario<sup>38</sup>. Incipientes en 1983, estos grupos cobraron fuerza hacia 2001, inaugurando una forma de hacer teatro entre vecinos-actores, no teatristas profesionales. Al igual que TA, se autoconvocan y se autogestionan. Son autónomos del mercado y, si bien pueden recibir subsidios gubernamentales, defienden una “identidad no estatal”<sup>39</sup>. Lola Proaño Gómez (2013) sugiere que estos

.....

34 Roberto Cossa (29 de octubre), Raúl Serrano (28 de noviembre), Rubens Correa, Rodolfo Mederos (19 de noviembre), Mirta Busnelli (27 de noviembre).

35 Raúl Serrano (28 de noviembre). El subrayado es mío.

36 Joaquín Bonnet, Sebastián Blutrach (30 de octubre).

37 Patricia Gilmour, protagonista en 1981 de “El Desconcierto” de Diana Raznovich (31 de octubre).

38 Podrían incluirse aquí grupos como el teatro de calle, teatro en las villas, etcétera, que no estudio por motivos de espacio. Agradezco el comentario de una referente anónima.

39 Véase el sitio web: <http://teatrocomunitario.com.ar/que-es-el-teatro-comunitario>. Recién en 2007, el Instituto Nacional del Teatro incluyó a estos grupos bajo la categoría “teatro independiente”, habilitándolos a recibir subsidios.

grupos rechazan, con una “poética de la supervivencia”, el “quietismo” político para volver audibles voces silenciadas y marginadas. Frente al proceso de individualización y a la privatización de lo público, propias del neoliberalismo, los grupos de teatro comunitario recuperan el espacio público y proponen formas de estar en común. Mucho se vuelve común: saberes artísticos, conocimientos de la experiencia individual y colectiva, generoso tiempo de trabajo no pago, elementos para la escenografía. Ocupan, para ensayos y funciones, espacios comunes y alternativos al teatro de sala: plazas, halls de clubes barriales, estaciones de tren abandonadas. Del mismo modo que el movimiento piquetero hacia fines de los noventa y principios de los 2000, ocupan la calle. También interrumpen una cotidianeidad individualizante y empobrecedora. Los textos dramáticos en el teatro comunitario, a diferencia de TA, son parte de un proceso colectivo y nunca se fijan definitivamente. De los encuentros entre vecinos y vecinas se produce un relato local que narra experiencias colectivas surgidas de las propias memorias. Más allá de contextos memoriales legitimadores, los grupos de teatro comunitario emergen desafiando memorias dominantes. “Estos productos teatrales ejercen una ‘violencia poética’ que arremete contra la historia oficial tradicional, las autoridades mentirosas y la violencia de la historia oculta en los monumentos” (Proaño Gómez, 2013: 38).

La autonomía del mercado (y por supuesto del Estado), la autogestión y el modo asambleario que sedimentaron en TA se actualizaron también con claridad y contundencia fuera del campo teatral. Los movimientos sociales surgidos alrededor de la crisis del 2001 coagularon lo que Svampa llama “nuevo *ethos* militante”. Este *ethos* incluyó, con una fuerza sin precedentes, al activismo cultural organizado desde colectivos de información alternativa, y grupos de arte político (Svampa, 2005: 275-278), entre los cuáles cabe incluir al teatro comunitario. Además de los colectivos culturales, las organizaciones que plasmaron el nuevo *ethos* militante incluían asambleas barriales, fábricas recuperadas, y organizaciones de trabajadores desocupados. La democracia directa cobró fuerza. Estas organizaciones alojaron nuevos mecanismos de participación y de decisión internas con carácter de asamblea. Por supuesto que estas formas no producen inmediatamente igualdad en la participación de sus integrantes: no todos pueden/saben/quieren pensar los problemas que se presentan, hablar en asamblea, defender argumentos y sostener las críticas, como señala el equipo de investigación de Ana María Fernández (2008: 31). Pero constituyeron dispositivos que *dispusieron* a la igualdad.

Volvamos, entonces, al ciclo televisivo de 2013. Cuando las conversaciones entre el conductor y los participantes *enunciaron* la resistencia pero interrumpieron las indagaciones sobre *cómo* se desplegó esa resistencia y *qué* sucedió entre cuerpos en 1981, interrumpieron la posibilidad de construir memorias culturales para extenderlas más allá de la última dictadura cívico-militar. Las conversaciones desdibujaron líneas de protesta performática disidente. Obturaron la posibilidad de recuperar un devenir autoconvocado, autónomo, autogestivo y asambleario que luego de haber sedimentado en TA, entre las fisuras del terrorismo de estado, reapareció dentro y fuera del campo teatral: en el teatro comunitario, entre otros colectivos teatrales, y en los movimientos sociales que surgieron a partir de la crisis socioeconómica, política y cultural del 2001. En otras palabras, se interrumpió,

también allí, la posibilidad de una memoria ejemplar; la posibilidad de reconocer en el pasado trazos valiosos desde donde se teje el presente.

### Interrupciones

“Era un momento donde lo ideológico pasaba por el cuerpo”, dijo Elio Gallipoli el 29 de noviembre en el último programa del ciclo de homenaje a TA. El dramaturgo de “El 16 de octubre” evoca a la dictadura cívico-militar de 1976-1983 inscribiéndose en el cuerpo individual de las personas desaparecidas y en el cuerpo social disciplinado. Gallipoli evoca también aquello que sucedió entre-cuerpos, de teatristas y no teatristas, a propósito de TA: lo que crearon, lo que pudieron; escribir, actuar, dirigir, poner en escena; abrir espacios para habitar el mundo del teatro y resistir al terrorismo de estado. No se trata, entonces, de menoscabar la potencia de quienes le pusieron el cuerpo a TA en el pasado. Se trata de analizar en el presente las memorias culturales creadas en el contexto inaugurado en el 2003, desde una suerte de “deber de la memoria” (Todorov, 2000), en el espacio donde confluyeron el Estado (en este caso, el canal público de televisión) y la sociedad civil (en este caso, un emprendedor memorial y la comunidad de teatristas). De reflexionar, a propósito de TA, sobre los “trabajos de la memoria” social (Jelin, 2002).

En el 2013, en el contexto de las celebraciones por los treinta años de la recuperación democrática, el principal canal de televisión del Estado, realizó un homenaje a TA. Dada su naturaleza de acto para honrar y venerar, la idea de homenaje lleva una cierta carga monumentalizante. El homenaje invita a la ceremonia de lo extraordinario. Se presta poco a la ambivalencia, a la porosidad de los matices. En tanto acto de memoria, entonces, el homenaje se auto-limita en su capacidad analítica; se restringe en cuanto a lo que puede visibilizar, registrar, iluminar, recuperar. En este caso, además, el homenaje se concibió para la televisión. Si bien la TV es capaz de alcanzar un público masivo, penetrar espacios domésticos de todas las clases sociales y contribuir, en principio, a construir un “nosotros memorial” social y culturalmente más amplio también es, de todos los medios audiovisuales, el que tiende a fijar memorias y condensar sentidos del pasado reciente (Feld, 2009). Va de suyo que un homenaje en la televisión, le impone limitaciones a la memoria, o al trabajo de una memoria viva, abierta y ejemplar. Y para los crímenes de lesa humanidad en Argentina, desde el tiempo del “show del horror” en la posdictadura, sabemos que, al menos hasta hace poco, los programas televisivos documentales no ficcionales han tendido a la banalización y han resultado débiles para avanzar un análisis histórico-político<sup>40</sup>.

El ciclo de homenaje en la TV reforzó la noción de TA como mito, como ícono que monopolizó el territorio de resistencias culturales de la última dictadura cívico-militar. Esta trama memorial se tejió con el silencio sobre otros teatros di-

.....  
40 Escribo esto a partir de los análisis de Feld. Tal vez un estudio de los programas de ficción en la TV Pública de los últimos años, como los referidos a la apropiación de niño/as nacidos en centros clandestinos de detención y exterminio, podría arrojar otras conclusiones.

sidentes de esos años. Repuso así memorias oficiales del teatro<sup>41</sup>. A pesar de las diferencias entre el teatro experimental (me refiero a los colectivos TIT y Cucaño) y al anterior teatro militante, aquellas experiencias estético-políticas también apostaron a crear, entre-cuerpos, desde el riesgo y la experimentación, espacios de libertad que atravesara la producción artística, la militancia política, la vida misma. En otras palabras, TA no fue el único teatro en impugnar el terror.

El ciclo televisivo de 2013 recuperó aspectos épicos de TA. En cada emisión, a continuación de la ficción, los participantes de entonces y de 2013 eran invitados a recordar. Las conversaciones con el conductor, de afecto alegre y tono reflexivo, se enmarcaron dentro del relato ya legitimado de TA; establecido, como mencioné, en textos hoy casi canónicos. La escucha del conductor, aunque empática, carecía de curiosidad por la experiencia singular de los participantes o por aquellos temas que excedieran el relato heroico ya acreditado. Los testimonios devinieron entonces protocolos estilizados. Proponían alguna variación del relato construido por Grandinetti y Cossa en el primer encuentro en la pantalla chica. Perdieron riqueza en tanto trayectorias autobiográficas y como fuentes de información sobre aspectos poco explorados de TA, sobre la resistencia cultural a la última dictadura, y más en general, sobre el pasado reciente. Los testimonios interrumpieron, por ejemplo, la posibilidad de visibilizar las diferencias políticas y las peleas que existían al interior del movimiento de TA. Y así, obturaron una oportunidad de pensar, desde el presente, en un movimiento estético-político que puede *hacer-en-común* sin necesidad de *ser-en-común* (Nancy, 1991). Las conversaciones también frenaron las discusiones estéticas a propósito de TA. Callaron la presión que existía (lógica y previsiblemente) hacia una poética de señalamientos explícitos referidos a la dictadura (como señalara Kartun). Las conversaciones silenciaron, así, los límites que esa poética puede haberle impuesto a la creatividad dramática. Con ese silencio, clausuraron el espacio para pensar, desde el hoy, qué es el teatro político y cómo se nutre su potencia. Finalmente, cuando enunciaron la resistencia, pero no indagaron en los modos en que los cuerpos desplegaron esa resistencia en el pasado, los testimonios impidieron pensar TA en relación con otras prácticas organizativas que aparecieron más tarde *dentro y fuera* del campo teatral. Como argumenté en este trabajo, el teatro comunitario y los movimientos sociales surgidos en el 2001 son, entre otros movimientos culturales y sociales, deudores de prácticas de resistencia que TA ensayó, allá en 1981, entre las fisuras del terrorismo de estado.

.....  
41 Debo esta idea a un evaluador anónimo.

**Bibliografía**

- Balassa, Arturo (1990). "País Cerrado, Teatro Abierto". Documental. Guión: Graciela Wegbraut y Arturo Balassa.
- Calveiro, Pilar (1998). *Poder y Desaparición*. Buenos Aires: Colihue.
- De la Puente, Maximiliano (2013). "Teatro y Efervescencia cultural en la Argentina de los años ochenta". En: *Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, nro. 3, año III, septiembre 2013. Disponible en: <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=298&nro=13>. Fecha de la última consulta: diciembre 2014.
- Dubatti, Jorge (2012). *Cien Años de Teatro Argentino*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Esteve, Patricio (1991). "1980-1981. La prehistoria de Teatro Abierto". En: *Latin American Theatre Review*, vol. 24, nro. 2: pp. 59-68.
- Feld, Claudia (2004). "Memoria y Televisión: una relación compleja". En: *Oficios Terrestres*, nro. 15/16, año X: pp. 70-77.
- Feld, Claudia (2009). "Aquellos ojos que contemplaron el límite: la puesta en escena televisiva de testimonios sobre la desaparición". En: Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica (comp.); *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.
- Feld, Claudia (2010). "Imagen, memoria y desaparición. Una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria". En: *Aletheia*, nro. 1, año I: pp. 1-16.
- Fernández, Ana María (2008). *Política y Subjetividad. Asambleas Barriales y Fábricas Recuperadas*. Buenos Aires: Biblos.
- Giella, Miguel Ángel (1981). "Teatro Abierto: Fenómeno Socio-Teatral Argentino". En: *Latin American Theatre Review*, Fall 1981: pp. 89-93.
- Guglielmucci, Ana (2013). *La consagración de la memoria. Una etnografía acerca de la institucionalización del recuerdo sobre los crímenes del terrorismo de estado en la Argentina*. Buenos Aires: GIAPER.
- Jelin, Elizabeth (2002). *Los Trabajos de la Memoria*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Longoni, Ana (2012). "Zona Liberada". En: *Boca de Sapo. Revista de arte, literatura y pensamiento*, nro. 12, Año XII, abril 2012: pp. 44-50. Disponible en: <http://www.bocadesapo.com.ar/biblioteca/bds/BdS12.pdf>. Fecha de la última consulta: diciembre 2014.
- Nancy, Jean-Luc (1991). *The Inoperative Community*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Pollak, Michael (2006). *Memoria, Olvido, Silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- Strejilevich, Nora (2006). "Testimony: Beyond the Language of Truth". En: *Human Rights Quarterly*, vol. 28, nro. 3: pp. 701-713.
- Sutton, Barbara (2010). *Bodies in Crisis. Culture, Violence, and Women's Resistance in Neoliberal Argentina*. New Jersey: Rutgers University Press
- Svampa, Maristella (2005). *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus.
- Taylor, Diana (1997). *Disappearing Acts. Spectacles of gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*. Durham: Duke University Press
- Taylor, Diana (2002). "You are Here": The DNA of Performance". En: *The Drama Review*, vol. 46, nro. 1, Spring 2002: pp. 149-169

Taylor, Diana (2006). "Trauma and Performance: Lessons from Latin America". En: *PMLA*, vol. 121, nro. 5, October 2006: pp. 1674-1677.

Todorov, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*. Buenos Aires: Paidós.

Verzero, Lorena (2012). "Performance y Dictadura: Paradojas de las relaciones entre arte y militancia". *European Review of Artistic Studies*, vol. 3, nro. 3: pp. 19-33. Disponible en: <http://www.eras.utad.pt/docs/10%20TEATRO.pdf>. Fecha de la última consulta: enero 2015.

Verzero, Lorena (2013). *Teatro Militante. Radicalización artística y política en los años 70*. Ciudad de Buenos Aires: Editorial Biblos.

Villagra, Irene (2011). *Teatro Abierto 1981. Dictadura, Multipartidaria, Resistencia Cultural, Fuentes inéditas del archivo de Osvaldo Dragún y nuevos testimonios de protagonistas*. Luna Teatral Argentina.

Villagra, Irene (2013). "Teatro abierto 1981, en contexto socio-histórico". En: *Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, nro. 3, año III, septiembre 2013. Disponible en: <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=289&nro=13>. Fecha de la última consulta: enero 2015.