

Izquierda, literatura y nación en *Realismo y Realidad en la narrativa argentina*, el primer libro de Juan Carlos Portantiero

Ailén Alejandra Longhi

UNR

El objeto de esta ponencia radica en el análisis de la obra “*Realismo y Realidad en la narrativa argentina*” de Juan Carlos Portantiero, escrita en 1961. El libro nos sirve para problematizar la dilemática situación de un intelectual que es miembro de un partido, con las estructuras ideológicas fosilizadas, pero que, si bien se mantiene al interior del mismo, su producción escrituraria permite vislumbrar una crítica encriptada a la línea cultural de su partido de pertenencia. He ahí la singularidad de la obra, como un capítulo de la conformación de la nueva izquierda intelectual surgida a horcajadas de la caída del gobierno peronista.

Para poder entender el proceso de conformación de esta renovación teórica -“*nueva izquierda intelectual*”- debemos situarnos desde fines de los cincuenta e incluirla dentro del contexto problemático que “padecen” las formas partidarias de la izquierda tradicional en Argentina. Esta redefinición, estuvo atravesada por las críticas al dogmatismo estalinista del Partido Comunista y el auge de las nuevas interpretaciones del marxismo en un contexto de modernización cultural donde el mundo editorial tenía gran relevancia. A su vez, en el plano nacional, “el fracaso” de las formaciones de izquierda y la participación de las mismas junto a sectores “progresistas” en la conformación de la alianza a favor de la Revolución Libertadora, generaron un escenario propicio para el análisis y la revisión de varias de sus concepciones

de antaño. La recolocación del fenómeno peronista, la crítica hacia el rol de la izquierda -en este caso del PC- y la de sus intelectuales forma parte de lo que Oscar Terán menciona como una “redefinición de la franja crítica dentro del espectro político-cultural que conformó uno de los rasgos centrales del nacimiento de la nueva izquierda argentina en el campo intelectual” (Terán, 1991, p. 50). Esta actualización teórica hizo que “las nuevas promociones de escritores encontraran en la experiencia de la izquierda cultural italiana un aval y un modelo” (Petra, 2010, p. 22).

De esta manera, considerada al interior del campo de la Nueva Izquierda, la obra manifiesta no sólo la exploración de un intelectual que comienza a generar posibles aperturas dentro de la doctrina marxista, sino también la crisis de un partido que de antaño se constituye y se piensa a sí mismo, como la representación natural de la clase trabajadora.

Escrita en clave de apertura, más que de ruptura con el PC, plantea un recorrido crítico de la narrativa argentina a partir de la renovación de herramientas teóricas, ya sea de su acercamiento a la obra de Gramsci o de Sartre y la necesidad de encontrar un “nuevo realismo argentino”. De esta manera, *Realismo y realidad en la narrativa argentina*, condensa las diversas tensiones que atraviesa un intelectual de izquierda a partir de la caída del peronismo. La relación intelectual- sociedad, elite-masa y el “hecho peronista” comienzan a ser objeto de reelaboraciones teóricas que no tienen lugar dentro de la visión dogmática estalinista que sostiene el PC. La demanda de modernización que subyace en la obra de Portantiero manifiesta una mirada crítica y una demanda por revisar la cuestión nacional en la historia y en la narrativa argentina. Según Petra, Portantiero

intentará recuperar una explicación del realismo en tanto “método propio del arte caracterizado por su historicidad” y, fundamentalmente, como “tendencia artístico-cultural” que se nutre sucesivamente con los aportes de cada etapa del conocimiento humano y que, por lo tanto, no puede ser remitido a un modelo ideal fijado de una vez y para siempre (Petra, 2010, p. 16).

En este contexto de gran producción de contenidos políticos y culturales (libros, revistas), se manifiesta claramente la idea de un quiebre generacional y un gesto de impugnación a las elaboraciones previas, construidas dentro de

esquemas, que para esta nueva generación, se valían de modelos apriorísticos y extranjerizantes. La problemática central del texto reside en la búsqueda de la representación de lo real y el rol que asume —o el que debería asumir— el intelectual en dicha tarea. Portantiero exige como gesto generacional, la elaboración de un nuevo realismo literario capaz de apropiarse de lo real, descartando aquel “realismo socialista” que había anulado, a partir de la obligación de consentir a normativas establecidas, la capacidad creativa del artista y la posibilidad de concretar dicha tarea. Según Portantiero, esta “literatura pedagógica”, en el caso argentino se manifiesta aproximadamente en el 1900 y conforma nuestra primera literatura de izquierda, cuya retórica primitiva sobrevive al paso del tiempo y ejerce aún en la actualidad algún tipo de influencia. Portantiero relaciona a esta primera literatura con una concepción populista de la clase obrera; estereotipada, con personajes como el burgués y el proletario, exacerbando rasgos arquetípicos de los mismos y sus características, vinculadas a los sentimientos de maldad, injusticia, dolor, etc. Esta retórica cargada de exageraciones, es vista por un lado, como indispensable en su época. “Era necesario describir su dolor, las llagas de la explotación. Populismo y “pietismo” están en las bases de nuestra literatura de izquierda, como lo están la *voluntad* de probar y su consecuencia, la abstracción ideológica” (Portantiero 2011, p. 110). Por otro lado, esta misma elaboración de estereotipos inmutables con el fin de educar a las masas, cae en un individualismo que desconoce la profundidad de las relaciones sociales y lo concreto de la realidad. De esta manera, Portantiero caracteriza a dicha literatura de izquierda de manera negativa, como el “movimiento anárquico literario del 900” y es esta postura individualista en la literatura, ajena a lo social, lo que sigue perjudicando a la narrativa argentina en su búsqueda de realismo. “Una literatura que aspire a integrar estéticamente las nuevas realidades creadas por la clase obrera no podrá inspirarse en el credo de Bakunin” (Portantiero, 2011, p. 110).

Si bien el autor critica al realismo socialista, perjudicial para una nueva estética, también denosta el papel del vanguardismo político. Cuyas atribuciones pedagógicas parecen permanecer inmutables en las tradiciones de la izquierda nacional argentina, incluyendo a su partido.

La discusión sobre realismo no sólo es un deseo estético, de formas o literario, adquiere sin dudas un cariz inmediatamente político: la vanguardia

política dirigiendo a la clase obrera es el fracaso que observa Portantiero en la historia de la izquierda argentina, que recae en un individualismo ajeno a las masas. Y este fracaso se manifiesta en una doble crisis; la primera de ellas, la del PC como parte de una izquierda histórica, incompetente a la hora de organizar un verdadero partido de la clase obrera, cuya notoriedad recae en la segunda crisis, que es el advenimiento mismo del peronismo al poder.

La vanguardia literaria es valorada en tanto hecho cultural disruptivo, en sus aportes estéticos, la vinculación de sus intelectuales con lo dinámico y cambiante de la sociedad. Sin embargo, la vanguardia literaria aboga por una negación como actitud cultural frente a la sociedad. Esa negación de la realidad es lo que la mantiene dentro de la concepción del mundo burguesa, aún con una postura alienada, ajena al vínculo que debe establecer el intelectual con el pueblo-nación. La vanguardia ha abierto el capítulo más brillante de la literatura contemporánea, “el camino de un realismo surgido no como prolongación de la vanguardia, pero si como su superación dialéctica, a partir de los elementos valiosos aportados por ella en el terreno del lenguaje y del conocimiento” (Portantiero, 2011, p. 41).

Portantiero nos aproxima una vez más, al conflicto existente entre los intelectuales o cuadros culturales del PC, que no sentían un gran atractivo en aceptar un canon estético único. El conflicto entre vanguardia artística y política, arte realista y arte de vanguardia, la autonomía de los intelectuales y la tutela del partido, no es un hecho anómalo dentro del partido, ni lo inaugura Portantiero con su libro. Tuvo lugar en las sucesivas reuniones internas que tenían los militantes vinculados al ámbito cultural, inclusive mucho tiempo antes de la caída del peronismo. A diferencia de los intelectuales que pretendían la autonomía del arte y por su indisciplina eran castigados con la expulsión del partido, Portantiero se corre de esa postura un tanto discreta y lleva su crítica hacia una demanda generacional si se quiere. Valiéndose de Karl Marx para presentar su libro escoge la siguiente cita “la crítica no es una pasión cerebral; es el cerebro de la pasión”. El nuevo realismo no existe sin vanguardias, debe integrar sus conquistas estéticas pero debe trascenderlas, los diferentes momentos de la literatura de izquierda en Argentina, se inauguran con la búsqueda del realismo pero terminan fracasando, dado que no logran expresar la unión entre apariencia y esencia de un modo dialéctico, no se apropian de lo real y no se logra la coalición intelectual-pueblo.

Los tres momentos de la narrativa de izquierda, el movimiento anárquico-literario del año 1900, la literatura de Boedo y la literatura del compromiso son hechos culturales disruptivos pero recaen en un mecanicismo antidialéctico.

La literatura de Boedo, se presenta como una revolución social en la literatura, conservando los vicios de aquél movimiento anárquico; el naturalismo descriptivo, superficial, con personajes marginales, urbanos, excluidos. Una retórica incapaz de manifestar algún tipo de conciencia histórica; era una estética sentimental y arcaica.

Podríamos definir al boedismo como un naturalismo cargado de la ideología de la época: en el plano internacional, se verá influenciada por el clima de la primera posguerra, principalmente con el surgimiento del movimiento obrero y la Revolución rusa, en el plano nacional, con la Reforma Universitaria (momento de quiebre generacional como será la generación de jóvenes del 45), la fundación del Partido Socialista Internacional en Buenos Aires en 1918, etc. Frente a estas novedades, el grupo de Boedo va a dar cuenta de la irrupción de la clase media urbana en la arena política y es esta cuestión, lo que va a emparentarlo con el grupo de Florida:

los dos grupos en que se subdivide la Generación del 22 se unen a través de una constante sociocultural: salvo excepciones personales, *la literatura de ambos grupos era una expresión del fracaso y de la soledad espiritual de las capas medias urbanas* (Portantiero, 2011, p. 116).

El fracaso del proyecto político de esta pequeña burguesía (la caída del yrigoyenismo), impide la posibilidad de liberarse del pensamiento de la clase dominante y ante la crisis desatada en la década del 30 que se presenta como una crisis de índole nacional, la pregunta por el “ser argentino” se manifiesta como una búsqueda nuevamente romántica de la identidad. Aquella exploración que le quitó el sueño a la generación del 37 y marcó el inicio de una línea de continuidad de fracasos en la historia argentina, se presenta aún en el desacuerdo existente entre los intelectuales y su pueblo. Aunque la intención de la escritura proletaria del grupo de Boedo era lograr “quitarle a los sectores populares el velo impuesto ante sus ojos por la clase dirigente”, la frustración de una democracia nacional como proyecto político y la crisis de los treinta desembocarán en el surgimiento del “ensayo intuicionista”.

El último momento de la narrativa de izquierda en la Argentina, Portantiero la sitúa en la década de 1950 con el surgimiento de la “literatura comprometida”. Es interesante ver cómo se genera por primera vez, dentro de toda la narrativa de izquierda en la Argentina, una leve aproximación a la toma de conciencia histórica. El fracaso de esta tendencia es que al no poder generar una verdadera conciencia del movimiento obrero, como implica el marxismo en la unión de praxis y teoría, caerá luego en la abstracción ideológica, en el individualismo, en el moralismo y de este modo, el único gran gesto de quiebre que le reconoce Portantiero a dicha literatura, es el verdadero entierro de la concepción liberal de la narrativa: “el arte por el arte”. Como dice Terán (1983), “la doctrina del compromiso fue la mediadora para toda una franja de intelectuales críticos entre su adscripción profesional y sus incursiones en el terreno político” (Terán, 1983, 202).

Es en esta primera cercanía con una toma de conciencia histórica en este caso, de una crisis nacional, como se presenta el surgimiento del peronismo, lo que explicita por un lado, un primer encuentro de los intelectuales con su época y por otro la inexorable necesidad de búsqueda de realidad. Si bien Portantiero genera en su relato cierta empatía y algunas veces pareciera que se identifica con la postura que tiene Sartre con relación al Partido Comunista francés, termina por criticar su ambivalencia. Dirá Sartre

no nos incorporaremos a los perros de guarda del PC. Se afirma en ocasiones que nuestros libros reflejan las vacilaciones de la pequeña burguesía, que no se decide ni por el proletariado ni por el capitalismo. Es falso: nosotros hemos tomado partido. A esto nos replican que nuestra elección es ineficaz y abstracta, que es un juego de intelectuales si no va acompañada por la adhesión a un partido revolucionario. No lo niego, pero no es culpa nuestra si el P.C. no es ya un partido revolucionario (Sartre, 1962, p. 219)

La postura de Sartre como una especie de compañero de ruta del PC, más que de un intelectual presente en las prácticas concretas de la praxis revolucionaria, son para Portantiero situaciones explícitas de la contradicción que existe entre su ideología burguesa y la ideología marxista. Esto es lo que se le reprocha a Sartre “la crítica de la intelectualidad francesa actual es crisis

de una concepción ineficaz, la del “compromiso”, para medir las relaciones entre los intelectuales y el pueblo- nación, entre la conciencia y la realidad” (Portantiero, 2011, p. 47).

El gesto de la literatura del compromiso es insuficiente para la elaboración de un nuevo realismo, cuyas posibilidades de surgimiento comienzan a vislumbrarse a partir de una crisis nacional como lo fue la del peronismo, cuya concreción se comenzaría a engendrar luego de la caída del mismo y con la elaboración de su correspondiente reinterpretación. Es decir, que el peronismo como crisis nacional y su posterior caída, manifiestan una vez más el fracaso de los intelectuales y las clases medias para estrechar vínculo con las masas proletarias.

Aquella juventud del 45, cuya disrupción como hecho cultural no fue la primera en tanto corte generacional, gozaba de la particularidad de coincidir “con un momento de crisis real en el pensamiento dominante de las elites” (Portantiero, 2011, p. 80). Estos jóvenes rebeldes que reprochaban a los “adultos” sus fracasos y su aislamiento, marcado por la incomprensión, se desenvolvían en un clima de crisis ideológica; no era una disputa meramente estética, el peronismo como irrupción caótica ya no podía tener respuesta ni consuelo en los marcos del pensamiento liberal, hete aquí la primacía de la literatura del compromiso con pretensiones de romper aquella abstracción liberal que, como hemos esbozado previamente no logra concretarse.

La lucha intergeneracional que encabeza la generación del 45 no se agota en su primer momento de aquella disputa entre “civilización y barbarie”. Luego de la caída del peronismo esta juventud va a demandar un quiebre más profundo, esa reinterpretación del fenómeno de masas como fue el peronismo, se va a traducir en el caso de Portantiero en un reclamo y una crítica –más encriptada u oculta en este libro- hacia la doctrina marxista impuesta por el PC que, según Altamirano “el triunfo de Perón y el decenio justicialista que concluyó en 1955, con el derrocamiento de un gobernante que parecía imbatible en las urnas, no habían alterado sustantivamente la visión del país que había forjado el grupo dirigente del PC” (Altamirano, 2011, p. 180).

Es importante remarcar la gran ausencia del libro; Portantiero, un intelectual militante que no hace referencia a ninguna práctica cultural del PC. Todo pareciera indicar que la demanda se ejerce en particular hacia su partido, sin

embargo, podemos apreciar que la crítica trasciende al mismo y parece estar interpelando también, a los intelectuales de la revista *Contorno* (esboza un capítulo dedicado exclusivamente al trabajo de David Viñas).

La soledad que transita Portantiero y sus colegas de izquierda se debe en una cierta medida, a la falta de teóricos marxistas nacionales, recordemos que el esfuerzo que hace dicho autor para rastrear la genealogía de la narrativa de izquierda en la Argentina, tiene un desenlace desolador. La carencia de una verdadera tradición nacional, es cómplice de los fracasos de las narrativas de izquierda e incluso sus resultados podrían emparentarse a los del hecho estético peronista, en tanto forma populista de canonización de normas culturales ahistóricas y por ende de negación de la realidad. La importación de modelos teóricos extranjeros forman parte de este fracaso. Este “vacío cultural” será erradicado con el aporte de la cultura italiana y el conocimiento de Antonio Gramsci.

Gramsci les brindará –a través de la labor de divulgación de Agosti- la posibilidad de generar un pensamiento crítico dentro de la misma doctrina marxista y una salida posible en ese mismo marco. “¿De qué otro modo podríamos afectar una tradición desde la que reconocíamos al mundo, y de la que comenzábamos a distanciarnos, salvo apoyándonos en alguien también partícipe de ella pero con una mirada distinta?” (Aricó, 1987, p. 8). Como bien dice José Aricó, protagonista de la época,

la discusión acerca de la vigencia del gramscismo, tuvo en nosotros un efecto de liberación muy fuerte, nos ayudó a observar fenómenos que antes, en el pensamiento marxista, estaban soslayados. Por ejemplo el problema de los intelectuales, de la cultura, de la relación del Estado, nación y sociedad, la función del partido político en el seno de un bloque de fuerzas populares, etc. No es que tales problemas no se pensarán, sino que se pensaban desde una perspectiva que no nos obligaba a descubrir nuestra propia realidad nacional (Aricó, 1999).

De esta manera, el patrimonio gramsciano, contribuyó de manera decisiva a “reconducir la cultura marxista de filiación comunista hacia lo concreto, hacia el encuentro de una realidad que, dolorosamente, resultaba ajena” (Aricó, 1999, p. 8). Además –y como ya hemos explicitado previamente -se trataba de una propuesta no ajena a su universo de referencias– el marxismo-

y a su vez le otorgaba originalidad en conceptos como el de *hegemonía*, manifestando entre otras cosas, la importancia de los intelectuales en el proceso de transformación social. Otro de los elementos que caracterizó a esta nueva generación -“parricida”- fue la posibilidad de incorporar la llamada cuestión nacional, fundando una nueva forma para abordar la cuestión peronista, construyendo un puente entre las relaciones de la izquierda marxista y el nacionalismo popular.

Al fin y al cabo, Portantiero somete al PC a una crítica –siempre encriptada- que no tiene que ver solamente con la estrategia del adoctrinamiento marxista y su actual fosilización, sino también desde su vinculación teórica a la cuestión nacional y a la elaboración de su historia partidaria formando parte de una historia nacional. Desde 1935 el PC con la estrategia de la organización de un “Frente Popular” ante el avance del “fascismo”, generaba la táctica de alianzas y de organizar coaliciones con amplios sectores de la sociedad, “ya fuera a través de la apropiación de sus símbolos o del planteo de algún panteón propio de héroes, el comunismo argentino había reorganizado su actitud frente a la historia del país” (Cattaruzza, p. 183).

El esfuerzo por elaborar una historia nacional “seleccionando” héroes, símbolos, etc., con el énfasis puesto en generar matices para diferenciar al partido, fue en vano. La historia elaborada por el PC se inscribe dentro la tradición liberal, puesto que recupera al igual que ésta el legado de Mayo, reivindicando su ala progresista que mantienen como herencia. “La clase obrera del siglo XX se ubicaba en la senda de una tradición progresista inaugurada con la Revolución de Mayo” (Cattaruzza, 2007, p. 186). El matiz progresista que intentan concretar, queda sumergido en la gran tradición nacional que inaugura mayo. En pocas palabras en este acto de asumir el legado de mayo, se asume a la patria en una línea de continuidad entre mayo-caseros, cuyo sostén ideológico liberal no era puesto en crisis, porque justamente se rescata -a pesar de ser parte del pensamiento de las clases dominantes- su avance o “progresismo” en determinados aspectos.

El mantenimiento de esta visión liberal a lo largo de la década e inclusive durante el peronismo refleja la actitud de ciertos intelectuales del partido, quienes caracterizaron al mismo en un movimiento fascista criollo. Es decir, en palabras de Cattaruzza, “fue la caracterización coyuntural del peronismo, la operación intelectual en la que fundó su decisión política de oponerse a

él” (Cattaruzza, 2007, p. 193). Por un lado, los que permanecieron con esta visión fascista, y por el otro, aquellos cuya postura se había forjado previa a la política del frente popular y privilegiaban la lucha contra el imperialismo, son posiblemente los que hayan encontrado en el peronismo un movimiento en clave antiimperialista.

Luego de 1955 Portantiero, va a formar parte de esta nueva izquierda que intenta buscar la posibilidad de generar un nuevo realismo. El manifiesto de dicho anhelo, el libro aquí analizado, quizás vaya más allá de la crítica que subyace entre líneas a su partido. Probablemente el hecho de expresar sus interrogantes, aunque sea de forma encriptada, pronuncia, no sólo la necesidad sino la esperanza, de poder solucionar estas querellas al interior de la doctrina y por qué no, al interior del mismo PC.

Referencias bibliográficas

- Altamirano, C. (2011). *Peronismo y cultura de izquierda*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Aricó, J. (1987). Los gramscianos argentinos. *Punto de Vista*, X, 29.
- Aricó, J. (1999). América Latina: el destino se llama democracia. Entrevista de Horacio Crespo y Antonio Marimón a José Aricó. En *Entrevistas, 1974-1991*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, Centro de Estudios Avanzados, 1999. Recuperado de <http://www.arico.unc.edu.ar/entrevista1.htm>
- Cattaruzza, A. (2007). Historias Rojas: Los intelectuales comunistas y el pasado nacional en los años 1930s. *Prohistoria*, XI, 11.
- Cattaruzza, A. (2008). Visiones del pasado y tradiciones nacionales en el Partido Comunista Argentino (ca. 1925-1950). A *Contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos*, 5(2), 169-195.
- Petra, A. (2010). El momento peninsular. La cultura italiana de posguerra y los intelectuales comunistas argentinos. *Izquierdas*, 3(8).
- Portantiero, J. C. (2011). *Realismo y Realidad en la narrativa argentina*. Buenos Aires: Eudeba.
- Sartre, J. P. (1962). *¿Qué es la literatura?*. Buenos Aires: Losada.
- Terán, O. (1989). Rasgos de la cultura argentina en la década de 1950. En *En busca de la ideología argentina*. Buenos Aires: CLACSO.
- Terán, O. (1991). *Nuestros años sesenta*. Buenos Aires: Punto Sur.

Teatro Abierto (1981- 1983). Un testigo cultural de la transición democrática

Ramiro Alejandro Manduca
FFyL-IIGG-UBA

En este trabajo buscaremos pensar la transición argentina enfocándonos en el análisis del ciclo (devenido en movimiento) Teatro Abierto. El movimiento que se origina en 1981 (y se repite en los años 1982, 1983 y 1985),¹ tiene al dramaturgo Osvaldo Dragún como principal impulsor y es considerado como un hito de la visibilidad y resistencia de los teatristas y el teatro argentino a la dictadura. En él se nuclearon los principales referentes del denominado *teatro de arte* (Pelletieri, 1999), todos ellos actores y directores profesionales, que podemos definir como continuadores del acervo ideológico del teatro independiente (Verzero, 2013): Roberto Cossa, Carlos Somigliana, Pacho O'Donnell, Ricardo Monti, Roberto Perinelli, Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky completan la lista de dramaturgos destacados que integraron esta primera edición, a los que se suman más de doscientos actores, técnicos y escenógrafos.

En este caso pondremos especial énfasis en ver como esta transición que se da en el orden de lo político-institucional, tiene su reflejo en un movimiento emergente de la sociedad civil. Partiremos entonces de precisar nuestro abordaje teórico en torno a la transición, para luego dar cuenta brevemente

¹ En el año 1984, tras el comienzo del régimen democrático, el ciclo no se realiza debido a que varios de sus referentes plantean la necesidad de hacer un balance de los tres ciclos anteriores y evaluar el sentido político del movimiento en democracia.

del marco político en el que tienen lugar los primeros tres ciclos de Teatro Abierto, y finalmente analizar la intervención política del movimiento.

La década del 80 pone en el centro de los estudios sociales (principalmente de la Ciencia Política) la categoría de transición. Un trabajo fundamental en esta temprana elaboración, que trazó una serie importante de coordenadas fue el llevado adelante por O'Donnell y Schmitter (2010). La definición que aportan, y que recuperamos en este caso, entiende a la transición como:

el intervalo que se extiende en un régimen político y otro (...) que está delimitada, de un lado por el comienzo del proceso de disolución del régimen autoritario y del otro, por el establecimiento de alguna forma de democracia, el retorno a algún tipo de régimen autoritario o el surgimiento de una alternativa revolucionaria (...) en su transcurso, las reglas del juego político no están definidos (O'Donnell y Schmitter, 2010).

En el mismo trabajo, los autores diferencian dos momentos en el tránsito de un régimen al otro, liberalización y democratización. Es válido aclarar que estos dos momentos no tienen una lógica progresiva ni inmediata, sino que están regidos por la incertidumbre propia del periodo transicional, al punto que, las tensiones políticas de la coyuntura puedan obligar una marcha atrás y por lo tanto el aborto del proceso. A lo largo de este trabajo buscaremos situar nuestro objeto de estudio en relación con ambos momentos, entendiendo al primero de ellos (liberalización), como “el proceso de redefinir y ampliar los derechos” (O'Donnell y Schmitter, 2010, p. 29), es decir, el momento en el que se comienza a dar cierto margen de expresión colectiva a grupos y sectores con discrepancias respecto a la política del régimen censurados con anterioridad. Mientras que al segundo (democratización) como “el proceso en que las normas y procedimientos de la ciudadanía son aplicados a instituciones políticas antes regidas por otros principios” (O'Donnell y Schmitter, 2010, p. 32).

Ahora bien, en el análisis concreto del caso argentino, existen una serie de interpretaciones que parten del modelo teórico anteriormente descrito, pero establecen periodizaciones distintas (en algunos casos, no necesariamente contrapuestas)². A nuestro entender, las interpretaciones que ven el

² Como dos interpretaciones que ejemplifican bien los dos extremos del debate, se pueden

comienzo de la transición en la coyuntura post Malvinas, no ponderan lo suficiente el accionar desde distintos ámbitos de la sociedad civil que hacia principios de la década del '80 dan señales claras que el margen de maniobra del régimen estaba comenzando a acotarse. Tanto la acción de organismos de derechos humanos, el “renacer” de los partidos políticos tradicionales cuya clara expresión es la conformación de la Multipartidaria en Julio de 1981, como la mayor actividad de los sectores críticos en el campo cultural, aún con todas las limitaciones que se puedan señalar³, lograron una visibilidad suficiente para constituirse como un escoyo a sortear por el régimen. Sin dudas, esta acumulación en el plano de lo político (sumado a los conflictos económicos y a las disputas internas del régimen) fue decisiva para que el desenlace tras el fracaso de Malvinas no pueda ser otro que el de la democratización.

Teniendo en cuenta lo anterior es que planteamos un abordaje que pueda dar cuenta de las particularidades del proceso de transición, reconociendo, en el sentido planteado por Acuña y Smulovitz,

una serie de coyunturas estratégicas, que de hecho constituyen pequeñas transiciones con dinámica propia (...) cuya consecuencia analítica es que el “macro” proceso de la transición (...) entre el extremo autoritario y el extremo democrático, sólo puede ser explicado en base al eslabonamiento entre las “micro” transiciones (Acuña y Smulovitz, 2007, p. 5).

señalar, por un lado, la posición de Ernesto López (1994), que identifica el comienzo de la transición con el llamado al diálogo a los partidos políticos hecho por Rafael Videla en 1980 y el final en la asunción del gobierno democrático de Raúl Alfonsín. Por otro, la propuesta por Daniel Mazzei (2011), que pone el énfasis en el “colapso” de la dictadura tras la finalización de la Guerra de Malvinas y propone como momento culmine, la derrota del último levantamiento Carapintada en 1990. En la lectura del autor, esta derrota arroja como resultado la subordinación de todos los actores políticos y militares a las reglas de la democracia institucional. Ver López, Ernesto. *Ni la ceniza ni la gloria. Actores, sistema político y cuestión militar en los años de Alfonsín*. Bernal, Universidad de Quilmes y Mazzei, Daniel, Reflexiones sobre la transición democrática argentina en *PolHis*, N°7, 1° semestre de 2011

³ En cuanto a las limitaciones de la Multipartidaria como espacio político opositor al régimen ver: Ernesto López, op.cit; Acuña, Carlos H. y Smulovitz, Catalina (2007), “Militares en la transición argentina: del gobierno a la subordinación constitucional”, en Anne Perotin Dumon (dir.) (2007), *Historizar el pasado vivo en América latina*. http://etica.uahurtado.cl/historizarlepasadovivo/es_contenido.phg

A partir de reconocer cuatro coyunturas específicas del proceso político en las que tienen lugar acontecimientos significativos para la transición hacia la democracia, propondremos una periodización específica para el ciclo-movimiento Teatro Abierto, en la que las concepciones respecto a las formas de intervención política dialogan con los cambios y las tensiones que se dan en el plano “macro”.

Las cuatro coyunturas estratégicas en las que se enmarca el desarrollo de Teatro Abierto son las siguientes:

- a. Del diálogo propuesto por Videla, en Abril de 1980 a la asunción de Viola en Marzo de 1981.
- b. El breve periodo presidencial de Viola que va de Marzo a Noviembre de 1981.
- c. De la asunción como presidente de Leopoldo Fortunato Galtieri (Diciembre de 1981) hasta el comienzo de la Guerra de las Islas Malvinas.
- d. De la derrota de Malvinas al gobierno democrático de Ricardo Alfonsín.

Escapa a los fines de este trabajo hacer un análisis pormenorizado de cada una de ellas, al igual que de las tensiones políticas al interior de la propia Junta Militar, problemas trabajados con profundidad, entre otros, por Marcos Novaro y Vicente Palermo (2003) y por Paula Canelo (2008) respectivamente. Sólo mencionaremos una serie hechos, de cada coyuntura, que sin duda son relevantes para enmarcar la situación política y las tensiones de la transición, en función de situar luego el desarrollo de Teatro Abierto.

Respecto a la primera de ellas, la presentación del informe de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos de la OEA y el posterior llamado al diálogo a los partidos políticos de Videla en el marco de la crisis del modelo económico planteado por Alfredo Martínez de Hoz (Novaro y Palermo, 2003). En cuanto a la segunda coyuntura se destaca la conformación y los pronunciamientos públicos de la Multipartidaria⁴ como espacio de coordinación de los principales partidos políticos en el marco de un gobierno de carácter “dialoguista” o “blando” como el de Roberto Eduardo Viola y la

⁴ La Multipartidaria estaba conformada, en un principio, por la Federación Demócrata Cristiana, el Movimiento de Integración y Desarrollo (MID), el Partido Intransigente (PI), el Partido Justicialista (PJ) y la Unión Cívica Radical (UCR).

movilización de ciertos sectores de la cultura. Es en esta coyuntura que tiene lugar el primer ciclo del Teatro Abierto y comienza a adquirir un carácter netamente opositor la revista Humor (Novarro y Palermo, 2003). En la tercera coyuntura señalada nos interesa destacar una mayor movilización social y política que se expresó en varios acontecimientos previos al inicio de la Guerra de Malvinas, tales como el acto público realizado por la Multipartidaria el 20 de Marzo de 1982 en Paraná, la creciente agitación de los organismos de DD.HH y la convocatoria de la CGT y las 62 organizaciones a Plaza de Mayo el día 30 del mismo mes, como respuesta a las políticas de ajuste impulsadas por el Ministro de Economía, Roberto Alemann (Novarro y Palermo, 2003; Canelo, 2008). Es ante en esta coyuntura que tiene lugar la Guerra y tras ella el “colapso” del régimen. La última de las coyunturas tiene como factor fundamental las tensiones tanto al interior de las Fuerzas Armadas como en el seno de la Multipartidaria en torno a que concesiones y que exigencias plantear para el retorno a la democracia. Conjuntamente, un factor de presión serán las denuncias de los organismos de derechos humanos respecto a la desaparición de personas y la irrupción del llamado “Show del Horror”⁵, que generarán un cambio de táctica del gobierno militar. Los meses que transcurren entre Noviembre de 1982 y Noviembre de 1983, estuvieron signados por la intención de las Fuerzas Armadas de marcar los puntos y los costos que estaban dispuestos a pagar en la transición democrática. Esto se expresó en tres documentos, analizados con profundidad por Paula Canelo (2008): las Pautas para la Concertación Económica, Política y Social, Documento Final sobre la Guerra contra la subversión y el terrorismo, y la Ley de Pacificación o de Autoamnistía. Pese a las tensiones entre los partidos políticos, el último de estos documentos, y sin duda el más aberrante en la búsqueda de lograr la impunidad de los genocidas, fue un cohesionador en cuanto al repudio a la dictadura, tanto para ellos, como para buena parte de la sociedad civil y la opinión pública.

Partiendo entonces de los cuatro momentos antes desarrollados, podemos identificar ciertos diálogos entre los sucesos políticos y el ciclo-

⁵ Para profundizar al respecto ver Feld, Claudia, “La prensa de la transición ante el problema de los desaparecidos: el discurso del “show del horror”, en Feld, Claudia y Marina Franco (editoras) *Democracia Hora Cero; Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Buenos Aires, FCE, 2015.

movimiento Teatro Abierto. De manera algo esquemática, proponemos la siguiente periodización.

Planificación y organización del ciclo (desde Noviembre de 1980 hasta Julio de 1981)

Dos motivos principales son esgrimidos como factores desencadenantes para la puesta en marcha del ciclo hacia finales de 1980. Por un lado, las declaraciones del entonces director del Teatro San Martín, Kive Staiff, quien en la presentación de la programación del circuito oficial de Buenos Aires, afirmaba que la ausencia de autores argentinos contemporáneos se debía a la inexistencia de los mismos. Por otro, la eliminación de la materia *Autores Argentinos Contemporáneos* de la Escuela Nacional de Arte Dramático.

Ahora bien, si estos fueron los desencadenantes es necesario considerar las “redes” y afinidades que constituyeron el marco de posibilidad para poner en marcha una respuesta, que logro tener una contundencia a la altura de las circunstancias. En un artículo titulado *¿Cómo lo hicimos?* (De la Rosa y Santillán, 2014), Osvaldo Dragún, el principal motorizador e ideólogo del ciclo, describe la escena teatral de Buenos Aires durante la dictadura, como pequeñas islas flotantes, que encontraban conexión a partir de cruces que en la mayoría de los casos se daban entre los autores en ámbitos privados (sus propias casas). El objetivo entonces era poder unir esas islas, visibilizar lo que era negado por la opinión pública.

La primera de las propuestas de Dragún, hecha a un grupo que comenzó a juntarse con mayor periodicidad hacia finales de 1980, compuesto por Carlos Somigliana, Leandro Ragucci, Mario Rolla, Luis Brandoni y Carlos Gorostiza, no estuvo exenta de audacia, y fue la de realizar obras cortas, de carácter erótico, tres por día durante siete días. Si bien esta propuesta fue rechazada, Dragún luego la reformuló, llegando a lo que sería la estructura final de Teatro Abierto: 21 obras en siete días, con 21 autores y 21 directores.⁶ De allí en más la convocatoria comenzó a darse, principalmente en un

⁶ Finalmente las obras fueron 20 ya que la escrita por Oscar Viale no se realizó por problemas técnicos y su lugar fue ocupado por “Espacio Abierto”, momento del ciclo en el que eran convocados distintos artistas en cada ocasión, que intervenían desde una lectura, una interpretación o una improvisación. Al respecto es, que interesante lo señalado por Villagra, que, a partir de una entrevista realizada a Gorostiza, sugiere que los motivos por los que no se hizo la

“boca en boca”, que primero convoco a los autores y directores para luego ir ampliando el llamado a actores y actrices, escenógrafos, músicos, iluminadores y vestuaristas. En las entrevistas realizadas y recopiladas por Irene Villagra (Villagra, 2013) es recurrente que al responder acerca de cómo fueron convocados, señalen que en buena parte fue por “azar”. Por ejemplo, el director Villanueva Cosse, relata que tras ver una obra en el teatro Payró, Dragún, que también estaba en la función, lo espero en el hall y le pregunto “si quería ser compinche de algo” (Villagra, 2013, p. 218). Mecanismos de agrupamiento algo artesanales, subterráneos, propios de un contexto de represión son los que lograron congregarse a cerca de 250 personas que se involucraron en el primero de los ciclos. La convocatoria fue amplia, y agrupo a personajes con trayectorias y afinidades políticas disímiles, desde el mismo Osvaldo Dragún, cercano al Partido Comunista hasta Luis Brandoni, ya ligado a la Unión Cívica Radical, conformando una suerte de frente único contra la dictadura.

Respecto al financiamiento, dado que las entradas y abonos se vendieron a un valor ínfimo (equivalente a una entrada de cine en ese momento) se recurrió a distintas fuentes posibles. El primero de los organismos a los que se acudió fue la Asociación Argentina de Actores y posteriormente a Argentores. En una de las cartas enviadas a esta última asociación aparecen una serie de elementos importantes que son configuradores del relato épico que va a caracterizar a Teatro Abierto. En ella se desatacan a los principales autores, directores y actores involucrados, al tiempo que se pone énfasis en su carácter representativo, afirmando que si bien “no somos todo el teatro argentino, los nombres anteriormente citados demuestran que sí una parte importante y activa de él”⁷. También aparecen aspectos importantes en torno a los motivos políticos, destacándose la necesidad del “reencuentro de la gente de teatro”, marginada de los ámbitos principales, al tiempo que aparece la motivación social, “el reencuentro con el público que ha dejado de ir (o nunca fue) al

obra fue la “autoexclusión” del grupo, que no se presentó al ensayo en el que se cerraba la grilla. Ver Villagra, Irene. *Teatro Abierto 1981: Dictadura y Resistencia Cultural. Estudio Crítico de Fuentes Primarias y Secundarias*, Buenos Aires, Ediciones Al Margen, 2013.

⁷ Carta a la Junta Directiva de Argentores, 7 de Abril de 1981 en: Archivo personal Osvaldo Dragún, Instituto de Historia de Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”.

teatro por el paulatino aumento del costo de las entradas”⁸, una situación que es definida como una “crisis del teatro y del público en general”. Es interesante resaltar, que tal como lo hará ese mismo año la Multipartidaria, aparece un aspecto crítico de la situación económica entre las motivaciones de Teatro Abierto, síntoma también de las críticas públicas al régimen debido a la inflación, que particularmente durante 1981 creció de manera acelerada. En la misma carta se destaca que “todos los integrantes de Teatro Abierto, de común acuerdo han decidido no cobrar” en pos de un evento que a su entender “movilizará al espectro teatral y cultural de Buenos Aires”.

Un último aspecto a considerar en esta “etapa de preparación” es un material de difusión estructurado alrededor de cinco preguntas, cuyas respuestas apuntan a darle un carácter singular y extraordinario al acontecimiento. Se define entonces que Teatro Abierto es el reencuentro del teatro argentino con el público y “por primera vez en el mundo los hombres de teatro más representativos de un país se reúnen para la realización de una muestra conjunta” (Villagra, 2013). De manera concreta, se asumen como los actores centrales en el campo teatral, marginando así a aquellos que por razones diversas, quedaron fuera del ciclo. Respecto al ¿por qué?, la respuesta es “porque creemos que tenemos que darles a nuestros espectadores la posibilidad de mirarse en un espejo honesto”, una apelación a la lógica moral en la que la tradición del teatro independiente (en la que se puede enmarcar Teatro Abierto) siempre entendió la política. La respuesta al ¿cuántos? es una lista extensa de nombres, que cierra con “Y más. Y más. Y más. Cada vez somos más”, desprendiendo dos posibles lecturas que no son excluyentes. Por un lado, la búsqueda de legitimidad al interior del campo, dando cuenta de la representatividad del evento y convocando a un público amplio que pueda ser seducido por actores conocidos. Por otro, un mensaje en términos políticos que justamente de mayores resguardos ante posibles represalias del régimen. En cuanto a ¿qué ofrece? se hace hincapié en que las obras fueron producidas especialmente para el ciclo, es decir tienen un carácter novedoso y particular. Finalmente, el ¿para qué? es un llamado a completar el hecho teatral con la afluencia del público, pero nuevamente aparece una afirmación que pone en un plano superior al evento, ya que esa convocatoria es a un “hecho que quizás pue-

⁸ Idem.

da cambiar el sentido de la Historia del teatro en Argentina”. La invitación está hecha con una vocación trascendental, donde lo teatral, lo político y lo histórico se funden en una sola cosa. Acordando con lo planteado por Villagra, podemos definir a esta intervención con el sentido de dar “una respuesta política desde el teatro, en contra de la dictadura” (Villagra, 2013, p. 318). Se enmarca en un momento de *liberalización* del régimen dictatorial, donde la contingencia de una serie de factores (informe de la CIDH, crisis de sucesión del régimen, surgimiento de la multipartidaria) es el marco para que un sector del campo cultural irrumpa con una propuesta de claros tintes opositores. Ahora bien, estos mismos protagonistas, desde años previos buscaron tener intervenciones en los márgenes del circuito así como también tejieron redes de afinidad que solo lograron una mayor efectividad y visibilización debido a una dinámica política que los excedía.

Teatro Abierto 1981: del Teatro del Picadero al Teatro Tabaris (de Agosto a Septiembre de 1981)

El ciclo había sido planificado para comenzar el 13 de Julio y durar hasta el 13 de Septiembre, pero finalmente tuvo su inauguración el 28 de Julio.⁹ El horario de las funciones fue poco habitual para la rutina teatral, de lunes a viernes iniciaba a las 18:30, los sábados a las 17:15 y los domingos a 16:00 h. En pocos días los abonos se vendieron por completo y las funciones se realizaron a sala llena. A tan sólo una semana (el 6 de Agosto), se produjo el incendio del Teatro del Picadero, hecho que, en la perspectiva de sus protagonistas, significó que Teatro Abierto pasará *de ser un ciclo de teatro a un movimiento cultural*. Este tránsito está marcado por la masividad que logró posteriormente debido, no sólo al numeroso público que asistió a las funciones sino también a la adhesión de distintos sectores de la cultura, desde escritores como Jorge Luis Borges y Ernesto Sábato hasta empresarios teatrales como Alejandro Romay.

Esa misma madrugada, en una reunión realizada en el bar La Academia (Callao y Corrientes), a pocas cuadras del ex pasaje Rauch, lugar donde se ubica el Teatro del Picadero, los principales referentes decidieron que el ciclo debía seguir pese a la incertidumbre propia de bajo qué condiciones era

⁹ Para ver programación completa consultar Villagra (2013)

posible hacerlo. Se planificó entonces la asamblea en el Teatro Lasalle para el viernes 7 y en ella más de 17 empresarios teatrales ofrecieron sus salas comerciales para continuar con el ciclo.¹⁰ El teatro elegido fue el Tabarís del empresario Carlos Rottemberg, espacio dedicado al teatro de revista porteño y ubicado en el corazón de la calle Corrientes (Corrientes 831) cuya capacidad era de 500 personas, 150 más que el Picadero. El cierre de este primer ciclo fue el 21 de septiembre, y quedó a cargo de Osvaldo Dragún, quién anunció la creación del Fondo del Teatro Argentino, destinado a la producción de Teatro Abierto 1982, a la edición de obras de autores argentinos a precios reducidos, a la promoción de publicaciones y espectáculos a precios muy bajos, y a la reconstrucción del Teatro del Picadero. Respecto a esto último, la propuesta fue acompañada por otro de los anuncios: promover la formación de la Comisión por la restauración del Teatro del Picadero. Finalmente, el cierre del ciclo se dio con un homenaje a Leónidas Barletta, “el creador del primer Gran teatro Independiente Argentino: el Teatro del Pueblo” (Villagra, 2015, p. 139), dejando en claro la línea histórica que trazaban los protagonistas del movimiento.

De lo desarrollado en este punto nos interesa entonces señalar dos aspectos. En primer lugar, y continuando con lo expuesto en el punto anterior, el hecho de que se congreguen más de 200 personas en una asamblea en un momento de vigencia del estado de sitio, abona a pensar esta microcoyuntura como parte del proceso de liberalización del régimen. Del mismo modo, y tomando en cuenta la incertidumbre propia de las transiciones bien señalada por O’Donnell y Schmitter (2010) el incendio, que fue adjudicado a comandos ligados a la Marina pone de relieve los “vaivenes” del proceso de transición, donde se conjugan ciertas “libertades” con señales claras de la continuidad de las acciones represivas. En segundo lugar un aspecto vinculado a la táctica de resistencia cultural empleada por el movimiento. Tras el atentado, la decisión fue ocupar un espacio de mayor visibilidad aún, en el mismísimo centro de la industria teatral. Esta decisión la entendemos, tal como lo sugiere Verzero (2013) como una táctica de “visibilidad”, que si bien

¹⁰ Los teatros que se ofrecieron fueron: El Nacional, Margarita Xirgu, Del Bajo, Contemporáneo, Gran Corrientes, Del Centro, Payró, Lasalle, Sala Planeta, Sala Uno, Laboratorio, Taller de Garibaldi, Bambalinas y Teatro Estudio IFT.

es aplicada desde un principio, se resignifica frente a la necesidad de resguardarse de una nueva agresión.

Balance del primer ciclo, estructuración orgánica del movimiento, organización y realización del segundo (desde Octubre de 1981, hasta Noviembre de 1982)

Desde antes de finalizar el ciclo del '81, ya se estaba comenzando a organizar y propagandizar el evento del año siguiente. Ahora bien, las discusiones que llevaron a este estuvieron atravesadas por mayores tensiones dado que en ellas se problematizaron concepciones políticas y profesionales en torno a los caminos que se debían seguir como movimiento. Dos de las principales son las vinculadas a la profesionalización o no del ciclo y al tipo de evento que debía ser, siendo fundamental en esta última, la apertura hacia otros sectores del campo.

Antes de ingresar en el análisis de las distintas posiciones, es necesario señalar un factor que se dispara ante la lectura de las actas de las distintas reuniones y comunicados tendientes a organizar el ciclo de 1982: *el entusiasmo por doblar la apuesta*. A los fines del nuestro trabajo, este aspecto es fundamental por que aparece en escena el factor subjetivo respecto a la coyuntura política. Sin duda, el balance de los protagonistas es que el ciclo de 1981 fue un triunfo ante el régimen, y en todos los proyectos postulados para el de 1982 aparece la necesidad de ampliar la influencia del movimiento a otras provincias, de lograr una mayor intervención en la opinión pública, ya no con la cautela en la que se fue gestando la primer experiencia, sino con el ímpetu de que tal objetivo era posible de ser alcanzado.

De cara al ciclo 82 la discusión respecto a la profesionalización fue central, avivada por el éxito de la convocatoria y por las expectativas ampliamente cumplidas el año anterior. Mientras algunos integrantes, como Brandoni tuvieron una posición inamovible, sostenida principalmente desde un aspecto de tintes “morales” al respecto de no cobrar, otros como Omar Grasso plantearon abiertamente el interrogante de “como podemos ganar un mango con nuestros ideales”¹¹, haciendo eco de una realidad material a la que sin

¹¹ Archivo personal Osvaldo Dragún, Instituto de Historia de Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”.

duda estaban expuestos buena parte de los integrantes. Quién logra generar una propuesta de consenso, y da cuenta nuevamente de su rol político central es Dragún. En su propuesta para el ciclo '82, aparte de explayarse ampliamente sobre aspectos organizativos y estéticos sobre los que volveremos, plantea claramente:

en Teatro Abierto '81 nadie cobró porque NO HABÍA NADA PARA COBRAR. LA REALIDAD dictó las reglas. Pero esa realidad no deberíamos convertirla en filosofía. Quiero decir que si para 1982 cambia la realidad no deberíamos desechar la posibilidad de una profesionalización o una semiprofesionalización, de acuerdo a las posibilidades de Teatro Abierto.¹²

Las condiciones propias en las que se desarrolló el ciclo '82 y sus balances financieros nos permiten pensar que de todas formas esta propuesta difícilmente pudo llevarse adelante.

Respecto a las discusiones acerca del tipo de evento que debía ser Teatro Abierto '82, las mismas anotaciones de Dragún arrojan una forma interesante de poder agruparlas. Es necesario señalar, que ninguna de esas propuestas en su totalidad fue adoptada, sino que se recuperaron elementos diversos. Un primer grupo, que aparece titulado bajo el rótulo de "*Estructura*" contenía las propuestas de Carlos Somigliana y Jorge Guglielmi quienes entendían que el ciclo no debía sostener una estructura rígida, como el del '81. En palabras de Somigliana se debía "*copar varias salas*" en horario central.

Un segundo grupo, con una adhesión importante, optó por mantenerse más cercanos a un esquema similar al del '81. La propuesta más desarrollada fue presentada por Roberto Perinelli e implicaba dos momentos. Por un lado, sostener obras cortas, con o sin tema en común, de los 21 autores que participaron en el primero de los ciclos, incluyendo a otros que por sus antecedentes puedan ser incorporados y debido a la mayor cantidad de obras extender el ciclo a tres meses o hacerlo durante dos meses en dos teatros. El segundo de los momentos implicaba que Teatro Abierto asuma la producción de una o dos obras, que en las dos décadas previas, no hayan tenido mayor difusión por motivos diversos (que implícitamente significan motivos políticos) y fueran acorde a los fines del movimiento.

¹² *Ibídem.*

Finalmente, un tercer grupo que en las fuentes aparece titulado como “*Distinto al ciclo del 81*”, donde se destaca la hecha por Dragún. El autor entendía que era un principio ideológico no repetir lo hecho el año anterior, dado que eso sería caer en la lógica empresarial. Consideraba que el éxito del ‘81 fue debido a una movilización de carácter interno y externo:

a partir de esa movilización interior nuestra fue que pudimos movilizar exteriormente, a nivel objetivo y subjetivo, ya que el hecho trascendió lo puramente teatral para despertar en mucha gente energías que creía perdidas. Por eso nos acompañó el público y la crítica.¹³

Para lograr nuevamente esto, el autor apelaba a que lo único que se debía sostener era el carácter espectacular que se había dado en la primera experiencia. Es así que su propuesta, sin duda la más integral y audaz, sostenía que se debían conjugar tres iniciativas. La primera era una obra en un espacio no convencional (sugería por ejemplo la Federación Argentina de Box) que abarcara la historia de Argentina desde 1930 a 1981. Evidentemente, este recorte no era casual, sino que tiene un vínculo posible de inferir con la historia de los golpes de Estado en nuestro país. Este espectáculo tendría la unidad de una semana y se repetiría durante dos meses. Cada una de las jornadas, que implicaría la representación de una época, sería abordada por un equipo integrado por cuatro ó cinco autores, tres directores, un músico y un escenógrafo. Un elemento indispensable, y señalado por Dragún era que cada jornada tuviera una unidad ideológica. Simultáneamente, veía la necesidad de ampliar el público y proponía dos ciclos con la estructura del ‘81, realizados en dos barrios distintos, con la duración de un mes y que una vez finalizados rotaran al barrio en el que se realizó el otro. Por último, la conformación de tres grupos con seis o siete actores, con tres obras en un acto cada uno de gira por el interior del país. El principal objetivo planteado era impulsar ciclos de Teatro Abierto regionales. Como queda demostrado, la iniciativa de Dragún era sin duda la más radical, poniendo incluso en tensión la lógica de producción sostenida por esta corriente heredera del teatro independiente, fuertemente centrada en la figura del autor como artífice del hecho teatral.

¹³ Archivo personal Osvaldo Dragún, Instituto de Historia de Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”.

El ciclo '82, comenzó el 6 de Octubre (más de un mes después de lo planificado) y se extendió hasta el 30 de Noviembre. Para la elección de las obras se realizó un concurso abierto de autores argentinos, cuyo jurado estuvo compuesto por directores y actores, y se solicitó que las obras fueran escritas con seudónimo para no condicionar la elección. En ella se seleccionaron 34 obras de las 420 presentadas. Se realizó un ciclo experimental en el que se presentaron 70 proyectos y 15 de ellos fueron incluidos en el cronograma. La cantidad de actores postulados fue superior a los mil y más de 100 directores. Las funciones transcurrieron en dos teatros, el Odeón ubicado en el centro de la ciudad (Esmeralda y Corrientes) en el que transcurrían las funciones de la tarde y el Margarita Xirgú, del barrio de San Telmo (Chacabuco 875) en el que eran las presentaciones de tarde-noche y noche. Se desarrollaron además talleres y seminarios, al tiempo que se editó la revista *Teatro Abierto*, dirigida por Ricardo Monti. Es decir, en términos generales, sostuvo la estructura del '81, con dos salas y sin acudir a un espacio no convencional como planteaba Perinelli. Uno de estas salas, era en el centro de la ciudad, tal como sugirió Somigliana. Tuvo la espectacularidad pretendida por Dragún, en el sentido de la cantidad de gente movilizada en el proyecto y a la búsqueda de un nuevo público, con la incorporación de obras “experimentales”. Se editó la revista y se impulsaron los círculos de amigos de Teatro Abierto, propuestas que si bien fueron hechas también por Dragún, gozaban de amplio consenso. Pese a esto, promediando el mes de noviembre y debido al fracaso del ciclo experimental, las funciones debieron continuar en una sola sala, el Margarita Xirgú, y extenderse dos semanas más de lo previsto para lograr recuperar algo de lo invertido, cosa que no fue posible, quedando un déficit de 3500 dólares.

Balance del segundo ciclo y realización del tercero (desde Enero de 1983 hasta Octubre de ese mismo año)

Los balances respecto al ciclo '82 fueron críticos, y las características del evento, del '83 volvieron a los criterios originales, es decir el trabajo centrado en la dupla director-autor, sin llamado a concurso de obras y convocatoria acotada de actores y técnicos. Hay un rol más activo de algunos integrantes, como el caso de Mauricio Kartún, que se integra a la Comisión Directiva (CD) del movimiento.

Las anotaciones llevadas adelante por Dragún dan cuenta de una politización más explícita en las discusiones abordadas, ya sea desde intenciones de impulsar reuniones con partidos políticos, hasta sugerir que el eje central del ciclo sea Malvinas e incluso nombrando explícitamente a los presidentes de las juntas militares en los borradores sobre el trabajo de las obras que se iban a representar. Sin ir más lejos, un eje de las discusiones fue en que momento del año hacer el ciclo, teniendo como referencia las elecciones de Octubre. El mismo contexto planteo las tareas del movimiento tomando un carácter de mayor ofensiva. Por primera vez, el movimiento propagandizo su actividad a través de dos consignas: *Por un teatro popular sin censura* y *Ganar la calle*. En ambas había un desafío explícito a un régimen que estaba en retirada, al tiempo que se dejaban planteadas tareas y obligaciones para el régimen democrático.

El elemento más novedoso en esta nueva edición fue la participación de murgas porteñas en las que se encarnaba la recuperación de la calle. Tal como señala Villagra (2013) estas constituyeron un atractivo para un público que hasta entonces no había sido interpelado por Teatro Abierto, fue la posibilidad de ampliar la convocatoria a las barriadas populares, y no sólo al público de clase media que se acercó a las anteriores ediciones. El comienzo del ciclo (el día 24 de Septiembre) fue precisamente un desfile de murgas desde el Teatro del Picadero hasta el Parque Lezama, ubicado a unas cuadras del teatro sede, el Margarita Xirgú. De esta manera se lograba el primer objetivo, ocupar las calles, y no con un recorrido cualquiera, sino uniendo el inicio del movimiento, con su actualidad. Al mismo tiempo, esta forma de inaugurar la experiencia del '83 prefiguraba el clima de efervescencia democrática que colmó la Plaza de Mayo el 10 de diciembre de ese mismo año.

Conclusiones

Nuestro principal objetivo, al focalizar nuestra mirada en Teatro Abierto fue poder ver a través de un pequeño prisma, el proceso de transición de la última dictadura militar al régimen democrático. Encontramos entonces una serie de diálogos entre el devenir político general y la intervención política de un movimiento cultural que se ha ganado el rótulo de “mítico”.

Su irrupción es en un momento donde el régimen da indicios de liberalización, y algunos sectores de la sociedad civil comienzan a movilizarse.

La enorme afluencia de público a las funciones del Teatro Tabarís, tras el atentado al Teatro Del Picadero son una muestra ejemplar de esta primer micro-coyuntura, donde pese a estar vigente el estado de sitio, una multitud se congrega en un evento con connotaciones políticas. El balance positivo de esta primera experiencia lleva a doblar la apuesta del movimiento en el año '82, pero en este caso la lectura política no es atinada: los grandes esfuerzos destinados quedan desfasados ante una coyuntura que los supera, marcada por la derrota de Malvinas. El ciclo planificado para dos salas finaliza de manera repentina en una. Si un año antes, parte de la efervescencia política era canalizada desde Teatro Abierto, en el '82 la movilización política está concentrada en otros espacios (el movimiento de derechos humanos, los partidos políticos). Hacia el '83 el final del régimen y el inicio de la democratización estaban anunciados, es entonces que la intervención política se hace explícita, el ciclo sale de las paredes del teatro por primera vez, busca ampliar su base social y plantea demandas tan vigentes en dictadura como en democracia.

Pensar la transición a partir de las respuestas emergentes de la propia sociedad civil y no sólo desde las disputas palaciegas puede ser un ejercicio válido para seguir profundizando los estudios sobre nuestro pasado reciente. Seguramente con muchos aspectos para ser profundizados, este trabajo busco ser un ejercicio en ese sentido.

Referencias bibliográficas

- Acuña, C. H. y Smulovitz, C. (2007). Militares en la transición argentina: del gobierno a la subordinación constitucional. En Perotin Dumon, A. (Dir.), *Historizar el pasado vivo en América latina*. Recuperado de http://etica.uahurtado.cl/historizarlepasadovivo/es_contenido.phg
- Canelo, P. (2008). *El Proceso en si laberinto: la interna militar, de Videla a Bignone*. Buenos Aires: Prometeo.
- De la Rosa, A. y Santillán, J. J. (2014). *La Huella inquieta de Osvaldo Dragún: testimonios, cartas, obras inéditas*. Buenos Aires: Inteatro.
- Feld, C. y Franco, M. (Eds.). (2015). *Democracia Hora Cero; Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Buenos Aires: FCE.
- López, E. (1994). *Ni la ceniza ni la gloria. Actores, sistema político y cuestión militar en los años de Alfonsín*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

- Mazzei, D. (2011). Reflexiones sobre la transición democrática argentina. *PolHis*, 7, 8-15.
- Novaro, M. y Palermo, V. (2003). *La dictadura militar 1976-1983: del golpe de Estado a la restauración democrática*. Buenos Aires: Paidós.
- O'Donnell, G. y Schmitter, P. (2010). *Transiciones desde un gobierno autoritario*. Buenos Aires: Prometeo.
- Pelletieri, O. (1999). La Segunda fase de la Segunda Modernidad Teatral Argentina (1976-1983). En O. Pelletieri, *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El Teatro Actual (1976-1998)* (Vol. V). Buenos Aires: Galerna.
- Verzero, L. (2013). *Teatro militante: Radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires: Biblos.
- Verzero, L. (2013). *Activismo teatral durante la última dictadura en Argentina: Estrategias y modos de acción*. Ponencia presentada en IV Jornadas Internacionales y IV Nacionales de Historia, Arte y Política. Departamento de Historia y Teoría del Arte, Facultad de Arte, UNICEN (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires).
- Villagra, I. (2013). *Teatro Abierto 1981: Dictadura y resistencia cultural. Estudio Crítico de Fuentes Primarias y Secundarias*. La Plata: Al margen.
- Villagra, I. (2015). *Estudio crítico de fuentes. Historización Teatro Abierto ciclos 1982 y 1983*. Buenos Aires: El Zócalo.