

Episkenion 2 (julio 2014)
nunca es siempre en teatro

ISSN 2340-4485

Teatro, política y sociedad: la representación de la violencia en el fenómeno *Teatro Abierto* (1981)

Laura Alonso Padula
Universidad de Gante (Bélgica)
Laura.alonso@ugent.be

Rodrigo Marcó del Pont
Universidad Libre de Bruselas
Rodrigomarcodelpont@gmail.com

RESUMEN

Durante la última dictadura militar argentina muchos teatristas sufrieron la censura y fueron excluidos de los circuitos oficiales de producción. Como respuesta a esta situación los más prominentes hombres del teatro nacional se reunieron con el objetivo de crear un espacio para representar sus obras. Buscaban defender la libertad de expresión y recuperar una audiencia masiva para el teatro independiente. En 1981 *Teatro Abierto* organizó el primer ciclo, que tendría un éxito inesperado. De este modo, a la vez que demostraban la existencia de un teatro local vital, las obras abordaban el tema del autoritarismo. Partiendo de la teorización de diferentes estudiosos sobre «lo político» en el teatro y de la propuesta de Dubatti de considerar el teatro como una experiencia de «convivio» (2007), este artículo examina la dimensión pragmática del fenómeno *Teatro Abierto* analizando las estrategias utilizadas por Griselda Gambaro en *Decir sí* y Eduardo Pavlovsky en *Tercero incluido*, para representar la violencia.

Palabras claves: *Teatro Abierto*, teatro militante, resistencia cultural, «convivio» teatral, censura militar.

ABSTRACT

During the last Argentinean dictatorship many theatre makers suffer censorship and were excluded from official theatres, cinemas, TV/radio programs and production. As response to this situation the most prominent national playwrights and directors came together to create a space for staging their plays. While showing the vitality of the local theatre, these plays addressed either directly or indirectly the issue of authoritarianism. As theatre of contestation they sought to exercise the freedom of expression and to recuperate a massive audience for theatre-as-art. In 1981 *Teatro Abierto* organized the first cycle which had an enormous success. Departing from different theories about politics in theatre and Dubatti's proposal to consider

theatre as an experience of *convivio* we examine the pragmatic dimension of TA by discussing the aesthetic strategies of Gambaro's *Decir sí* and E. Pavlovsky's *Tercero incluido*, all performed for the first time in 1981 for TA.

Key words: *Teatro Abierto*, militant theatre, cultural resistance, theatrical *convivio*, military censorship.

El fenómeno *Teatro Abierto* (TA) surgió y desarrolló su actividad durante la última dictadura militar que tuvo lugar en la Argentina (1976–1983).¹ Por el momento de su surgimiento —una de las épocas más violentas en la historia del país— y por las consignas que movilizaron a sus participantes, TA adquirió las características de un teatro de resistencia. En efecto, una vez en el poder, la Junta Militar no tardó en implementar una serie de políticas represivas y «disciplinadoras» en todos los ámbitos de la cultura y la educación. A través de publicidades y de comunicados de prensa difundió hasta la saciedad los valores que defendía —«Dios, Patria y Hogar»— a la vez que organizaba la censura de artistas, intelectuales y de sus producciones. Los maestros de escuelas y profesores universitarios considerados «subversivos» fueron expulsados de las instituciones educativas. Muchos fueron los artistas que no corrieron mejor suerte: algunos sufrieron amenazas directas y otros se vieron obligados a partir al exilio. Mientras tanto, el encarcelamiento, la tortura y la desaparición de personas vinculadas a esos ámbitos alcanzaban magnitudes insospechadas.

La utilización, en el discurso militar, del concepto de «subversión» ampliado a todo lo que se considerara que atentaba contra los valores y objetivos de la dictadura y, más generalmente, contra un hipotético «ser nacional» convirtió al conjunto de la sociedad en potencial «enemigo», haciendo que se instalara un clima de delaciones, terror, aislamiento y temor a las interacciones sociales que llevó incluso a la autocensura. Según Beatriz Sarlo, durante la dictadura, la censura operó siguiendo tres tácticas: «el desconocimiento que engendra el rumor; las medidas ejemplares que engendran el terror; y las medias palabras que engendran intimidación» (1988: 104), tácticas estas que calaron hondo en la sociedad dando origen a frases del tipo «por algo será» o «algo habrán hecho».

En lo que respecta al teatro, la dictadura militar puso en marcha un proceso de «desnacionalización» que se tradujo en la privación a teatristas locales del acceso a los espacios artísticos oficiales (productoras de cine, televisión y radio). La medida, dirigida contra aquellos que no adherían a las estéticas y temáticas impuestas a partir del golpe de Estado, provocó la gradual exclusión de los artistas de los circuitos señalados. Pero quizá el detonante mayor del descontento de la comunidad de teatristas fue la supresión de la asignatura «Teatro argentino

1. Recientemente se ha empezado a utilizar la denominación «dictadura cívico-militar» para referirse al gobierno golpista que se instaló en 1976. Sin embargo, ya en los años 90, el reconocido periodista e investigador Horacio Verbitsky denunciaba que «en Argentina todos los golpes militares han sido cívico-militares» (Verbitsky 1997: 124). Ver al respecto: «Militares, civiles y el miedo», en J. Gelman y Mara la Madrid, *Ni el flaco perdón de Dios. Hijos de desaparecidos*, Buenos Aires, Editorial Planeta, 2007. En este sentido, cabe mencionar también los recientes juicios a civiles en calidad de cómplices de la represión dictatorial llevados a cabo en Tandil, provincia de Buenos Aires, en marzo de 2012.

contemporáneo» de las escuelas nacionales de teatro. Semejante disposición significó tanto como negar la existencia de una práctica teatral argentina activa y vigorosa.² Desde los lugares de poder vinculados a la cultura, se fomentó en cambio la representación de clásicos del teatro universal y de espectáculos del teatro comercial con el objetivo de mantener al margen toda discusión sobre problemáticas de índole nacional.

En este artículo exploramos la representación de la violencia en el primer ciclo de *Teatro Abierto* (1981). Teniendo en cuenta el contexto de exclusión, opresión y violencia política en que surgió el fenómeno y la gran repercusión que tuvo tanto a nivel social como artístico, cabe preguntarse cómo se entrelazan la dimensión política y social con la práctica teatral en el seno de este evento. Abordamos pues, en primer lugar, la experiencia de TA recurriendo a diferentes teorizaciones sobre «lo político» en el teatro (Proaño 2007, Dubatti 2007, Irazábal 2004) y a la noción de *convivio* teatral propuesta por Dubatti (2007). En segundo lugar, y con el fin de ilustrar los diferentes recursos y poéticas utilizadas para representar la violencia, se analizan dos obras en concreto del primer ciclo: *Decir Sí* de Griselda Gambaro y *Tercero incluido* de Eduardo Pavlovsky. Ambos autores, reconocidos ya entonces como dos referentes centrales de la dramaturgia argentina, padecieron en carne propia la censura, la persecución y el exilio antes del momento del estreno de dichas obras en 1981.

El objetivo final es demostrar que, durante los años de la dictadura militar, el teatro lejos de ser un «reflejo» de lo que ocurría socialmente se constituyó, a través de sus prácticas y discursos, en un poderoso actor sociocultural. Proponemos que en lo cultural, el acontecimiento puso de manifiesto la gestación de nuevas «estructuras de sentimiento» —siguiendo la noción del teórico Raymond Williams. Y en lo político y social, por otra parte, demostró su capacidad de confrontar el *statu quo* y de contribuir activamente en el proceso de democratización.

1. *Teatro Abierto*: un fenómeno de resistencia socio-cultural

A finales de los setenta, los teatristas «excluidos» vivían una fuerte sensación de «desintegración».³ Esta angustiante experiencia suscitó en muchos de ellos la necesidad de reunirse aunque sólo fuera para «estar juntos». Compartían el deseo de hacer algo en común y de generar un movimiento a partir de esa unión. Los dramaturgos Osvaldo Dragún, Roberto Cossa y Ricardo Halac, quienes luego se convertirían en el núcleo duro del movimiento, empezaron a reunirse semanalmente. Rápidamente otros dramaturgos, directores y actores

2. En términos similares se expresaron los mismos dramaturgos que participaron de la iniciativa y organización de TA. Véase en este sentido el film-documental de Balassa, *País cerrado, Teatro abierto*, que recoge numerosos y valiosísimos testimonios de diferentes teatristas.

3. El testimonio de Carlos Gorostiza ilustra la desoladora situación que atravesaba este grupo de teatristas en ese momento: «Había que encontrar un atajo, inventar una bifurcación en la realidad local que nos permitiera sobrevivir. Resolvimos entonces realizar un acto heroico: ante la imposibilidad de concretar planes relacionados con nuestras vocaciones, nos reuniríamos todos los jueves a las cinco de la tarde para tomar mate [...] y hablar [...]. Así, al menos podríamos hablarnos, oírnos, mirarnos y demostrarnos a nosotros mismos que éramos un entero.» En Roberto Cossa, *Escribo para estrenar. Memorias textos testimonios*, 2011: 250–51.

se sumaron a los encuentros y las ideas y propuestas comenzaron a surgir. Con el transcurrir de los días, el objetivo concreto de demostrar a la sociedad la vitalidad de un teatro argentino local, muchas veces negado, iba tomando plena forma.

Si algunos teatristas ya habían sufrido anteriormente diferentes tipos de amenazas, quienes decidieron participar de la experiencia continuaron recibéndolas. Muchos de los que formaron parte de TA se encontraban en las llamadas «listas negras». En un reciente análisis sobre el impacto de la censura en las artes escénicas en Argentina, Graham–Jones expone el tipo de ofensas al que se veía sometida la gente de teatro. Señala que no solo los artistas del teatro independiente sino también la audiencia

Were subjected to myriad acts of aggression: unannounced inspections leading to one – to two day closures, performances interrupted by audience plants, smoke bombs forcing spectators and performers out of theatres, late–night bombings and fires damaging and even destroying theatres. (2011: 104)

Desde el punto de vista organizativo, como los horarios de las reuniones y ensayos tenían que ser necesariamente viables para todos los participantes, acordaron organizarlos de madrugada comenzando a las doce de la noche. La fórmula por la que se optó finalmente para presentar públicamente el trabajo, fue la de un ciclo de teatro compuesto de veintiuna obras de modo que pudieran representarse tres cada día de la semana. Las obras serían creadas por diferentes dramaturgos y llevadas a escena por diferentes directores y actores. También se estableció que éstas fueran especialmente escritas para el ciclo o que no hubieran sido estrenadas aún. Había además una condición de tipo escenográfica que consistía en el fácil montaje y desmontaje de las obras debido al uso en común del mismo escenario. En este sentido, hay que destacar que la producción del ciclo en su totalidad se llevó a cabo con el trabajo completamente *ad honorem* de todos los participantes, sin el aporte de subsidios o donaciones de ningún tipo.

Tras dos meses de ensayos, el 28 de julio de 1981 se estrenó por fin el ciclo. Acorde con la intención de recuperar un público masivo para un tipo de teatro que participaba de las preocupaciones sociales del momento, se optó conscientemente por un precio muy bajo de las entradas. A cuatro semanas de iniciado el ciclo se produjo un incendio en el teatro del Picadero, donde se llevaban a cabo las representaciones. El incendio, ocurrido de madrugada, tenía todas las características de un atentado intimidatorio. Si bien la acción buscaba desanimar, asustar y desactivar el movimiento, lo que ocurrió fue lo contrario. Los artistas indignados por la agresión que habían sufrido se organizaron y retomaron las actividades en tan solo una semana. Hay que destacar, por un lado, el valioso apoyo de la comunidad teatral que ofreció diecisiete salas para garantizar la continuidad del ciclo⁴ y, por el otro, el apoyo económico y material de diferentes sectores de la sociedad civil.

4. De las ofertas que recibieron, los organizadores optaron por trasladar las representaciones al Teatro Tabarís, un teatro de revista en plena Avenida Corrientes de la ciudad de Buenos Aires. Si bien en esta calle se concentraban los teatros comerciales de la ciudad y las salidas nocturnas de las clase media, la elección se basó en la gran visibilidad que les proporcionaba esta ubicación.

Así, lo que había surgido como una propuesta de reivindicación de la escena local empezaba a convertirse en un evento de insospechados alcances sociales. Esto se reveló de manera sorprendente en la reacción del público, cuya participación no se limitó a los veinticinco mil espectadores que accedieron a las salas, sino que también se manifestó en las largas colas hechas para retirar la entrada y en la cantidad de gente que, estando las salas ya llenas, no pudo acceder a ver los espectáculos. El interés que suscitaron las obras de TA, demostró que sí existía un público para un teatro que hablaba de la realidad cotidiana y actual. El testimonio de Carlos Gorostiza, figura destacada dentro del movimiento, condensa la intensidad con que se vivió esta experiencia:

Era hora de lanzar los abonos a la calle. La réplica ciudadana, no solo de gente de teatro, fue sensacional. Los abonos fueron arrebatados de nuestras manos. Todo el país quería cantar. [...] [A]quel movimiento no solo nos permitió cantar a nosotros, que fuimos solamente intérpretes de una necesidad general, sino a los miles y miles de espectadores que compartieron con nosotros la diaria ceremonia teatral. (en Roberto Cossa, 2011: 250–52)

El rol de la prensa fue crucial para el desarrollo del evento por lo implicó para su difusión como por su visible presencia tras el incendio del teatro. En la primera plana de los periódicos aparecían elocuentes titulares como: «Teatro Abierto, un desafío ganado»; «Teatro Abierto, el fuego de la cultura»; «Teatro argentino: los caminos del futuro» (Giella, 2002: 190–193). El discurso de los organizadores del ciclo y de la crítica periodística, fue instalando poco a poco la sensación de que algo nuevo e importante estaba ocurriendo. La denuncia de los discursos y acciones dictatoriales —presente en las obras de forma más o menos directa— así como de las actitudes ciudadanas frente a aquellas, iba ahora acompañada de la esperanza de un nuevo porvenir que sería construido colectivamente.

Eduardo Pavlovsky se ha pronunciado numerosas veces en cuanto a TA y su dimensión política. El dramaturgo sostiene que lo interesante de este acontecimiento, y sobre todo del primer ciclo, no fue que las obras representadas fueran en sí políticas y/o hablaran de la violencia ejercida por el régimen dictatorial, sino que «lo político» estuvo precisamente en la reacción que desencadenó el fenómeno en el público. Con otras palabras, fue la afluencia de gente que acudía y se reunía para ir a ver las obras lo que hizo de TA un acto político. Pues si bien la gente iba a ver teatro, la movilización del público trascendía las «simples» ganas de ver una obra de teatro.

En las dos últimas décadas del siglo pasado el concepto de «teatro político» y la concepción de «lo político» en el teatro han sido, necesariamente, repensadas con respecto a lo que se entendía bajo estas categorías en los años sesenta y setenta.

En el discurso académico el asunto ha recibido el interés de especialistas del teatro que han problematizado y teorizado en trabajos recientes sobre estos aspectos. La estudiosa de teatro latinoamericano Lola Proaño-Gómez, hace una clara distinción entre obras que hablan de «política» y la presencia de «lo político» en la obra de teatro. En cuanto a esta diferenciación dice lo siguiente:

Cuando hablo de «lo político» en el teatro, no me refiero a la escenificación de la historia, de episodios o discusiones relevantes de la política nacional o internacional ni a posibles referencias al hacer de la política institucional [...]. Hablo más bien de propuestas de teatro que, sin tratar de manera explícita el ámbito de lo que usualmente llamamos ‘la política’ [...] crean un clima social y/o escénico mediante procedimientos y técnicas muy particulares que, junto con el texto dramático o independientemente de él, mediante el agregado del elemento visual propio de la escena, transmiten al espectador sensaciones, golpes y vivencias que lo disparan, muchas veces a pesar suyo, hacia un ámbito que, traspasando la realidad, produce vacíos, presencias, ausencias, o silencios frente a los cuales el espectador se pregunta intelectualmente por su significado[...]. (2007:7-8)

Además de esta primera dimensión intelectual en que se desarrollaría «lo político» en el espectador, Proaño-Gómez reconoce una segunda dimensión que se jugaría en el ámbito sensorial. Según este segundo nivel de actuación, lo político: «despierta en él [el espectador] angustias y sentimientos que lo llevan, en última instancia y con cierto optimismo, a interrogarse acerca de su rol en el presente y en el futuro» (7-8).

Por su parte, Federico Irazábal, en un estudio aparecido en 2004, tampoco considera que «lo político» en una obra dependa de la utilización de o sea una poética en sí. Si bien este autor reconoce —al igual que Proaño-Gómez— la posición central del espectador para la realización de «lo político» en el teatro, va más lejos y sostiene que lo político es una modalidad productivo-receptiva, y que por eso, precisamente, «constituye una relación» (2004: 52). Puede ocurrir, explica Irazábal, que un texto que haya sido producido con intencionalidad política no sea decodificado como tal, y por lo tanto no se realice en tanto tal. También puede ocurrir a la inversa: un texto no necesariamente «político» ser interpretado como tal si la comunidad de receptores realiza una lectura desde ahí (2004: 57). De lo dicho se desprende, siempre según Irazábal, que la politización del arte se encuentra en el lugar de la lectura; hay algo en el espectador que acaba por realizar la politicidad (58). Sin embargo, el autor tampoco considera que esta politicidad pueda darse solo en el espectador, sino más bien «en la relación que establezca a partir de un «entre» con otro» (58). Siendo ese otro el texto mismo, que entra en relación con el espectador y que leído constituye un texto significado que a su vez construye al espectador. De ahí que Irazábal, para poner énfasis es la dinámica texto (significado)–espectador, recurra a la noción de «modalidad productivo–receptiva».

El crítico y teórico Jorge Dubatti amplía aún más el campo de actuación de «lo político», extendiéndolo a todas las áreas con las que estaría relacionado el teatro para su realización. Rechaza, como punto de partida, el uso de la terminología corriente de «teatro político» o «teatro no político» y propone, en cambio, hablar de «la capacidad política del teatro» y de las múltiples posibilidades del teatro «de producir sentido y acontecimiento político en todos y cada uno de los órdenes de la actividad teatral» (2007: 196–97). En este sentido, Dubatti afirma que:

[...] Se hace política desde la producción, las poéticas, los comportamientos del público, la circulación, las formas de gestión, la crítica, etc. Es política la elección de un texto o de una

metáfora, es político el silencio sobre determinadas cuestiones, es política la necesidad de adaptar las obras, o la ratificación de un *statu quo* [...] es político el tipo de relación con el público [...]. (197)

Volviendo al fenómeno de TA, es interesante señalar que los mismos artistas que participaron del evento, percibieron que «lo político» se desempeñaba o ejercía su influencia en diferentes ámbitos. La actuación de «lo político» abarcaba tanto el nivel de los artistas y organizadores activamente involucrados en el fenómeno, el del público que asistía a las representaciones, así como el de los representantes del poder político. En un libro que recoge sus memorias, Roberto Cossa recuerda esta experiencia de capital importancia en su vida de la siguiente manera:

TA se había convertido en un espacio vital. Quienes participábamos nos sentíamos vivos en medio del infierno. [...] TA era algo más que un fenómeno teatral. El entusiasmo de la gente, las ovaciones que coronaban el final de cada función, la prolongación de la fiesta en la calle nos hizo entender que estábamos ante un hecho político. También lo entendió la dictadura. En [una] madrugada de la segunda semana se produjo el atentado que destruyó, en parte el Teatro del Picadero. [...] Y ahí comenzó la segunda parte de la historia. La otra historia. TA se convirtió en un acto de resistencia cultural a la dictadura. Fue un ejemplo. (2011: 256)

Ahora bien, ¿mediante qué estrategias y recursos, y hablando de qué temas, lograron los teatristas provocar «el entusiasmo de la gente» que señala Cossa? De manera panorámica y sintética, diremos que en las obras del ciclo presentadas en 1981, los autores recurrieron a una variedad de procedimientos dramáticos para referirse a la violencia del accionar dictatorial, a sus consecuencias psicosociales y al «consenso» manifestado por parte de la población civil al aceptar o fomentar los discursos y prácticas autoritarias. Algunos dramaturgos optaron por incluir alusiones a situaciones de desaparición, tortura y censura, así como a los discursos legitimadores del terrorismo estatal provenientes de ámbitos oficiales o incluso ciudadanos. Las referencias podían ser más o menos explícitas, más o menos directas pero no contenían ninguna referencia concreta a nombres o lugares vinculados con la represión. En algunas obras aparece la pareja o la familia (microsociedades) como metáforas de toda la sociedad argentina bajo la dictadura. El recurrente cuestionamiento del consenso civil frente a los discursos y prácticas dictatoriales, se manifestó en la reproducción literal de slogans, lugares comunes, frases hechas y elementos del discurso oficial en los parlamentos de los personajes. En las obras aparecen también frases sobre el racismo, la homofobia, el nacionalismo de derecha, la doble moral, la represión sexual y la hipocresía de las clases medias. Como procedimientos dramáticos para el tratamiento poético de estos temas encontramos el humor, la ironía, la parodia, técnicas de distanciamiento para interpelar directamente al público, la puesta en evidencia de la construcción ficcional, el absurdo, los juegos de palabras, el uso de símbolos visuales y auditivos (como sangre, cadenas, pájaros, luz, oscuridad, sirenas policiales, ruido de metralletas, gritos, llantos, risas, etc.).

A continuación nos centramos en las estrategias utilizadas por Griselda Gambaro y Eduardo Pavlosky para representar la violencia en las obras que presentaron en TA. Estos dos referentes principales del quehacer teatral en la Argentina, comparten un interés por ciertas temáticas, poéticas y recursos en común. Ambos autores trabajaron antes y después de TA con gran insistencia el tema de la violencia en todas sus manifestaciones posibles.

Las obras mencionadas pertenecen, según el historiador y crítico teatral Osvaldo Pelletieri, a una fase de la creación de ambos dramaturgos que Pelletieri ha denominado «realismo crítico» (2001). Los aspectos más relevantes de esta modalidad que para ambos autores abarca de 1976 a 1983, son la relación planteada con el espectador (distanciamiento mayor que en obras de fases anteriores) y la aparición de personajes que ya no se limitan a «cuestionar» sino que enfrentan de manera directa el autoritarismo, abandonando así la pasividad que los caracterizaba anteriormente (Lusnich, 2001: 146-55).

2. Metáforas, discursos e imágenes de la violencia en *Decir sí* y *Tercero incluido*

DECIR SÍ O LA CRÍTICA DEL CONSENSO FRENTE AL AUTORITARISMO

Desde los años sesenta, Griselda Gambaro se ha destacado por sus cuentos, novelas y, sobre todo, por sus obras de teatro que tienen como temas principales la relación víctima-victimario, las relaciones de poder en el ámbito cotidiano, la rebeldía de los personajes frente a situaciones autoritarias o despóticas, la persistencia de la memoria y la figura femenina en el marco de la relación opresión-libertad. Su novela, *Ganarse la muerte*, fue prohibida por decreto en julio de 1976 por ser considerada, como lo sintetiza Perla Zayas de Lima, «como una ‘obra asocial’ que lesionaba a la sociedad, a la familia, a las instituciones armadas, al principio de autoridad y hasta a la condición humana toda» (2001: 263). Pocos meses después de este episodio, Griselda Gambaro decidió exiliarse en Barcelona, donde residió hasta 1981. Durante el período de su exilio no escribió teatro, ya que, según expresa la misma autora, no encontraba qué decir al público español (Navarro Benítez, 2001: versión digital). Su retorno al teatro coincidió con el fenómeno de *Teatro Abierto*, donde estrenó *Decir sí*; obra escrita en 1974 durante un período extremadamente violento por el accionar de las fuerzas parapoliciales y paramilitares del gobierno democrático de Isabel Perón y de los grupos armados de izquierda.

Decir sí aborda la relación víctima-victimario y explora el problema del consenso ante discursos y acciones autoritarias que llevan al «sometido» hasta la propia muerte en manos de su verdugo. En palabras de Giella, la obra:

Revela el servilismo del que opta por la sumisión sin capacidad de rebelión frente a un conflicto oprimente [...] [y] reproduce, en el contexto sociopolítico lo común a todos y cada uno de los seres humanos sometidos a un poder arbitrario de no saber decir no o rebelarse. (2002: 192)

La pieza, breve y sin subdivisiones, presenta un diálogo entre un peluquero y un cliente. Estos personajes se alejan de los gestos más convencionales que caracterizan a esa relación

e instalan, desde el comienzo, una atmósfera de extrañamiento a partir de una situación en principio cotidiana pero que poco a poco irá revelando que no lo es. El Peluquero, que casi no habla, indica al cliente a través de gestos lo que debe hacer. No parece interesado en atenderlo y su mirada es inescrutable. El cliente, por su parte, se muestra servicial, habla todo el tiempo, intentando decir lo que le parece que el otro quiere escuchar:

Hombre.– (*Tímido.*) Mm... ¿me siento? (*El Peluquero lo mira, inescrutable.*) Bueno, no es necesario. Quizás usted esté cansado. Yo, cuando estoy cansado... me pongo de malhumor... Pero como la peluquería estaba abierta, yo pensé... Estaba abierta, ¿no?
Peluquero.– Abierta.
Hombre.– (*Animado.*) ¿Me siento? (*El Peluquero niega con la cabeza, lentamente.*) En resumidas cuentas, no es... necesario. Quizás usted corte de parado [...]. (2007: 122)

Ante un gesto del Peluquero, el cliente se pone a recoger los pelos cortados que cubren la escena. En un momento, intercambia de rol con su interlocutor a quien afeita torpemente (provocándole cortes en la cara) y le corta «demasiado» el pelo, según expresa el Peluquero. Cuando éste vuelve a su rol de peluquero y de victimario, ante el pedido del cliente de que le corte el pelo y la barba «bien y parejito», aquel le hunde la navaja hasta asesinarlo. La didascalia final indica:

Un gran alarido. [El Peluquero] gira nuevamente el sillón. El paño blanco está empapado en sangre que escurre hacia el piso. Toma el paño chico y seca delicadamente. Suspira larga, bondadosamente, cansado. Renuncia. Toma la revista y se sienta. Se lleva la mano a la cabeza, tira y es una peluca lo que saca. La arroja sobre la cabeza del Hombre. Abre la revista, comienza a silbar dulcemente.
(129)

La autora incorpora una cantidad de elementos simbólicos que pueden ser interpretados como metáforas de la violencia: pelos cortados esparcidos por el suelo; el pelo que debe ser «cortado parejo»; toallas y trapos «sucios», manchados de sangre; la sangre que corre por el cuerpo del; el uso de herramientas afiladas (tijeras, navajas) que se desvían de su uso utilitario y cotidiano para convertirse en instrumentos de exterminio del otro. Las órdenes, las palabras descalificadoras, los gestos autoritarios intensifican la atmósfera violenta:

Peluquero.– Cante.
Hombre.– ¿Que yo cante? (*Ríe estúpidamente.*) Esto sí que no... ¡Nunca! (*El Peluquero se incorpora a medias en su asiento, lo mira. Hombre con un hilo de voz.*) Cante, ¿qué? (*Como respuesta, el Peluquero se encoge tristemente de hombros. Se reclina nuevamente sobre el asiento. El Hombre canta con un hilo de voz.*) ¡Fígaro!... ¡Fígaro!... qua, fígaro là...! (*Empieza a cortar.*)
Peluquero.– (*Mortecino, con fatiga.*) Cante mejor. No me gusta.
Hombre.– ¡Fígaro! (*Aumenta el volumen.*) ¡Fígaro, Fígaro! (*Lanza un gallo tremendo.*)
Peluquero.– (*Idem.*) Cállese.
Hombre.– Usted manda [...]. (127)

En Argentina, la expresión ‘cantar’ se utiliza en la jerga policial para referirse a la obtención de información, frecuentemente bajo presión policial y a través del uso de la violencia. Dada la relación de poder que ejerce el Peluquero sobre el Hombre, es válido suponer que se trata de una escena de tortura en que el primero intenta extraer determinada información del segundo.

En esta obra la víctima consiente el accionar del victimario, no se rebela, se podría decir que es cómplice en cierto modo por su pasividad. Este tipo de víctimas está presente en las primeras obras de Gambaro. En obras posteriores —a partir de los años ochenta— la autora presentará, en cambio, personajes sobre todo femeninos que se oponen, con su discurso o sus acciones, al victimario y que impugnan su poder intentando, aunque sea de forma fallida, el grito y la rebelión. El tipo de relación que establece Gambaro en su teatro entre los personajes en el rol de víctimas y sus victimarios funciona, según Camilletti, «como una representación de las relaciones de poder que se establecen entre el Estado y la Sociedad (público).» (2004: 1).

En diferentes oportunidades la autora manifestó que el teatro debe ayudar a pensar y reflexionar sobre los problemas de la sociedad, a tomar conciencia de las relaciones que nos aniquilan y de los modos en que funciona el poder, con el fin de poder modificar o intentar cambiar esos modos de interacción. Como sugiere Ana LúciaVieyra de Andrade, uno de los objetivos principales de la autora, presente ya desde sus primeros textos, fue el de «concienciar al público de la necesidad vital de destruir el esquema de servidumbre que, en la metáfora del texto, era impuesto a algunos personajes y, en la vida cotidiana, servía como arma de intimidación al pueblo argentino en general» (2009: versión digital).

En obras posteriores, como *La Malasangre* (1981) o *Antígona Furiosa* (1986) la autora continuó indagando y profundizando en la posibilidad de reacción y rebelión de las víctimas del autoritarismo, abordando el tema tanto a nivel micro- como macropolítico y presentando, muchas veces, uno de los niveles como metáfora del otro.

DECIR SÍ O LA CRÍTICA DEL CONSENSO FRENTE AL AUTORITARISMO

Perseguido por los grupos de tareas —cuadrillas encargadas de secuestrar a las personas que serían llevadas a los centros clandestinos de detención— de quienes logró escapar, Eduardo Pavlovsky se vio obligado a abandonar el país en 1978. En 1981 volvió a la Argentina y en este sentido, su participación en TA con el estreno de *Tercero incluido* marcó, en lo teatral, el regreso de este autor a la escena argentina.

Pavlovsky comenzó a dedicarse al teatro tras haber visto en Buenos Aires en 1957 una representación de *Esperando a Godot* que lo conmovió profundamente. En efecto, la pieza del dramaturgo irlandés representó para Pavlovsky el prodigio de una revelación al mostrarle el potencial que encierra el teatro para tratar temas, como dice el mismo escritor, «trascendentales» (2006, entrevista versión digital).

Gracias, en parte, a su formación como médico psiquiatra, Pavlovsky indaga con profesionalismo en sus obras la gran complejidad de los personajes. Sin embargo, no lo hace con el fin de acusar y/o reprobar ciertos comportamientos y actitudes humanas, sino, como señala

Alfonso de Toro, para poner al descubierto aquellos mecanismos que radican en la profundidad de lo inconsciente o en zonas tabúes (1996: 61). En cuanto a este proceso creador el mismo Pavlovsky señala que «no se puede hacer de un torturador si uno no se pone en contacto con su propio torturador», ni de «un padre débil y sometido si uno no se pone en contacto con su propia debilidad y sometimiento» (1982).

La violencia constituye uno de los temas predilectos del autor y que recorre su obra como un hilo conductor. El tipo de violencia en el que indaga Pavlovsky es principalmente el que se relaciona directamente con el ejercicio del poder. Por otro lado, ofrece una reflexión sobre la presencia de la violencia verbal y física en las relaciones humanas a nivel familiar y en la relación de pareja.

En la pieza *Tercero incluido* hay dos personajes, Carmela y Anastasio, una pareja de la clase media porteña. La acción se desarrolla en el dormitorio de la casa donde vive la pareja. Los personajes hablan de un «enemigo», del que no se sabe si es uno o muchos, si es real o producto de la fantasía y temores de los protagonistas, si es hombre o mujer, humano o animal. Aparentemente, este «enemigo» ya se ha presentado en ocasiones anteriores y es esperado continuamente, sin que nunca llegue (tal y como el *Godot* de la obra de Beckett).

El desarrollo de la acción se limita a la habitación. Esta transcurre en el lapso de tiempo que abarca una noche. Luego hay una prolepsis, con el fin de demostrar que nada ha cambiado: el enemigo no se ha presentado y la espera continúa. Desde el inicio de los diálogos y de manera abrupta ya se anuncia el tema central: el enemigo que nunca se materializa pero condiciona la vida de los dos personajes. Muestra de esto es el atrincheramiento de los personajes en el dormitorio y la utilización de todo tipo de «protecciones» absurdas, como el uso de repelentes para mosquitos y trampas para animales, frente a esta «amenaza» que los acecha.

El miedo frente a este «tercero» incluido en la vida (esperado, temido, no conocido), los impulsa a la recriminación y la desconfianza mutuas. Los campos semánticos de la espera, la guerra, la (in)seguridad, la protección, la defensa, la incertidumbre, el peligro son tematizados en diálogos que reproducen lugares comunes del discurso autoritario de la dictadura, que ha sido «incorporado» e internalizado por los personajes.

Anastasio se hace eco de los valores defendidos por la dictadura —«Dios, Patria y Hogar»— y de la idea de que todo lo que no va en esa dirección, unánimemente preestablecida, constituye un acto de «subversión» que es preciso aniquilar. La apelación, transmitida por los medios de comunicación oficiales, a la participación directa y entusiasta de todos los ciudadanos para defender esos valores, se materializa perfectamente en este personaje:

Vos sos de las que piensan que pueden ser espectadores, que van a mirar los acontecimientos sentadas en una silla. ¡No! ¡En la guerra moderna hay dos bandos y no hay espectadores!, ¡todos somos soldados! ¡Ya no hay tercera posición! ¡Eso terminó para siempre!
(1997: 77)

Este personaje tematiza la noción de «enemigo» retomando conceptos de Clausewitz sobre la guerra como metáfora de la política, como se desprende del siguiente diálogo:

Carmela.– ¡Las guerras son siempre idiotas!

Anastasio.– ¿Pero qué decís? La guerra es la esencia de la vida de la humanidad.[...] ¡Según Clausevitz no hay guerra que no lleve a una paz duradera! ¡Un técnico moderno no puede estar desprevenido frente al enemigo!

Carmela.– ¿Y si no tiene o si el enemigo no pelea más como pasa ahora?

Anastasio.– Se lo inventa. (80)

Esto es exactamente lo que ocurre hacia el final de la obra cuando Anastasio, llevado por su paranoia, se asoma por la ventana con una escopeta y con la intención de dispararle a un ómnibus. Mientras Carmela intenta disuadirlo diciéndole que se trata de un «ómnibus lleno de gente pacífica», Anastasio, enloquecido grita que se trata de «un colectivo disfrazado de tanque albanés [...] lleno de soldados disfrazados de gente.» (80 y 81). En esta acción mata a una anciana y al chofer, a quien considera el jefe de los enemigos.

Esta obra se puede leer como una gran metáfora de la dictadura y sus mecanismos ideológicos. Muestra el efecto de la retórica oficial y la maniobra política de «creación del enemigo» a nivel del individuo. En toda la obra de Pavlovsky es recurrente esta relación entre lo macropolítico y lo micropolítico. De esta manera, utiliza las metáforas del individuo, la pareja o la familia como encarnaciones de los mecanismos utilizados a nivel macropolítico. Como sintetiza el mismo autor de manera elocuente hay «Videlas en el gobierno y videlitas en los hogares» (Pavlovsky en Dubatti 2007: 163).

3. Teatro, sociedad y política: un balance del ciclo *Teatro Abierto* 1981

TA es considerado uno de los fenómenos más importantes del teatro argentino contemporáneo. Esto se explica, sobre todo, a partir de aspectos ajenos a la calidad de las obras en sí. Más aun, según la opinión de algunos dramaturgos, TA no supuso desde el punto de vista puramente teatral ninguna innovación o renovación estética. Por el contrario, los aspectos que hacen de TA un fenómeno de estudio interesante son: la masiva afluencia de público, la solidaridad tras el incendio, el apoyo y la relevancia dados al fenómeno por la prensa y el entusiasmo de artistas y técnicos que trabajaron gratis en condiciones de producción extremadamente difíciles. En este sentido, Giella señala que

[M]irando retrospectivamente [...] es difícil encontrar coyunturas en las que la articulación entre lo cultural, lo social y lo político se dé de una manera tan nítida y potenciada. Es digno de atención el hecho de que haya sido el teatro el portador simbólico del movimiento oposicional y que haya salido indemne de esta prueba de fuego.(2002: 195)

El día de clausura del primer ciclo, el público ovacionó a los equipos creativos, que a su vez aplaudían al público, entre lágrimas y risas. Como mencionamos anteriormente, la «politicidad» del teatro no residió solo en los contenidos de las obras, sino en sus condiciones de enunciación y en la recepción. Como dice Trastoy, el fenómeno convirtió el teatro «en un ámbito de convergencia» para los espectadores «pero también en un ámbito de disenso

frente al poder dictatorial de turno; esto es, en un fenómeno de fuerte impronta política.» (Trastoy,1998: 108).

Lo que los espectadores veían y escuchaban los movilizaba afectivamente porque se reconocían en las situaciones y conflictos (re)presentados, pero también reafirmaba su capacidad reflexiva y crítica. El hecho de que los artistas y técnicos estuvieran concretamente arriesgando la libertad y la vida al participar del ciclo, sensación reafirmada tras el incendio del teatro, impulsó a miles de personas a apoyar activamente el movimiento poniendo el cuerpo para presenciar y dar sentido a lo que se transmitía desde el escenario. La pérdida del miedo frente al terrorismo estatal se difundió masivamente a través del hecho mismo de asistir al teatro y apoyar a los organizadores. Cabe aclarar, sin embargo, que ya habían existido numerosas manifestaciones de resistencia cultural al régimen militar. Pensemos, sobre todo, en los organismos de derechos humanos como las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, y en las acciones de artistas e intelectuales de manera individual. Pero esta sensación colectiva de que era posible «decir no» a la dictadura y defender el proyecto de un país con libertad, sin censura y sin el imperio del terror y la muerte, se instaló especialmente a partir del fenómeno colectivo que fue *Teatro Abierto*, y que luego inspiraría otros movimientos como Danza Abierta.

Raymond Williams, quien hace una lectura renovada del marxismo para pensar una sociología de la cultura, ha insistido en que las teorías que presentan la relación entre el arte y la sociedad como un «reflejo» son reduccionistas, unidireccionales y no permiten ver la complejidad de los procesos culturales. El estudioso propone, por el contrario, pensar en las diferentes instancias de «mediación», como instituciones, condiciones de producción, géneros y convenciones, que existen entre productores, productos artísticos y receptores. En este sentido, su noción de «estructura de sentimiento» nos resulta particularmente interesante para explicar el fenómeno *Teatro Abierto*.

Señala Williams que por momentos un artista puede sentir que su manera de ver y sentir es difícil de compartir con otros artistas o con el público. A su vez, la crítica y otras instancias legitimadoras lo ignoran o lo defenestran. Williams afirma que en determinadas circunstancias históricas se da el hecho de que otros artistas reconocen que tienen puntos en común en las maneras de pensar, sentir y concebir el arte y sus objetivos. Comienza también a existir «un público» para esas manifestaciones. Williams explica este proceso de la siguiente manera:

[...] A un número de personas, progresivamente en aumento, les parecerá que [el artista] está hablando directamente para ellas, que se dirige a su más profundo sentido de la vida, precisamente porque habla para sí mismo. Una nueva estructura de sentimiento comienza entonces a articularse. (1975: 20)

La estructura de sentimiento no es «una corriente informe de nuevas respuestas, intereses y percepciones, sino una formación de éstas dentro de un modo nuevo de vernos a nosotros mismos y al mundo que nos rodea.» (1975: 20–21). Para él el término estructura indica algo firme y definido, que «se basa, sin embargo, en los elementos más profundos y a veces menos tangibles de nuestra experiencia» (19). El autor señala que esta noción permite analizar «los

significados y valores tal como son vividos y sentidos afectivamente, [...] el pensamiento tal como es sentido y el sentimiento como es pensado; una conciencia práctica de tipo presente, dentro de una comunidad viviente e interrelacionada.» (2000: 155).

La nueva estructura de sentimiento que se estaba conformando en los últimos años de la dictadura y que se consolidaría en los primeros años de la transición democrática, tuvo como características centrales la modificación de la (auto)percepción en tanto ciudadanos y sujetos de derecho. El cambio se manifestó en la posibilidades de expresar libremente el disenso, la pérdida paulatina del miedo frente a los mecanismos represivos que lo generaban y de la posibilidad de pensar proyectos colectivos y de llevarlos a cabo. El fenómeno TA fue central en la conformación de esta nueva forma de percibir, pensar y sentir.

Si la noción de «estructura de sentimiento» sirve para pensar la relación entre arte y sociedad en general, la noción de «convivio» propuesta por Dubatti resulta pertinente para pensar la relación entre teatro, sociedad y política en el contexto argentino. El «convivio», explica Dubatti, supone reunión, comunicación, encuentro, co-participación y emociones compartidas. Es, justamente, en estas situaciones de «convivio» donde podría buscarse la raíz de la experiencia social que dio nacimiento a ciertos movimientos de teatro en el país tales como TA (Dubatti 83–84). Si asumimos, siguiendo a Dubatti, que el teatro encierra «formas subjetivas de comprender y habitar el mundo» (2007: 62), podemos afirmar que fue a partir de la reunión entre los miembros de TA primero y con el espectador en las salas después, que se fue gestando la sensación colectiva de que era posible superar la atomización impuesta por la dictadura al conjunto de la sociedad. En este sentido, el origen de TA explica también su fin pues con la desaparición del enemigo que le dio origen (la dictadura), llegaría también el tiempo de la disolución definitiva de TA en 1985, unos años después de la caída de la dictadura en 1982–1983 (Trastoy 1998: 111).

A partir de la representación de la violencia en las obras del primer ciclo se logró conjurar el miedo a la represión, así como la misma utilización de la violencia. TA fue vivido, tanto por sus organizadores como por el público, como una verdadera fiesta, al mostrar las posibilidades que encerraba el teatro de «decir no» conjuntamente y de perder el miedo. TA le devolvía al teatro su dimensión eminentemente cultural, social y comunitaria.

Bibliografía

- BALASSA, Arturo (1990): *País cerrado, Teatro abierto*, Film-documental, Argentina.
- CAMILLETTI, Gerardo, (2004): «La debilidad reversible de las víctimas en el teatro de Griselda Gambaro», *Dramateatro. Revista digital de investigación y creación teatral*, n°: http://dramateatro.arts.ve/dramateatro.arts.ve_respaldo/critica/lavoluntaddedecir.html. (Consulta realizada el 4-06-2012).
- COSSA, Roberto (2011): *Escribo para estrenar. Memorias Textos Testimonios*, Buenos Aires, Ed. Corregidor.
- DE TORO, Alfonso (1996): «El teatro postmoderno de Eduardo Pavlovsky», en A. DE TORO (coord.), *Variaciones sobre el teatro latinoamericano: tendencias y perspectivas*, Klaus Portl, págs. 59–83.

- DUBATTI, Jorge (2007): *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel.
- GAMBARO, Griselda (2007): «Decir sí» en *Teatro Abierto. 1981. Vol. II*, Buenos Aires, Ed. Corregidor.
- GIELLA, Miguel Ángel (1991): *Teatro Abierto '81. Teatro argentino bajo vigilancia, Vol. I*, Buenos Aires, Corregidor.
- ___ (2002): «Teatro Abierto 1981 y la crítica teatral periodística», en Osvaldo PELLETTIERI (Ed.), *Imagen del teatro*, Buenos Aires, Galerna, págs. 189–95.
- GRAHAM-JONES, Jean (2011): ««Common-Sense Catchword»: The Applications of Censura to Argentinian Theatre and Performance», *Theatre Research International*, 36, págs. 102–116.
- IRAZÁBAL, Federico (2004): *El giro político. Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- LUSNICH, Ana Laura (1998): «El realismo crítico de Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky (1976-1983)», en Osvaldo PELLETTIERI (Coord.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires, Tomo V. El teatro actual (1976–1998)*, Buenos Aires, Galerna, págs. 146–56.
- NAVARRO BENÍTEZ, Joaquín, (2001): «La transparencia del tiempo. Entrevista a Gambaro», *Cyber-Humanitatis. Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades*. <http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/20/entrev1.html>. (Consulta realizada el 15-11-2012).
- PAVLOVSKY, Eduardo (1997): «Tercero incluido», en *Teatro Completo II*, Buenos Aires, Atuel.
- ___ Entrevista a Pavlovsky, en *Audiovideoteca de Buenos Aires*.
http://audiovideotecaba.gov.ar/areas/com_social/audiovideoteca/teatro/pavlovsky_audio_es.php. (Consulta realizada el 15-11-2012).
- ___ (1982): *Reflexiones sobre el proceso creador*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda.
- PELLETTIERI, Osvaldo (1998): *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires, Tomo V. El teatro actual (1976-1998)*, Buenos Aires, Galerna.
- PROAÑO-GÓMEZ, Lola (2007): *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*, Irvine, California, Ediciones de Gestos.
- SARLO, Beatriz (1988): «El campo intelectual un espacio doblemente fracturado», en Sosnowski Saúl, *Represión y reconstrucción de una cultura. El caso argentino*, Buenos Aires, Eudeba, págs. 96–108.
- TRASTOY, Beatriz (1998): «Teatro Abierto 1981: Un fenómeno social y cultural», en Osvaldo PELLETTIERI (Coord.), *Historia del Teatro Argentino, Tomo V. El teatro actual (76–98)*, Buenos Aires, Galerna, págs. 104–111.
- VIEIRA DE ANDRADE, Lúcia (2009): «El primer teatro de Griselda Gambaro: *El desatino*», en *Anais do V Congresso Internacional da Associação Brasileira de Hispanistas*, Belo Horizonte, Faculdade de Letras, UFMG, http://letras.ufmg.br/espanhol/Anais/anais_paginas_%200502/El%20primer%20teatro.pdf. (Consulta realizada el 4-06-12).
- WILLIAMS, Raymond (1975): *El teatro de Ibsen a Brecht*, traducción de J. M. Álvarez, Barcelona, Península.
- ___ (2000): *Marxismo y Literatura*, traducción de P. Di Masso, Barcelona, Península.

ZAYAS DE LIMA, Perla (1998): «Censura teatral en Buenos Aires en la época del Proceso», en Osvaldo PELLETTIERI (Coord.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires, Tomo V. El teatro actual (1976–1998)*, Buenos Aires, Galerna, 1998, págs. 259–264.