

Teatro Abierto gana la calle: la transición a la democracia desde las murgas y el encuentro callejero

Alba Saura Clares
GEXEL / Universitat Autònoma de Barcelona
Alba.Saura@uab.cat

Palabras clave:

Teatro Abierto. Murgas. Dictadura. Argentina.

Resumen:

Durante la última dictadura en Argentina (1976-1983) tuvo lugar un movimiento teatral de hondo calado para la historia escénica del país: Teatro Abierto. A través de este artículo, buscamos fijarnos en los acontecimientos menos reconocidos en la evaluación de este movimiento, aquel que lo vincula con su dinamización de los espacios de creación más populares: las murgas, lo carnavalesco, el teatro callejero y comunitario en su toma de las calles como correlato de la recuperación del espacio público, de la libertad y el debate social democrático. Así, en esta investigación nos detendremos en las acciones llevadas a cabo en 1983, en las murgas convocadas en la apertura del evento, y en el desarrollo del *Teatrzo* en 1985, vindicando su importancia teatral y social.

Teatro Abierto wins the street: the transition to democracy from the *murgas* and the street encounter

Key Words:

Teatro Abierto. Murgas. Dictatorship. Argentine.

Abstract:

During the last dictatorship in Argentina (1976-1983), a theatrical movement of profound significance for the scenic history of the country took place: Teatro Abierto. Through this article, we seek to focus on the least recognized events in the consideration of this movement, the one that links it with the dynamization of the most popular creative spaces: the murgas, the carnivalesque, the street and community theater that take the streets and transform them in a place for the recovery of public space, freedom and democratic social debate. Thus, in this investigation we will take a look at the actions carried out in 1983, on the murgas that open the event, and on the development of the *Teatrzo* in 1985, defending its theatrical and social importance.

Dictadura y campo teatral en Argentina: Teatro Abierto

El 24 de marzo de 1976 Argentina iniciaba la última y más cruenta de sus dictaduras, el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional. Un tiempo de gran vicisitud y terror con el que tuvo que convivir la ciudadanía y que afectó de manera determinante a todo el campo cultural e intelectual. Tras el terrorismo de Estado que ya se había iniciado con la Triple A durante el gobierno de María Estela Martínez de Perón en 1974, el país descubría entre 1976 y hasta 1983 «el régimen autoritario más sangriento en la historia argentina» [Canelo, 2008: 13], el cual se vio marcado por violaciones continuas a los Derechos Humanos: exilio, tortura, desapariciones forzadas, asesinatos, persecuciones y censura.

Al igual que su efecto en la sociedad resulta demoledor, también lo es para el campo teatral¹, donde los mecanismos represores imposibilitaban su desarrollo. Como explica Dubatti:

El terrorismo de la Triple A y del Proceso genera un impacto incalculable en el campo teatral, que se traduce en su drástica reducción. Las artes del espectáculo sufren una profunda desarticulación respecto de cómo venían funcionando en los sesenta y la primera mitad de los setenta. La consecuente reorganización, de rasgos inéditos y dolorosos, está signada por el empobrecimiento y el miedo. El campo teatral perdió densidad y diversidad, y se tiñó de horror para siempre. [Dubatti, 2012: 172]

Los diferentes mecanismos represores vigilaron la creación, atacaron desde las herramientas censoras, generaron el miedo y la autocensura u obligaron a exiliarse a muchos teatristas, cuando no se vieron acorralados por otras violencias contra su propia integridad física. Si hubo experiencias teatrales que sobrevivieron, bien se desarrollaron en los límites que marcaba la dictadura, en el circuito comercial, o bien se realizaron desde la disidencia y la militancia, relegados a espacios de escasa incidencia pública,

¹ Para un acercamiento concreto al teatro en este período, además de a la periodización ofrecida por Dubatti [2012], remitimos a volúmenes como el Arancibia y Mirkin [1992], al estudio de Graham-Jones [2000] o el re-mapeo de la escena bonaerense que propone Lorena Verzero [2021]. También remitimos a otros trabajos anteriores donde nos hemos acercado a la escena argentina bajo dictadura [Saura-Clares 2016; 2017].



pues uno de los principales logros del contexto dictatorial fue la ruptura del acto convivial como elemento esencial para el desarrollo del acontecimiento teatral:

el público padece el miedo: la reunión teatral, el convivio, sea en el interior del grupo en los ensayos o en la función con espectadores, es considerada subversiva. Como reacción frente a este estado de situación, va surgiendo progresivamente una cultura de la resistencia y de la resiliencia (capacidad de construir en tiempos de adversidad), cuyo reticulado se irá entramando cada vez más estrechamente y permitirá la emergencia de fenómenos como Teatro Abierto 1981. [Dubatti, 2012: 172]

Como plantea Dubatti, refiriéndose al espacio generado por experiencias como Teatro Abierto, en la que aquí nos detendremos, a pesar de la paulatina desarticulación del campo teatral, o motivado por la misma, comenzaron a surgir experiencias contestatarias que determinaron la reconstrucción del campo teatral y la recuperación de la vitalidad escénica del país. Si bien Teatro Abierto no fue la única, lo cierto es que su impacto determinante la sitúa como vértice destacado en la historia escénica del país frente al régimen dictatorial.

En 1981, asolados por el resquebrajamiento y la precariedad del campo teatral que la dictadura había generado, se conformó el movimiento Teatro Abierto, el cual reunió, desde una llamada por parte de una serie de dramaturgos emblemáticos de la escena argentina, a diferentes profesiones teatrales (dirección escénica, interpretación, escenografía, luminotecnia...) para la celebración de un ciclo de obras breves en claro posicionamiento contra el gobierno dictatorial. Tras los meses de preparación, el 28 junio de 1981 subía el telón del Teatro del Picadero para mostrar veintiuna obras breves concebidas y convocantes de un espacio comunitario de encuentro que suponía en sí mismo un acto de rebeldía contra el régimen autoritario. La convocatoria volvía a reunir a los teatristas, a quienes permanecieron en el país y convivían con los terrores diarios, a quienes pudieron volver tras los años de exilio, y al público junto a todo el campo teatral.



La respuesta fue tan esperanzadora como el mensaje que lanzaba este movimiento y, ante un lleno total en el insólito horario de las seis de la tarde, se iniciaba el ciclo en el Teatro del Picadero de Buenos Aires. Tal fue la acogida como la magnitud de la respuesta de la dictadura, por lo que a tan solo ocho días del inicio de las representaciones ardía el teatro. No obstante, el retorno a la colectividad y el apoyo por parte de la sociedad impulsaron la continuidad del movimiento, ampliaron su significado y el evento pudo durar hasta el 21 de septiembre de ese mismo año, convirtiendo el acontecimiento escénico en un acontecimiento político.

También el impacto de esta experiencia generó una huella difícil de superar para Teatro Abierto. En su posicionamiento como agente teatral contra la dictadura, su continuidad en los siguientes ciclos (entre 1982 y 1985) y su empeño por recuperar y dinamizar el campo teatral en el país, así como dialogar desde los nuevos espacios que generaba el paulatino proceso de democratización, fueron sumamente complejos, como hemos analizado en trabajos anteriores². Si en 1982 el movimiento buscó ampliar su significado y convocar una participación masiva, lo que generó muchas dificultades para su desarrollo y un menor impacto en el público, en 1983 el ciclo se desarrollaba en un tiempo especialmente complejo, en la transición hacia la democracia en el país. Como señala Dubatti [1991: 84], el movimiento perdía así su oponente político y, por ello, «su sentido principal con el advenimiento de la democracia». Como estudiaremos, los intentos de realización en 1984 se vieron truncados y en 1985 el ciclo parecía despedirse con un gran encuentro festivo y callejero.

La hazaña generada con Teatro Abierto en 1981 ha silenciado los intereses que despierta el estudio del desarrollo de las siguientes ediciones. Si la incidencia fue menor, no lo es el valor que adquiere su realización en

² El desarrollo de este estudio nace del proyecto de Tesis Doctoral titulado *El movimiento argentino Teatro Abierto (1981-1985). Escena, política y poéticas dramáticas*, realizado en la Universidad de Murcia (2018), y una de cuyas partes se encuentra actualmente en proceso de publicación bajo *El movimiento argentino Teatro Abierto (1981-1985) a la luz de sus poéticas dramáticas. De la tradición a la contemporaneidad escénica* [EDITUM, en prensa].



el contexto de democratización del país. Según planteamos en nuestra hipótesis, la efervescencia de la transición tras los años de represión vividos generó en la sociedad (a través de las manifestaciones ciudadanas) y en el propio arte el deseo de tomar las calles, de convocar desde la recuperación el espacio urbano como lugar de encuentro para pensar y articular el futuro que ansiaban para el país.

De esta forma, el aparentemente menor valor escénico de los ciclos de Teatro Abierto con el paso de los años olvida su valía como expresión artística en el contexto de desarrollo. Así, a través de este artículo, y en la reflexión de este monográfico sobre las relaciones entre el teatro, el carnaval y la expresión callejera, queremos recomponer las piezas de Teatro Abierto en su salida a la calle, observando sus motivaciones para construir un encuentro exaltado con la sociedad.

Teatro Abierto 1983: murgas callejeras para un país en transición

Los últimos años de la dictadura en Argentina [Canelo, 2008] mostraron una paulatina desintegración del poder militar en cuanto a la pérdida de liderazgo, quiebra económica, descrédito de la ciudadanía y reclamos hacia la democracia. Una de las últimas y trágicas acciones del gobierno militar fue el inicio de la Guerra de Malvinas contra Inglaterra por la recuperación de dicho territorio en 1982, cuya abrumadora derrota confirmó el inicio del fin del régimen de facto. Esto se sumaba a las acciones sociales, como las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, las asociaciones sindicales o las movilizaciones políticas, como las llevadas a cabo por la Multipartidaria, uno de los principales agentes de la transición que reunía diferentes ideologías políticas contra el régimen y que el 16 de diciembre de 1982, aglutinaba a más de 100.000 personas en la «Marcha por la democracia» [Villagra, 2015: 74]. Ante este contexto, el 12 de noviembre de 1982 se anunciaba la legalización de los partidos políticos, un calendario electoral y un plan económico.



El 30 de octubre 1983, las elecciones democráticas llevaban al gobierno a Raúl Alfonsín, presidente de la Unión Cívica Radical. No obstante, tras los duros siete años dictatoriales el ambiente electoral fue especialmente tenso, tanto como su papel determinante para el país y, como reflexiona Azcona:

el ambiente general que se respiraba era pesimista, de tristeza estructural, debido al proceso que se acababa de vivir de gran traumatismo en lo que concierne a la fuerte dictadura militar recientemente acontecida y cuya magnitud de la tragedia humana aún no se tenía constancia de forma absoluta. [Azcona, 2010: 198]

Tras la victoria de Alfonsín, se iniciaba el lento proceso de estabilización y democratización del país, ante las huellas y el peso social, humano y económico que el régimen dejaba tras de sí³.

Este contexto nos permite comprender las dificultades a las que Teatro Abierto, tras el acontecimiento generado en 1981 y las problemáticas de 1982, se encontraba para el desarrollo de una tercera edición. Por ello, Manduca [2016: 247] define al movimiento como «un actor social de la transición a la democracia», valor del que eran conscientes sus propios participantes.

El camino habilitado por Teatro Abierto para la reconstrucción y consolidación del campo teatral en el país necesitaba asentar el encuentro entre la creación nacional y el público recobrado, entre el compromiso ético y estético del arte y su capacidad de construcción comunitaria para reflexionar ante los nuevos retos del país.

Por ello, en la coyuntura hacia la democracia, Teatro Abierto se planteó en 1983 nuevos caminos en el valor que podía otorgar. No obstante, el ambiente aperturista y libertario que arribaba con la transición también dificultaba su adhesión con el público mayoritario. ¿Qué rol podía ocupar el movimiento en este tiempo de efervescencia, ilusión e incertidumbre?

³ Para más información sobre este contexto, remitimos a Canelo [2008], Azcona [2010: 195-203] o Villagra [2015: 74-88].



Observar el desarrollo de Teatro Abierto en 1983 nos permite comprobar su papel como testigo destacado y agente social activo en la coyuntura transicional. Su acercamiento a la calle, la recuperación de las murgas, de hondo calado político en dictadura, y el encuentro con lo popular será el punto determinante de sus sentidos hacia la democracia.

De esta forma, para 1983 se estableció una convocatoria para desarrollar veintiuna piezas, como en la originaria de 1981, pero donde se privilegiaría, en contraposición a la primera edición, el trabajo colectivo y colaborativo entre las voces dramáticas y su puesta en escena, lo que condujo a la gestación de siete grupos de trabajo donde alternaban figuras canónicas del campo con otras emergentes.

Nuestro foco de atención, más allá del desarrollo del ciclo en sí mismo, recae en su apertura el 24 de septiembre de 1983. Ese día, un espectáculo festivo conformado por diferentes murgas ocupando la ciudad iniciaba un nuevo sentido para Teatro Abierto, en un recorrido especialmente significativo, desde el Teatro del Picadero (el espacio inicial de 1981) hasta el Parque Lezama, cerca del Teatro Margarita Xirgu, donde se desarrolló el evento ese año.

La coordinación nos sitúa entonces ante una nueva figura determinante para el funcionamiento de los ciclos a partir de 1983, Manuel Callau, y ante una inauguración donde ya se evidencia el deseo por recobrar el carácter popular de Teatro Abierto. La apertura ofrecía un recorrido callejero que respondía a la vitalidad que buscaban darle al ciclo, con mayor hincapié en el proceso democrático. Un cabezudo, como alegoría de la censura, fue quemado a modo de ritual en el Parque Lezama, como relata Zayas de Lima, entre «las comparsas y los cantos entonados (que) aludían al lema convocante» [Zayas de Lima, 2001: 115]. El impacto de esta inauguración ha sido menor en el espacio académico, motivado también por la dificultad de aprehender un evento de tal magnitud, pero la convocatoria resulta determinante en el análisis de sus datos: más de mil personas participando en esta festividad a través de las diversas agrupaciones se veían



sorprendidas, como recoge Zayas de Lima [2001: 115] por una abrumadora cifra de más de quince mil asistentes que se unieron al festejo carnavalesco.

El acto respondía al despertar que la ciudadanía vivía en el proceso transicional. Tras los años de represión y ruptura del encuentro, la mirada al futuro que desea instaurar Teatro Abierto es la del fomento de la colectividad y la recuperación de los espacios urbanos que el régimen había negado. Además, la elección del acto está marcada por un enfrentamiento ante la opresión vividas. Las murgas, y la festividad popular que promulgaban, fueron perseguidas y censuradas por una dictadura que observaba en lo carnavalesco un espacio de disidencia. Según recupera Villagra:

Es necesario recordar que la dictadura 1976-1983, entre otros feriados había prohibido el carnaval mediante el Decreto-Ley N° 21.329/76; del 9 de junio de 1976 y que se deroga recién en el año 2011 mediante los decretos 1584 y 1585/10, los que restituyen la fiesta popular. No obstante, el carnaval y las murgas no sólo habían permanecido en la memoria de las clases bajas y populares, sino que estas habían continuado en algunos territorios con sus prácticas y diversas maneras. [Villagra, 2015: 384]

Por ello, el tiempo posdictatorial responderá con la recuperación de los espacios abiertos, el teatro callejero y las acciones urbanas como acto contestatario. Adelantando el desarrollo de los siguientes años, Teatro Abierto también promulgaba esta visión. Además, no solo se trataba de un fomento de la toma de la calle como liberación ante la censura, sino que también significa un acto dentro de las políticas teatrales. Frente a los límites convencionales del teatro, esta acción impulsaba el abrazo a otras teatralidades desde una visión no tradicional y fomentaba el acercamiento a las voces emergentes. Así, la Murga Teatro Abierto la conformaron estudiantes de Teatro y Bellas Artes junto a intérpretes, músicos, titiriteros o bailarines que se abrían en su desarrollo a la suma de amplias masas sociales. Le acompañaron otras murgas y espectáculos callejeros como Chicos libres de Laferrere, Los mimados de la paternal, Los fantoches de Boulogne, Los calamares de Saavedra, Por la vuelta, Hijos de molenada y



fantasía, teatro de títeres (con el dúo Los titiriteros, El carromato o La golondrina y el teatro fantástico de Silvia Vladiminsky, que ya había participado con *El barco* en Teatro Abierto 1982, entre otros [Villagra, 2015: 280-218]).



Imagen extraída de: <https://www.eldia.com/nota/2016-7-28-la-resistencia-del-teatro-abierto-cumple-35-anos>

Este acto inaugural correspondía también a un deseo desde la conformación del ciclo en este año. Así, al eslogan que coronaba el cartel «Por un teatro popular sin censura», realizado por el artista Roberto Fontanarrosa, se le sumaba la consigna «Ganar la calle». De esta forma, Teatro Abierto no solo se posicionaba como movimiento cultural antidictatorial, rol que había venido ocupando, sino también como agente político hacia la nueva sociedad que buscaba construirse. Ante una cultura más elitista y preocupada por la clase media, pretendían generar una experiencia teatral que convocara a un nuevo público y abrazara el calor popular para la reconstrucción del país desde la escena, y las murgas callejeras conforman una convocatoria excelsa en este sentido.





Tras este inicio, el 25 de septiembre de 1983 comenzaba el ciclo en su sentido más convencional con representaciones teatrales en el Margarita Xirgu hasta final de noviembre. La participación del público resultó más mermada y no se recuperó la adhesión masiva del primer ciclo en 1981. Frente a ello, los quince mil participantes que se sumaban a la fiesta inaugural significaban en sí mismo un cambio de perspectiva y la expresión de un deseo de toma del espacio público ante el clima transicional que se vivía en el país.

Crear en democracia: Teatro Abierto a partir de 1983

Tras el más mermado impacto del desarrollo general del ciclo de 1983 y el inicio de la democracia en Argentina, se abría ante Teatro Abierto una nueva perspectiva que le conducía a replantearse su propio sentido y el rol que podía ocupar para la sociedad. Por ello, dramaturgos partícipes del movimiento como Carlos Somigliana o Mauricio Kartún, se cuestionaban: «¿Cuál era el destino, en este nuevo contexto, de un movimiento esencialmente crítico y contestatario?» [Somigliana, en Dubatti, 1991: 86]⁴ o «¿Cuál era el rol de Teatro Abierto en la democracia? ¿Cuáles eran los temas que debía encarar? ¿Había que desensillar de aquel teatro político?» [Kartun, 1993: 537]. Paradójicamente, es la libertad de expresión la que generó la distancia entre los participantes, pues el frente común antidictatorial se bifurcaba ahora en diferentes posicionamientos políticos y proyectos para el país y su política cultural. Por ello, aunque se trabajó para una edición de Teatro Abierto en 1984, finalmente no se llevó a cabo. En 1985, por el contrario, ante una nueva dirección del movimiento, tuvo lugar

⁴ Texto de Carlos Somigliana publicado en *Teatro* bajo el título «Teatro Abierto: volver a las fuentes», el 19 de diciembre 1984.



un encuentro festivo, carnavalesco, popular y callejero, que fue el encuentro culminante para un proyecto que desaparecería en 1986.

Este desarrollo de los últimos ciclos es el que conduce a investigadores como Osvaldo Pellettieri a declarar un decaimiento del movimiento a partir de 1983, pues «había desaparecido su oponente fundamental: la dictadura» [Pellettieri, 1992: 7]. Frente a ello, teatristas como Manuel Callau, quien ostentaría la presidencia de Teatro Abierto en esta segunda etapa -sucediendo al dramaturgo y motor inicial del movimiento, Osvaldo Dragún- o el director de escena Raúl Serrano, defienden con persistencia la necesidad de continuar trabajando, poniendo en especial valor el espacio que la sociedad y el teatro se jugaban con el advenimiento de la democracia y la necesidad de enfatizar tanto los reclamos en pos de la profesionalización como el papel crítico del arte. Pensemos, por ejemplo, que el país se encontraba ante una fuerte crisis económica que seguía asfixiando al ámbito cultural: la iniciativa privada debía autogestionarse, con una gran precarización, no había un apoyo determinante a la producción nacional y los escasos presupuestos que llegaban tan solo a los teatros oficiales en los años ochenta vaticinaban un declive aún mayor. En este sentido, Raúl Serrano [2017] nos reconocía en una entrevista personal que, a pesar de que la realidad política había cambiado, no se había mermado la necesidad de defender el compromiso social desde el teatro y que no eludiera la dedicación profesional.

Ante esta situación, a partir de 1983 los datos que tenemos sobre Teatro Abierto son consustancialmente menores, aunque la información ha podido aumentar gracias al trabajo de recopilación de fuentes llevado a cabo por Irene Villagra [2016]. Los debates sobre la continuidad del movimiento en 1984 fueron acuciados. El gobierno no terminaba de posicionarse en materia cultural, por lo que se impedía el análisis y la respuesta por parte del campo teatral. Aunque se buscó llevar a cabo un trabajo denominado “Teatro Abierto opina sobre la libertad” que, como relata Mauricio Kartun [1993: 537] buscaba generar un espectáculo a partir de *sketchs* y una



acogida multitudinaria o, como hemos podido estudiar, se llegaron a escribir obras en este contexto, como *La democracia en el tocador* de Somigliana o *El dúo Sosa-Echagüe* de Ricardo Halac, el ciclo finalmente fue anulado. No obstante, sí se inician acciones que generan nuevas dinámicas dentro de Teatro Abierto y que vieron sus frutos en 1985.

Del teatro callejero y comunitario al *Teatrzo* en 1985

Como venimos delimitando, la posdictadura generó en la sociedad la recuperación de la calle y el encuentro ciudadano que el terrorismo de Estado había dilapidado. Por este motivo, junto al desarrollo más convencional del arte escénico en el edificio teatral y en su realización profesional, comienzan a gestarse otras acciones que encuentran, enlazado con los aires democráticos en el país, un nuevo sentido para este arte en su diálogo social, que podemos catalogar bajo los códigos del teatro callejero y el teatro comunitario.

Según estudian Díaz y Libonati [2014: 71], ya desde los años setenta trabajos como los Norman Briski y su «teatro villero de intertexto político» habían explorado la escena desde las expresiones callejeras y comunitarias. Por ello, la democracia incentiva la recuperación y florecimiento de este germen de los setenta en el nuevo contexto de los ochenta, «en tanto fenómenos culturales que manifiestan su compromiso social y su condición de arte popular, en contraposición al teatro erudito, textocéntrico y mensajista» [Díaz y Libonati, 2014: 71-72]. Este interés también se observa en Teatro Abierto, como venimos delimitando, desde la fiesta inaugural de 1983 al impacto con el que se encara en 1985, donde se enfatiza el acercamiento a las expresiones populares, no en cuanto a su función expectatorial, como público, sino a la cesión del protagonismo a su discurso y la expresión artística de su realidad.

El teatro callejero y el teatro comunitario se ven unificados por una misma matriz y distanciados en las ramas de sus desemejanzas. Comparten una misma praxis escénica, «en la concepción del teatro como un medio útil



para interferir en la dinámica social», recuperando «una visión del propio espacio y la propia historia como reacción a una cultura mundializada y desideologizada» [Díaz y Libonati, 2014: 72]. A su vez, se articulan en códigos similares de colaboracionismo, fraternidad, solidaridad o co-creación y pretenden «interferir directamente en la realidad generando formas de sociabilidad y resistencia que sostienen el ideal de la política concebida “desde abajo”» [Díaz y Libonati, 2014: 73]. El abandono del edificio teatral y la ocupación de las calles busca atraer a un nuevo público con el que no había conectado el arte escénico, ejerciendo así «una acción socio-política directa» [Díaz y Libonati, 2014: 73] y comprendiendo este arte como un mecanismo que, «mediante la acción grupal, podía elaborar algún tipo de respuestas a las tensiones sociales» [Díaz y Libonati, 2014: 74]. La vinculación inicial de ambas expresiones, unidas en el espacio público y en su ideario artístico, se va diluyendo progresivamente y el teatro callejero continúa su desarrollo en los colectivos interesados en el accionar estético del espacio urbano como el teatro comunitario persiste su labor en el encuentro vecinal no limitado a la calle. La nueva política del contexto democrático desea ser gestada desde los espacios vecinales, ansiando ser protagonistas del nuevo rumbo de un país tras haber «estado eclipsados de la vida política, económica y ciudadana, se autoproclaman portavoces de la comunidad» [Proaño, 2015: 72].

Si situamos el foco de atención en el teatro callejero, debemos destacar los estudios de André Carreira [1994; 2004; 2010], el cual delimita su inicio en las calles de Buenos Aires en consonancia a las manifestaciones políticas y sindicales, que habían estado prohibidas por el régimen hasta el momento, «inundándolas de vida» [1994: 105]. Los teatristas tomaron los espacios públicos unidos por «un sentimiento de libertad y de compromiso artístico», predominando «propuestas teatrales con intenciones transformadoras de la realidad sociopolítica», con una «temática politizada y en la búsqueda de una teatralidad popular» [1994: 105] que reconstruía y expurgaba los años de horror del terrorismo de estado a través del énfasis en



la memoria social. Destaca la excepción de La Organización Negra, afamado grupo callejero fundado en 1985, cuyo teatro de imágenes se distanciaba de la temática política, pero se postulaba como «profundamente política en su discurso anarquizante» [Carreira, 1994: 105]⁵.

En torno al contexto que venimos describiendo, tiene lugar el evento que habitualmente se valora como el final de este movimiento. Nos referimos al *Teatrzo*, un acontecimiento que convocaba en un sentido festivo la toma carnavalesca del espacio urbano, de las calles y el entramado público, no solo de Buenos Aires, sino extendido a diferentes espacios de Argentina. La convocatoria recuerda a la que había compuesto la apertura del ciclo en 1983 con las murgas de Teatro Abierto y la apertura a escenarios callejeros y otras experiencias escénicas, bajo la coordinación de Manuel Callau, al frente ahora de la organización de 1985. André Carreira valora que la toma de la calle en su sentido artístico, tal y como busca Teatro Abierto, conforma en este contexto una acción política, al comprenderse «como un modo espectacular que busca (...) el lugar de encuentro con un público particular, un público popular» [Carreira, 2010: 87], oponiéndose al *stablishment* y generando «la creación de “estados de ruptura” de lo cotidiano» [Carreira, 2010: 89].

La acción del *Teatrzo* responde al mismo deseo de este nuevo paradigma social y artístico. Así, en enero de 1985 se abrió la convocatoria para un espectáculo masivo que inundara durante dos días completos las calles; cuarenta y ocho horas de exaltación artística y festiva que se movería del entramado urbano de Buenos Aires a su desarrollo por todo el país y Latinoamérica. De esta forma, aunque Teatro Abierto estuviera a la cabeza de la convocatoria y la coordinación, se buscaba la presentación libre de grupos y propuestas para unirse a esta fiesta teatral y carnavalesca. El

⁵ La Organización Negra -conocida como La Negra- fue uno de los movimientos teatrales más destacados en la coyuntura democrática y fundado en 1984. Recuerda a la estela de las experiencias del grupo español *La Fura dels Baus*, y gestado en un contexto similar, exploraban las calles desde su poética performática, agitadora, innovadora y radical. Por ello, observan Díaz y Libonati que «acaso la dimensión política esté en su tono de denuncia y en su poética combativa, en su condición de nuevo camino estético que propone un uso innovador de los elementos tradicionales: el cuerpo del performer, la música, la luz, el espacio» [2014: 101].



Teatrzo aunaba así disímiles teatralidades y se conformaba como un espacio abierto a las expresiones populares y de un público amplio al que hacer partícipe del encuentro.

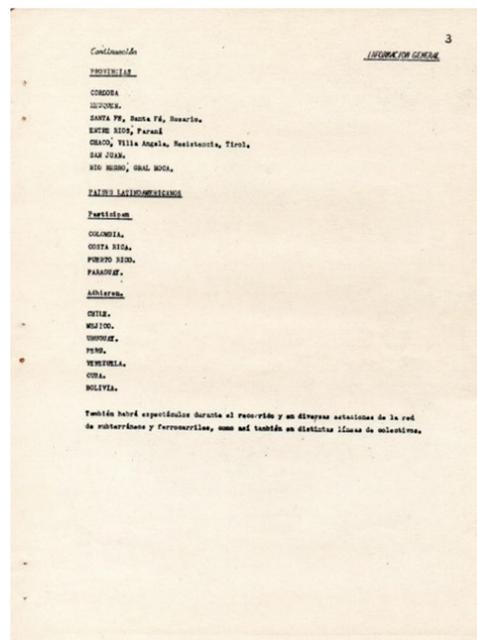
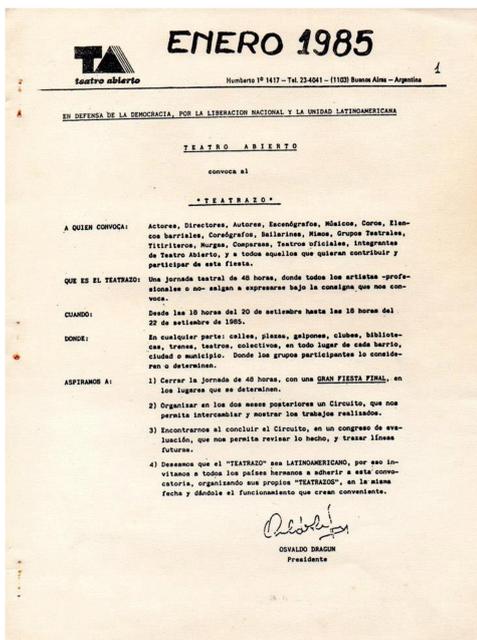
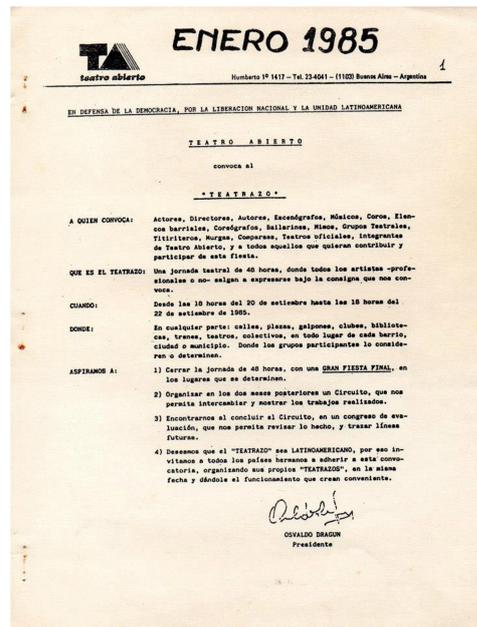
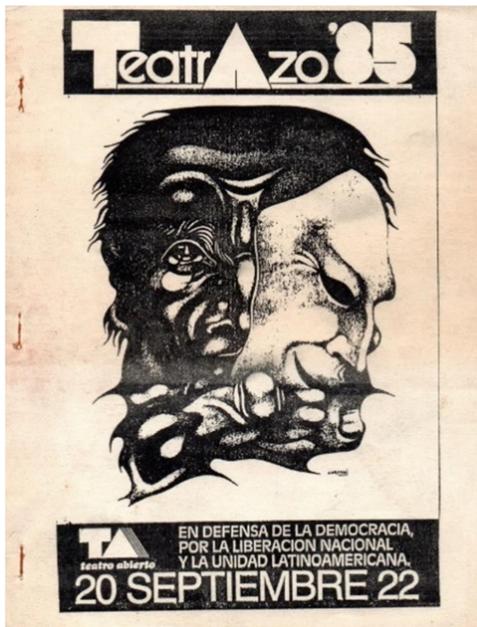
Esta convocatoria no se ceñía, por tanto, a la visión más convencional del teatro que había predominado en las ediciones anteriores, sino que se concebía como una apertura a nuevas expresiones: murgas, grupos carnavalescos, manifestaciones teatralizadas, mimo, el teatro participativo de Alberto Sava, experiencias de teatro comunitario, teatro callejero... Además, como observamos, desde la convocatoria el tono de expresión es festivo, corresponde al deseo de generar una gran celebración: el festejo de la libertad, la democracia y la unión, el de la colectividad frente a la opresión del régimen, el de la recuperación de los espacios públicos como lugares de encuentro social.

Además, si observamos el lema que coronaba esta convocatoria, «En defensa de la democracia, por la liberación nacional y la unidad latinoamericana», percibimos un cambio de posicionamiento en el movimiento, puesto que no solo se concibe en su enfrentamiento a la dictadura, sino que la democracia en el país también supone la liberación del pueblo y la recuperación de aquellos elementos que el régimen había dilapidado: la identidad nacional, la unión conciudadana, la política, la economía... Además, se renueva el grito a los postulados filoizquierdistas que conjugaban la unidad latinoamericana y a un hermanamiento de los logros democráticos que acababan de alcanzarse en Argentina para su extensión a otros países.

Como se observa en la convocatoria, el *Teatrzo* ofrecía dos jornadas festivas y buscaba acoger «actores, directores, autores, escenógrafos, músicos, coros, elencos barriales, coreógrafos, bailarines, mimos, grupos teatrales, titiriteros, murgas, comparsas, teatros oficiales, integrantes de Teatro Abierto, y a todos aquellos que quieren contribuir y participar de esta fiesta». La representación masiva tendría lugar desde las 18 horas del 20 de septiembre hasta las 18 horas del 22 de septiembre, de



forma continua y extendida por todo el entramado urbano: «calles, plazas, galpones, clubes, bibliotecas, trenes, teatros, colectivos, en todo lugar de cada barrio, ciudad o municipio. Donde los grupos participantes lo consideren o determinen». A pesar de que la coordinación está pasando a manos de Manuel Callau, la convocatoria se encuentra aún firmada por Osvaldo Dragún.



Leemos entre los objetivos de los organizadores del *Teatrozo* generar una «gran fiesta final» y teatral que cerrara el resto de acciones llevadas a cabo por Teatro Abierto en 1985, como los ciclos *Otro Teatro* y *Nuevos autores, nuevos directores*. Se propone su expansión, en los mismos días y horarios, por toda Latinoamérica, desde la organización de cada coordinadora. Unido a ello, plantean la construcción de un circuito posteriores y que, con una duración de dos meses, permitiera el intercambio de los trabajos realizados entre barrios, ciudades o países y, finalmente, el desarrollo de un congreso que pudiera analizar dichas experiencias y generar líneas y relaciones de trabajo futuras. Con la toma de la calle, observamos una convocatoria que supera las lindes habituales de Teatro Abierto, difumina las fronteras escénicas convencionales y se adentra en la exploración de nuevas experiencias donde el encuentro artístico y callejero convoque la reflexión política y los planteamientos sociales.



Desfile para el Teatrozo en 1985 del grupo Trahuél en la Avda. Mitre Avellaneda. Recogido de:

<http://horacioquena.blogspot.com/2007/02/actividades-artisticas.html>



La amplitud de la convocatoria resulta desbordante e imposibilita la sistematización de todas las acciones que pudieron acogerse en el seno del *Teatrzo*, de las cuales no queda completa constancia. De alguna forma, el evento supera su posibilidad de aprehensión en su explosión popular y Teatro Abierto se desdibuja así a la vez que vence en sus postulados iniciales, lo que también supone su propia desarticulación: la asunción de disímiles experiencias y la apropiación por parte del discurso popular. La festividad cumple el deseo del movimiento, así como lo hace diluirse entre las expresiones populares. Los datos evidencian esta afirmación, pues González de la Rosa y Santillán recopilan cómo «se calcula que participaron 7 países, 15.000 artistas y técnicos, y 300.000 espectadores» [González de la Rosa y Santillán, 2014: 94].

Para hacer frente a una organización de tal magnitud, Teatro Abierto ocupaba el espacio de centralización de información tanto para el público como para los grupos inscritos como participantes. Como observamos en los documentos del movimiento, se desarrolló en diferentes barrios de la capital de Buenos Aires, así como del Gran Buenos Aires y de ciudades y pueblos de la provincia, extendiéndose a otras provincias como Córdoba, Neuquén, Santa Fe, Entre Ríos, Chaco, San Juan y Río Negro; además, se celebrará en países como Colombia, Costa Rica, Puerto Rico y Paraguay y se adherirán al movimiento países como Chile, México, Uruguay, Perú, Venezuela, Cuba y Bolivia. A todo ello se suma, además, el desarrollo de espectáculos sin horario determinado que implosionaban en las líneas de metro, ferrocarriles y transporte público. El “subte” y las representaciones que intercedían en la rutina ciudadana se convirtieron en una expresión común, espontánea e innovadora en el tiempo democrático, las cuales también se acogen en el seno de Teatro Abierto.

Irene Villagra [2016: 205-209; 211-212] recopila un cronograma de realización del *Teatrzo* en diferentes espacios, de la tarde a la noche de



manera continuada y superpuesta⁶. En él observamos la participación de artistas de desemejantes espacios artísticos, de teatro experimentales y colectivos populares a comunidades vecinales. Por ejemplo, la dramaturga Patricia Zangaro [en Villagra, 2016: 148] relata su participación en la organización el evento y la participación de Catalinas Sur, uno de los estandartes del teatro comunitario en Argentina.

La realización del *Teatrzo* se concibe como una respuesta al nuevo contexto democrático. A su vez, demuestra el interés de Teatro Abierto por abrirse a nuevas formas escénicas que implosionan en este tiempo en Argentina y conducen del teatro callejero a las expresiones comunitarias, performativas, al mimo o los títeres, discursos tradicionalmente no acogidos desde la institución teatral. Esta convocatoria, a su vez, responde a un deseo por alejarse de la clase media, de un espectador burgués, y acercarse a receptores más amplios en un sentido popular. Así lo observan Sagaseta y Polito, al valorar cómo con esta última acción el movimiento fomentaba la «salida en busca de público, dejar los consabidos escenarios y ganar calles y plazas. Y esto también proviene de una definición ideológica (...); pero por otra parte también se acentúa una voluntad claramente militante que tiende a lo popular» [Sagaseta y Polito, 1985: 43]. Esta es la nueva militancia y el compromiso escénico que hallan como idiosincrasia dentro del movimiento. Se suma a esto un deseo por reivindicar nuevas políticas culturales y teatrales en el país y demandar las necesidades del sector. Se trata de planteamientos que comprenden el arte como medio necesario para la sociedad, defendiendo su desarrollo desde las expresiones más populares y ciudadanas, alejadas de las normas capitalistas y comerciales, y en convivencia con su valor con el desarrollo profesional. Por ello, Manuel

⁶ Irene Villagra ha recopilado también archivos y datos sobre el *Teatrzo* en otros espacios. Por ejemplo, en San Martín, provincia de Buenos Aires, gracias a la colaboración de Rodolfo y Claudia Cicchetti, promotores de tal acción [Villagra, 2016: 220-248] o en los barrios de Almagro/Once a través de Horacio Medrano y el Taller Estudio del Actor (T.E.A.), también coordinado por Néstor Romero y Néstor Sabatini [Villagra, 2016: 249-258]. Por otro lado, ha recuperado información sobre el desarrollo del *Teatrzo* en diferentes barrios de capital federal [2016: 308-317] y en las provincias de Argentina [2016: 319-348]. La información sobre el *Teatrzo* a nivel latinoamericano es casi inexistente, más allá de diferentes testimonios o archivos que dan cuenta de su celebración.



Callau, como coordinador del movimiento, alega su deseo por: «Convocar la mayor cantidad de grupos posibles, para provocar un incendio teatral en Buenos Aires. Apuntalar así el trabajo de los grupos como modo de producción. Terminar dándole un proyecto al gobierno para incentivación del trabajo grupal» [en Sagaseta y Polito, 1985: 44].

La magnitud del evento generó, como evidente consecuencia, múltiples problemas de organización. Debieron suspenderse algunas representaciones por fallos en la coordinación o por la falta de público. Por otro lado, las nuevas teatralidades y expresiones populares que se acogieron fueron desacreditadas por la crítica más conservadora que no siempre supo aceptar esta convocatoria, por lo que las respuestas periodísticas sobre este evento fueron en ocasiones enfrentadas. Por un lado, como recopila Zayas de Lima, «Un sector de la crítica se hizo eco de esta falencia y señaló con claridad “La capacidad de convocatoria de Teatro Abierto está seriamente resentida” (Osvaldo Quiroga, *La Nación*, 21/09/85)”» [Zayas de Lima, 2001: 120]. También lo observamos en el documental de Arturo Balassa *País cerrado, Teatro Abierto* [1991: 100-101]. Tras algunas imágenes del Teatrzo, se incorporan los titulares de los diarios del momento: *La Nación*, «Teatro Abierto es un camino equivocado»; «Un Teatrzo 85 que no consiguió golpear a nadie»; «Comenzó el Teatrzo, una fiesta teatral con un ausente: el teatro»; «Diario el teatrzo: una experiencia cultural que llega a La Plata»; «Por la unión de los hombres y los pueblos»; «Teatro Abierto y la comedia municipal»; «El teatrzo en Bolívar se realizará el sábado»; «El ciclo Teatro en la calle respondió a las expectativas de la ciudadanía»; «Neuquén dio el teatrzo»; «Teatrzo: un retorno al teatro popular»; «Encuentro popular teatrzo portorriqueño. Nuevos autores nuevos directores, en la propuesta de Teatro Abierto»; «Masiva adhesión al Teatrzo 85, organizado por Teatro Abierto»; «El arte en las calles con ropa de trabajo»; «Teatrzo 1985: una bocanada de aire fresco»; «Locos de primavera. El borda adhirió al teatrzo 85»; «Una fiesta en la calle».



La recepción desde la alta cultura y una visión más conservadora no comprendió en esta convocatoria un valor teatral. Además, la valía política de este acto también se alejaba del inicial reclamo antidictatorial, lo que tampoco se aceptaba con entusiasmo. De la misma forma que Teatro Abierto se alejaba de la capital a la periferia y convocaba a las provincias, se distanciaba del centro del campo cultural a los márgenes y dejaba vía libre a su expresión, lo que no siempre fue bien recibido ni por la recepción crítica ni por los propios partícipes del evento. Mientras movimientos similares florecían en Neuquén, Mar del Plata, Tucumán o Mendoza, otros teatristas mantienen la postura de que Teatro Abierto finalizó en 1983, como Roberto Perinelli [AA.VV., 2011: 14], aunque comprende que aparecieron acciones como «consecuencia» del movimiento generado por los primeros. O Roberto Cossa [2017] aseguraba en una entrevista personal que Teatro Abierto acaba en 1983 porque entiende el movimiento solo en los límites de la lucha antifascista, antidictatorial. Ante ello, valoramos cómo estas acciones se están viendo alejadas de la concepción general del movimiento debido a su espacio liminal, a su convocatoria más allá de las lindes convencionales del teatro y deja fuera otras experiencias de marcada teatralidad e interés social.

A pesar de que con el *Teatrzo* de 1985 se valora la fiesta con la que cierra finalmente Teatro Abierto, la estela continua con más acciones hasta 1986, donde Manuel Callau, bajo un significativo viraje en el nombre, *Arte Abierto*, continúa trabajando por el desarrollo artístico más allá de los centros del campo cultural, tanto geográficos como estéticos. No obstante, tanto la incidencia como la información sobre su desarrollo resulta significativamente más mermada. En la convocatoria del mismo, como recuperan Sagasetta y Polito, observamos un manifiesto donde se enfatizaban los rasgos del teatro callejero, acciones barriales y teatro comunitario, siguiendo el sentido que se había iniciado en 1985:



Teatro Abierto y los gremios del quehacer (Asociación Argentina de Actores, Sindicatos de Músicos) convocan a todos los artistas profesionales o no, de todas las disciplinas, a los vecinos de los barrios, como así también a las instituciones vecinales, a formar grupos que desarrollen investigaciones que intenten nuevas formas de producción y mantenimiento de ámbitos expresivos en sus lugares de asentamiento. La tendencia es lograr centros permanentes de expresión barrial, con el fin de concretar el derecho a ejercer la cultura por sus verdaderos protagonistas: los vecinos y sus artistas. [Sagaseta y Polito, 1985: 43]

La edición también se abrió para su desarrollo por más países de Latinoamérica, iniciándose en Santiago de Chile el 30 de junio de 1986, pero que no llegó a concretarse.

Irene Villagra [2016: 353-355] recopila un cartel de *Arte Abierto* para 1986 donde prevalece el sentido de lo popular y comunitario. La imagen muestra la plaza de un barrio obrero donde se está llevando a cabo una representación mientras se despierta el ambiente festivo con una murga y otras expresiones artísticas en el espacio urbano. Se desarrolla del 8 al 16 de noviembre y cuenta con los logos de Teatro Abierto. Algunas de las fotografías halladas por Villagra de este olvidado ciclo son presentadas en su recopilación de archivos [2016: 356-360].

Como narra Manuel Callau, en una entrevista realizada por Irene Villagra [2016: 361-371], *Arte Abierto* se desarrolló en la ciudad de Buenos Aires a través de una gran representación por la calle Corrientes, de Callao al Obelisco durante todo un día. Intérpretes, músicos, titiriteros, murgas y otros artistas se reunían para este encuentro bajo el lema: «Primavera del hambre y la desocupación». El acto finalizaba con una murga «que representaba el teatro, de las murgas, los viejos luchadores del teatro. Aparecían imágenes de Ambrosio Morán, de Frank Brown...» [en Villagra, 2016: 370]. De nuevo, Teatro Abierto enlazaba con la tradición teatral para encarar al futuro y continuar con los reclamos en pos del arte. Además, en *País cerrado*, *Teatro Abierto* queda constancia de un posicionamiento político antiimperialista y anticapitalista, en una gran marioneta representando a Ronald Regan, presidente estadounidense en aquel



momento, mientras otras figuras que representaban al teatro latinoamericano lo acosan.

Conclusiones: ganando las calles

Las acciones llevadas a cabo por Teatro Abierto a partir de la apertura de 1983 tienen su correlato en la propia lectura contextual. Al igual que la sociedad iniciaba un proceso transicional, el espacio de lo carnavalesco, las murgas y la toma de la calle por experiencias artísticas disímiles y comunitarias convoca una llamada destituyente y un reclamo hacia la nueva democracia que se estaba construyendo. Así como en *Ruido de rotas cadenas*, la obra que Ricardo Halac escribiera para Teatro Abierto 1983, las clases sociales más populares, alejadas de las instituciones, irrumpen en el juzgado para reclamar un nuevo orden que los incluya, y entonar, como el himno de Argentina hiciera en relación con la colonia española, la ruptura de las cadenas opresoras, ahora también se reclama desde las calles por la consideración del poder popular. Esta coincidencia entre un contexto destituyente del orden vigente y la puesta en marcha de prácticas carnavalescas no es casual. De hecho, basta recordar que, como afirma Bajtín, «Las leyes, las prohibiciones, las restricciones que determinan la estructura (...) están suspendidas durante el tiempo del carnaval: se comienza por invertir el orden jerárquico y todas las formas de miedo que este entraña» [2018:11]. De esta manera, el carácter carnavalesco de estas acciones sintoniza plenamente con el momento político y con la voluntad de transformación radical de la sociedad. Asimismo, el carnaval no solo es capaz de conectar con el clima destituyente del orden impuesto, sino que también convoca a la reconstitución de un orden diferente al existente que, en el caso argentino, era la restitución de la democracia. No en vano, Bajtín señala la importancia de los ritos de «coronación y destronamiento» en el Carnaval [2018:14].

En esta línea de conexión entre el momento político y la sinergia con la cosmovisión carnavalesca, también se ha de destacar la capacidad



igualitarista del carnaval. Rotas las jerarquías, la máscara carnavalesca iguala, abre las puertas a la reflexión crítica profunda, a expresar en colectivo la nueva sociedad que se desea construir. Desde esta clave, se evidencia que las murgas convocan una expresión popular incontrolable y ese acto desmantela el orden establecido, tal y como temía y persiguió el aparato censor dictatorial, en una apertura popular que choca con los constructos sociales de las instituciones. En este sentido leemos las palabras de Manuel Callau sobre el silencio al que se abocó a las acciones del *Teatro* en 1985 y cómo se eludió el impacto que tuvo:

todos los medios dijeron que no existió eso. ¡Pero fue exactamente lo contrario! En el cierre del “teatro” de Villa Real, que se hizo en un club que se llama “Jorge Newbery”, apareció un grupo de patinadores de sesenta personas (niños, adolescentes y mayores) con la consigna “En defensa de la democracia, por la liberación nacional y la unidad latinoamericana” y con la música de fondo de “New York, New York”.

El “teatro” (...) No apareció en ningún lado... pero ocurrió. Fue “inmanejable” (...) En Caballito empezó el “teatro” con una carrera de embolsados... no era un hecho “teatral”... Hay mucho para hablar de la historia de la resistencia artístico-cultural⁷.

A su vez, al hilo de las palabras de Callau y del análisis de los datos ofrecidos, consideramos que la magnitud de las acciones llevadas a cabo en el seno del emblemático movimiento argentino Teatro Abierto entre 1983-1985 no puede valorarse solo como una coda o una exaltación final. En dicha consideración repercute también la apreciación que habitualmente se otorga a las teatralidades limítrofes, a las fórmulas liminales que escapan de los márgenes del teatro en su sentido más convencional. Si la acción inicial enarbolada por Teatro Abierto en 1981 suponía la reconstrucción del campo teatral desde la reunión de todos los agentes implicados (dramaturgos, directores, intérpretes, otros artistas y técnicos, público, crítica, instituciones...) y encabezaba un enfrentamiento desde los escenarios contra

⁷ Información extraída de: <https://elrepertorio.wordpress.com/2013/09/07/ideas-que-son-imprescindibles-para-cambiar-el-mundo-hoy-entrevista-a-manuel-callau/>



la dictadura y en favor del sector profesional de las Artes Escénicas, el desarrollo de los eventos propiciados a partir de 1983, con especial énfasis en el *Teatrzo* de 1985, nos muestra una mirada esencial para la imbricación de lenguajes escénicos disímiles o del encuentro comunitario y popular también como uno de los estandartes perseguidos por Teatro Abierto. Si bien se habla de una menor repercusión de estos acontecimientos, creemos que en esta valoración pesa, en primer lugar, que se trate de experiencias más populares desarrolladas en el espacio de lo carnavalesco, las murgas o el teatro comunitario, lo que queda fuera de los bordes que habitualmente imponemos a este arte; a su vez, la posibilidad de aprehensión e investigación del objeto de estudio es menor: el acercamiento a los textos dramáticos compuestos para las primeras ediciones nos facilita un material de trabajo que en los siguientes ciclos se diluye por el peso del paso de la historia. No obstante, si pensamos en las 15.000 personas que desde la investigación se ha evaluado que asistieron solo a las murgas que abrían 1983, su número de asistentes es indiscutiblemente exitoso.

La historiografía nos ha mostrado que las teatralidades populares quedan fuera de la historia del teatro. Pero el *Teatrzo* ocurrió y su dinamización social pudo ser mucho mayor que el calado que otorgamos desde la academia, como acción determinante para recobrar la libertad y la expresión artística en el nuevo contexto democrático, afectando e implicando de manera directa a la ciudadanía. El interés de este movimiento no solo reside en la calidad que hallamos en muchos de los textos escritos para las diferentes ediciones entre el 81 y el 83, sino en las acciones que se llevaron a cabo y pusieron en diálogo a la sociedad y al teatro en su sentido amplio de realización, tomando las calles y festejando en libertad con las murgas a las que durante los duros años dictatoriales se impidió expresarse. Así, Teatro Abierto no solo recompone el campo teatral en un país asolado por el régimen, sino también toma las calles para fomentar el diálogo desde el espacio público.



BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV, «Debate» en *Florecio*, 2011, vol. 6, núm. 25, 18-26.
- ARANCIBIA, Juana y MIRKIN, Zulema, *Teatro argentino durante el Proceso (1976-1983)*, Buenos Aires, Editorial Vinciguerra, 1992.
- AZCONA, José Manuel, *Violencia política y terrorismo de Estado en Argentina. Del totalitarismo de José Uriburu (1930) a la dictadura militar (1976-1983). Una visión bilateral*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010.
- BAJTÍN, Mijail, «Un mundo carnavalesco: de la carnavalización de la vida y la carnavalización de la literatura» en Agustín García Calvo, Mijail Bajtín y Julio Caro Baroja (eds.), *Vida de carnaval. De máscaras, parodias, literatura y carnavalización*, Madrid, Libros Corrientes, 2018, 7-50.
- BALASSA, Arturo y WEGBRAIT, Graciela, *País cerrado, Teatro Abierto*, guion inédito, 1991.
- CANELO, Paula, *El proceso en su laberinto. La interna militar de Videla a Bignone*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2008.
- CARREIRA, André, «Teatro callejero en la ciudad de Buenos Aires después de la dictadura militar», *Latin American Theatre Review*, 1994, vol. 27, núm. 2, 103-114.
- _____, *El Teatro Callejero en la Argentina y en el Brasil democrático de la década del 80*, Buenos Aires, Nueva Generación, 2004.
- _____, «Teatro de invasión: redefiniendo el orden de la ciudad» en Óscar Cornago (coord.), *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica*, coord., Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2010, 87-100.
- COSSA, Roberto, «Entrevista personal», 5 de septiembre de 2017, Buenos Aires, Inédita.



- GONZÁLEZ DE LA ROSA, Adys y SANTILLÁN, Juan José, *La huella inquieta de Osvaldo Dragún: testimonios, cartas, obras inéditas*, Buenos Aires, Inteatro, 2014.
- GRAHAM-JONES, Jean, *Exorcising History. Argentine Theater under Dictatorship*, London, Associated University Presses, 2000.
- DÍAZ, Silvina y LIBONATI, Adriana, *Teatro en democracia. Innovación y compromiso social. La escena de los ochenta en Buenos Aires*, Buenos Aires, Ricardo Vergara Ediciones, 2014.
- DUBATTI, Jorge, «Teatro Abierto después de 1981», *Latin American Theatre Review*, 1991, vol. 24, núm. 2, 79-86.
- _____, Jorge, *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2012.
- KARTUN, Mauricio, «Los ciclos del final», *Cuadernos hispanoamericanos*, 1993, núms. 517-519: 535-538.
- MANDUCA, Ramiro, «Teatro Abierto (1981-1983): un actor social de la transición a la democracia», *Revista de historia*, 2016, núm. 17, 247-272.
- PELLETTIERI, Osvaldo, «El sonido y la furia. Panorama del teatro de los 80 en Argentina», *Latin American Theatre Review*, 1992, vol. 25, núm. 2, 3-12.
- PROAÑO-GÓMEZ, Lola, «El teatro comunitario argentino (1983-2012)», en Gustavo Remedi (ed.), *El teatro fuera de los teatros. Reflexiones críticas desde el archipiélago teatral*, Uruguay, CSIC, 2015, 67-86.
- SAURA-CLARES, Alba, «De la violencia física al silencio violento: el teatro argentino durante el Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983)», en *La violencia encarnada: representaciones en teatro y cine en el dominio hispánico*, Sevilla, Padilla Libros, 2016, 157-170.
- _____, 2017, «Representaciones escénicas contra la opresión dictatorial: Teatro Abierto», *Interlitteraria*, 2017, vol. 22, núm. 1, 123-138.
- SERRANO, Raúl, «Entrevista personal», 8 de septiembre de 2017, Buenos Aires, inédita.



- VERZERO, Lorena, «“No nos une el amor sino el espanto”: Re-mapear la escena teatral de la última dictadura argentina», *Artilugio Revista*, 2021, núm. 7, 335-353.
- VILLAGRA, Irene, *Teatro Abierto y Teatro x la Identidad. La historia en el teatro y el teatro en la historia*, Tesis de Licenciatura, Facultad de Letras de la Universidad de Buenos Aires, inédita, 2006.
- _____, *Teatro Abierto 1981: Dictadura y resistencia cultural. Estudio crítico de fuentes primarias y secundarias*, La Plata, Ediciones Al Margen, 2013.
- _____, *Estudio crítico de fuentes. Historización Teatro Abierto, ciclos 1982 y 1983*, Buenos Aires, Edición de autor, 2015.
- _____, *El devenir de Teatro Abierto. Estudio crítico de fuentes. Historización 1984, 1985 y 1986*, Buenos Aires, Edición de autor, 2016.
- ZAYAS DE LIMA, Perla, «Teatro Abierto 1982-1985» en Osvaldo Pellettieri (ed.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1983)*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 2001, 112-123.

