

## *Representaciones escénicas contra la opresión dictatorial: Teatro Abierto*

ALBA SAURA CLARES

**Abstract. Stage Performances Against Dictatorial Oppression: *Teatro Abierto*.** Censorship is one of the best known mechanisms for social submission and repression. The thorough control of critical thinking outside institutional norms and the obstacles posed to the creative freedom of artists have decisively affected those countries that lived under authoritarian governments or dictatorships. Censor mechanisms vary in each context and affect each artistic expression differently. This paper aims to explore how censorship affects theater, especially with regard to its dialogic nature, in the relationship between dramatic texts and their staging, as well as its incidence on the creative process of playwrights and the reception of audiences. For this purpose, the study will focus on one of the most repressive contexts in the history of Argentina, that of the last military dictatorship, the self-called National Reorganization Process (1976–1983). During those violent years marked by strict state censorship, a unique theatrical event emerged to face oppression from the stage: *Teatro Abierto* ('Open Theater', 1981–1985). In its first and more rebellious season in 1981, the theater festival gathered diverse artists (playwrights, directors, actors, set designers...) to work together in twenty plays to respond to the censorship with art. The plays began on 28 June at the Teatro del Picadero in Buenos Aires; soon after, the regime understood the social impact of this event. As a consequence, the Teatro del Picadero burned down eight days after the festival had started. However, thanks to social and intellectual support, this was not to be the end of *Teatro Abierto*; on the contrary, the festival continued with renewed strength at the Teatro Tabaris until September and in subsequent festival seasons. In order to observe the artists' thoughts on censorship and its impact on the scene, we will consider two texts of *Teatro Abierto* from the season of 1981: *Lobo... ¿estás?* by Pacho O'Donnell and *Desconcierto* by Diana Raznovich.

**Keywords:** Argentina; theater; censorship; dictatorship; *Teatro Abierto*

### Introducción

El análisis del desarrollo teatral argentino resulta indesligable de la situación sociopolítica de este país a lo largo del siglo xx, donde Argentina se vio marcada

por la inestabilidad y el ambiente represivo generado por los diferentes gobiernos autoritarios y regímenes dictatoriales que tuvieron lugar desde 1930 a 1983. Todo ello genera una importante huella en el teatro, arte de interés en nuestro estudio, consideración extensible a otros ámbitos sociales o culturales. Focalizando en los años de la última dictadura vivida por el país (1976–1983), en este artículo ahondaremos en los mecanismos censores utilizados durante este tiempo en relación al teatro; sin embargo, buscamos con esta reflexión analizar la incidencia de la censura en el arte teatral como planteamiento extensivo a otros contextos, ya que viene determinado por las propias particularidades del arte escénico.

Más allá del hecho literario, del texto dramático, el teatro conjuga una nueva realidad estética en su representación escénica, en el denominado texto espectacular<sup>1</sup>. Como analiza Jorge Dubatti en su *Filosofía del Teatro*, se concibe este arte:

como un acontecimiento ontológico [...] Y en tanto acontecimiento, el teatro es complejo internamente, porque el acontecimiento teatral se constituye en tres subacontecimientos (por género próximo y diferencia con otros acontecimientos): el convivio, la *poíesis*, la expectación. (Dubatti 2010: 33)

En primer lugar, destaca el convivio o acontecimiento convivial, en cuanto el teatro exige “la reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana” (Dubatti 2010: 34). Consiguientemente, este acontecimiento genera, como continúa analizando este investigador, que “un sector de los asistentes al convivio comienza a producir *poíesis* con su cuerpo a través de acciones físicas y físicoverbales, en interacción con luces, sonidos, objetos, etc., y otro sector comienza a esperar esa producción de *poíesis*” (Dubatti 2010: 36); es decir, la propia representación física por parte del actor y los elementos que le acompañan en la puesta en escena y, por último, la recepción por parte del público de ese acto.

En el teatro el público asiste a un acto irrepetible, en cuanto a su realización como acontecimiento *en vivo* que se formula en el espacio generado por el encuentro entre la escenificación y el espectador asistente. De ahí que se formule un especial diálogo activo en la vivencia común del hecho teatral. Este aspecto

---

<sup>1</sup> Estamos utilizando la terminología planteada por María del Carmen Bobes Naves en la diferenciación entre el texto literario y el texto espectacular. Como ella afirma: “La Semiología dramática es el estudio de los signos del teatro: en el texto (signos verbales) y en la representación (signos verbales y no verbales)” (Bobes Naves 2004: 498).

resulta determinante si reflexionamos sobre el arte escénico creado en períodos represivos y determinados por una férrea censura. Junto al texto y la posible metáfora propuesta, cada elemento escénico (interpretación, objetos, música, iluminación...) se conforma como un elemento plurisignificativo en su realización sobre el escenario y a través de la descodificación por parte del público. Como analizaremos a lo largo de este artículo, en el caso de Argentina finalizando el siglo xx, el teatro supuso un resquicio, una ventana abierta al pensamiento crítico, escenificando aquella realidad traumática para la sociedad, cuya reflexión, debido a la represión dictatorial, estaba imposibilitada y censurada en todo ámbito artístico o social. Sin duda, el paradigma resulta la experiencia de *Teatro Abierto*, que en 1981 logró imponerse con rebeldía como un festival que luchó, desde los escenarios, contra la opresión dictatorial.

Sin embargo, esta afirmación no niega que la implacable censura actuó contra el teatro de la misma forma que contra el resto de artistas e intelectuales, pero sí adelanta –así como las consideraciones anteriores de Jorge Dubatti sobre el hecho teatral– que las características de este arte condicionan una actuación disímil por parte de la censura, no por ello menos agresiva, donde se posibilitó el desarrollo de un teatro al margen de la norma establecida. Los ejes sobre los que basamos la incidencia de la censura en el teatro, como a continuación desarrollaremos son: la marginalización y la desaparición de todo teatro fuera de la norma institucional; la ruptura de los creadores con el público, hecho necesario para la consecución teatral; la metaforización y la complicidad generada en el convivio; y la huella que la censura genera, más allá de su desaparición, con el inicio del proceso de democratización.

## Censura y escena en Argentina

Desde 1930 Argentina vivió bajo diferentes sistemas represivos y crisis socio-políticas: gobiernos autoritarios, débiles intentos democráticos, golpes de Estado, regímenes dictatoriales... y, en definitiva, una sociedad marcada por las disímiles imposiciones represivas, los conflictos y la violencia vividos en cada etapa: opresión, tortura, terrorismo de Estado, censura, exilio, enfrentamientos sociales, guerrillas revolucionarias, asesinatos políticos, desapariciones, terror...<sup>2</sup> La culminación de estos hechos tendrá lugar con la última dictadura militar en Argentina, el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional. Con el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 se imponía en el país, a través

---

<sup>2</sup> Sobre la historia de Argentina desde 1930 a 1983, remitimos a los estudios de Luna (2003) o Azcona (2010).

de los gobiernos de facto de las Juntas Militares, en palabras de Laura Canelo, “el régimen autoritario más sangriento en la historia argentina” (Canelo 2008: 13).

Como explica José Manuel Azcona:

miles de argentinos fueron secuestrados o encarcelados sin causa, y otros miles se vieron forzados al exilio, y un número no determinado que los organismos de Derechos Humanos estiman en el orden de 30.000 [...] fueron detenidos sin juicio previo, torturados y asesinados o continúan desaparecidos. (Azcona 2010: 141)

A ello se une que la sociedad se vio marcada por una férrea censura que limitaba todo pensamiento crítico y que afectaba, de forma determinante, a la intelectualidad argentina y a la creación artística. En relación al teatro, la censura dificultó la creación en libertad, condujo a numerosos artistas al exilio y los que permanecieron en el país tuvieron que vivir con la presión continua de las “listas negras”.

Como explica Jorge Dubatti, la situación desde 1973 y durante la última dictadura militar en Argentina:

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 como 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)

Como señalan estudios como los de Andrés Avellaneda (1986) y Vivian Brates (1989) sobre la censura en los medios artísticos, su incidencia se hizo pronto visible en el campo teatral: intervenciones en teatros, prohibición de espectáculos, bombas... Su presencia tuvo eco en todos los espacios, pero principalmente en el teatro comercial, cuya visibilidad es equiparable a la del cine y la televisión.

Por ello, apuntan Juana Arancibia y Zulema Mirkin que la censura se inició como una estela imparabile y “durante muchos años el poder político fue incrementando el control sobre todas las actividades culturales” (Arancibia 1992: 16).

La dictadura militar luchó encarecidamente contra la cultura, a sabiendas de la presión que contra el régimen podría imponer. La eliminación de todo pensamiento crítico desde el ámbito cultural garantizaba la estabilidad del poder autoritario. Como recoge Fernando Ferreira:

Francisco Carvallo, subsecretario de Cultura de la provincia de Buenos Aires, al informar sobre el plan cultural a desarrollarse en la provincia: “La cultura ha sido y será el medio más apto de infiltración de ideologías extremistas. En nuestro país los canales de infiltración artístico culturales han sido utilizados a través de un proceso deformante basado en canciones de protesta, exaltación de artistas y textos extremistas, teatros de vanguardia u obras en que por transferencia se utiliza sutilmente; [...]” (1977). (Ferreira 2000: 255)

En un artículo de 1988, a pocos años de la finalización de la dictadura militar, Beatriz Sarlo explicaba la complejidad del proceso censor en el país. Como ella señala: “La censura operaba con tres tácticas: el desconocimiento, que engendra el rumor; las medidas ejemplares, que engendran el terror; y las medias palabras, que engendran intimidación” (Sarlo 1988: 104).

Además, como ella apunta, la eficacia de la censura se generó en la ruptura entre la intelectualidad y en el contacto de la misma con la propia sociedad:

En 1976 se nos expulsaba de la intervención política, se clausuraba la esfera pública y se nos imponía una doble fractura. Al exilio de nuestros amigos e interlocutores, que cortaba al campo intelectual en un adentro y un afuera, se añadió la segregación de los intelectuales y artistas en una burbuja casi hermética, alejada [...] de los espacios populares, igualmente asolados por la violencia estatal. (Sarlo 1988: 101)

Por su parte, señala Perla Zayas de Lima que en el ámbito teatral:

La censura operó en distintos frentes y con variadas estrategias: amenazas verbales y escritas, listas negras, persecuciones, agresiones físicas, bombas, cierre de teatros, obras retiradas de cartel, secuestros y desapariciones. Los efectos negativos fueron inmediatos: autocensura, exilio, silencio, exclusión y una estructura elíptica (descrita también por diferentes críticos como “ambigua”, “metafórica”, “enmascarada”, “oblicua” y “escamoteada”). (Zayas de Lima 2001: 259–260)

Ciertamente, la complejidad del hecho censor resulta de su intervención a través de diversos sistemas y medios, desde las amenazas oficiales al terror infundido de forma sutil y que conduce a la propia autocensura del artista. En el ámbito teatral, el impacto de la censura sobre la creación fue determinante, pero no tanto debido a la falta de creación dramática, sino principalmente motivado porque todo teatro alejado del ámbito comercial y del orden establecido por la dictadura se vio abocado a la marginalización. Si bien pareciera sobrevivir,

frente a la persecución sufrida por los medios de masas, como el cine o la televisión, lo hizo debido a su escasa incidencia pública, al carácter de actividad residual que acogió.

También Beatriz Sarlo apuntaba que los intelectuales, ante el contexto que estamos describiendo, debieron optar por “construir, desde los márgenes, desde el *underground*, algunas alternativas de futuro para la cultura argentina” (Sarlo 1988: 105). Por ello afirman Arancibia y Mirkin que se generaron en Buenos Aires resquicios donde los dramaturgos seguían realizando su profesión:

El centro de funciones teatrales fue por muchos años la calle Corrientes, “el Strip” del entretenimiento, donde la censura oficial podía actuar con rapidez. Fuera del “Strip” la presión disminuía y por eso pudo desarrollarse en otros lugares, en sótanos, en sitios que no eran de fácil acceso y, por lo tanto, se requería mucho tiempo para “visitarlos” a todos. (Arancibia 1992: 16)

Como percibe Jean Graham-Jones,

the decline notwithstanding, people continued to go to the theater in Buenos Aires during the military dictatorship’s earliest, and most repressive, years. Disagreements unsurprisingly arise regarding quality and output. For example, in possible contradiction of the above claim that less local theater was being supported, a survey of the number of plays registered with ARGENTORES (the Asociación Argentina de Autores) during those years suggests that more Argentine plays were being created: 1976 – 189 plays; 1977 – 224 plays; 1978 – 322 plays; and 1979 – 278 plays. (Graham-Jones 2000: 25)

Empero, aunque se continuó con la creación artística, la misma estuvo determinada por la presión ejercida desde el estado represivo, desde la censura de textos a la inclusión del artista en las temidas “listas negras”. Las mismas frenaban la posibilidad de trabajo en los teatros oficiales, cine y televisión. Sólo los teatros independientes podían acoger a estos artistas, siempre sujetos a prohibiciones y el terror ejercido.

El temor generaba otra compleja forma de opresión, la autocensura del propio artista. El dramaturgo Carlos Gorostiza reconoce que, al terminar un texto dramático, convocaba a un grupo de autores y directores para hacer una primera lectura y entre todos decidían si la obra podría ser representada o no, según lo que consideraban que el discurso oficial de la dictadura permitía (Arancibia 1992: 16).

Ante este panorama, si nos detenemos en los elementos que conforman el hecho teatral, podemos analizar los diferentes vértices de la incidencia de la

censura en este arte. En primera instancia, en cuanto al texto, observamos cómo la censura afectó a la propia creación artística, a la conformación de nuevas poéticas dramáticas y estrategias a través de las cuales esquivar el sistema censor; nos referimos a la metáfora, la ironía, la alegoría, la fusión del realismo con nuevas estéticas de vanguardia, la recuperación de códigos tradicionales para su parodia, la relación entre la representación de la familia y los mecanismos de poder... Como apunta Graham-Jones:

Argentinean theatrical texts, especially during the early, and most repressive, Proceso years, were encoded so as to escape the censors gaze, primarily through the countercensorial use of such rhetorical figures as metaphor, allegory, and analogy, and the reappropriation of cultural codes already in place in Argentine theater. (Graham-Jones 2000: 21)

La dificultad reside en que estos mecanismos precisan de la recepción cómplice por parte del público, elemento indispensable para el desarrollo del hecho teatral. Y es, precisamente, ese espectador el que estaba desapareciendo. Más allá de la productividad dramática o escénica, el teatro se estaba resquebrajando en la sociedad argentina en lo concerniente a su representación, a causa de la destrucción del convivio, del encuentro del actor y el público en el espacio<sup>3</sup>.

Por un lado, para los artistas exiliados se tornó difícil la creación ya que el teatro precisa, a diferencia de otras experiencias literarias como la novela o la poesía, de un espectador que se adentre en el código establecido y con el que desarrollar un contacto a través de la representación. Significativo es, al respecto, el caso de una de las dramaturgas que participaron en *Teatro Abierto* y que debió exiliarse en España, Griselda Gambaro. Durante estos años, la autora escribió su novela *Dios nos quiere contentos*, pero no se dedicó a la escritura dramática. Como cuenta en una entrevista con Francisco Torchia: “En el exilio no escribí teatro porque había perdido a mi público; y no sabía cómo era el público español. El teatro pide enseguida el escenario y el público” (Torchia 2010).

Lo mismo ocurría con aquellos dramaturgos que permanecieron en el país; en el clima asfixiante de la censura que condicionaba su obra, observaban cómo su trabajo iba desapareciendo o quedaba limitado a pequeñas salas alternativas con una escasa incidencia social. Se estaba borrando el vínculo entre el texto dramático y su puesta en escena, entre esta y el público receptor. Arancibia y Mirkin apuntan que “En 1979, toda la gente de teatro era tildada de subversiva

<sup>3</sup> Brates (1986) o Dubatti (2012: 171–202) profundizan sobre la destrucción del sistema teatral durante este período, aportando diferentes datos en su argumentación.

y se puede decir que la asistencia a ciertos espectáculos implicaba un riesgo” (Arancibia 1992: 18).

El teatro se abocaba, no sólo desde lo textual, sino principalmente desde su escenificación, a su desvanecimiento. Tanto es así que, significativamente, el gobierno dictatorial anunció en 1980 la eliminación de la asignatura de Historia del Teatro Argentino del Conservatorio Nacional de Arte Dramático ya que, como afirmaban desde las instituciones, no existía teatro en el país. Como recoge Graham-Jones:

The action prompted outrage both from within and outside the Buenos Aires theater community. Even an editorial published in the leading conservative daily newspaper *La Nación* stated: “Eliminating from a drama school the teaching of our theater’s history is the same as assuming that this history does not exist”. (Graham-Jones 2000: 91)

Este hecho se convirtió, unido a la compleja situación vivida por los artistas escénicos, en una de las motivaciones para reivindicar su existencia ante la sociedad argentina y regresar a los escenarios. Es así como nace la experiencia de *Teatro Abierto*, la cual pretendió luchar contra los diferentes mecanismos con los que, sutil e imparablemente, la censura estaba conduciendo al teatro a su desaparición.

Como acertadamente reconoce Dubatti a este respecto:

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)

Contra la opresión dictatorial: *Teatro Abierto*

Fue en este entorno de opresión y terror cuando tuvo lugar un hecho teatral contestatario y clave para la vitalidad artística y escénica del país, *Teatro Abierto*. Como afirma Miguel Ángel Giella:

La triste realidad política exigía que, de alguna manera, el teatro como actividad estético-social se incorporara a la lucha por la libertad democrática y a la búsqueda de una identidad nacional que de una vez por todas devolviera al pueblo sus esencias y posibilitara la vida colectiva del país como proyecto coherente hacia el futuro y fiel a sus raíces más profundas. (Giella 1991: 25)

Ante la situación anteriormente descrita, una serie de dramaturgos, asolados por la represión dictatorial, decidieron iniciar una experiencia insólita en el país. Sería Osvaldo Dragún quien comenzó a fraguar la idea a la que se acogieron otros dramaturgos y que se extendió a las diferentes profesiones teatrales. Así, en 1981 *Teatro Abierto* reunió a numerosos artistas escénicos en el Teatro del Picadero en Buenos Aires en torno a la representación de veinte obras breves<sup>4</sup> que se enfrentaban, desde el propio acto de la escenificación, a la dictadura del Proceso, buscando revivir al teatro y al público –a la sociedad argentina–, tras tantos años de opresión.

En un espacio caracterizado por la heterogeneidad y la libertad creadora, se reunieron las voces más destacadas de la escena argentina del momento; los artistas silenciados por la censura y las “listas negras” volvían a elevar su voz desde el teatro, así como regresaban a los escenarios aquellos que durante años habían estado exiliados<sup>5</sup>.

Un insólito lleno de la sala acompañó a la apertura del ciclo el 28 de junio de 1981. La lectura del manifiesto escrito por el dramaturgo Carlos Somigliana resulta significativa para nuestras consideraciones: “siendo el teatro un fenómeno cultural eminentemente social y comunitario, intentamos mediante la alta calidad de los espectáculos y el bajo precio de las localidades, recuperar a un público masivo” (Giella 1991: 39–40). Como señalábamos con anterioridad, la censura estaba logrando la aniquilación del teatro gracias a la ruptura de la reunión teatral entre artistas y público. Por ello, el éxito de *Teatro Abierto* contra la censura se debió a la recuperación del espectador, de un público que cada tarde –en el insólito horario de las seis– abarrotaba la sala.

El encuentro del teatro con el público y el carácter reivindicativo de las propuestas, unido a la destacada acogida por parte de la prensa (Giella 1991: 50–57), encontró una pronta y opresiva respuesta por parte de la dictadura: a ocho días de las representaciones, el seis de agosto, un incendio convertía en cenizas el Teatro del Picadero.

---

<sup>4</sup> Veintiuno fueron los textos escritos con motivo de la primera edición de *Teatro Abierto* en 1981. Sin embargo, uno de ellos, *Antes de entrar dejen salir* de Oscar Viale, no pudo llegar a representarse, aunque se incluye en el volumen recopilatorio de las obras de esta edición.

<sup>5</sup> En el plano histórico, habían finalizado los años más cruentos de la dictadura, los correspondientes a la presidencia de Jorge Rafael Videla, generándose una cierta apertura en el país desde 1980. Le suceden los gobiernos de facto de Eduardo Viola (1981) y Leopoldo Fortunato Galtieri (1981–1982). Los problemas económicos del país o el desarrollo de la Guerra de Malvinas (1982) condujeron a la desintegración del régimen, iniciando en 1983 el proceso transicional. Para más información, remitimos al trabajo de Enrique Vázquez (1985: 159–207).

Sin embargo, el recuperado entorno teatral superó la respuesta de la dictadura y, más allá de finalizar con las representaciones, el ciclo encontró el apoyo social e intelectual que le brindó la fuerza para continuar en el más grande Teatro Tabarís por tres meses, hasta el 21 de septiembre de 1981. Como afirmaban en el comunicado tras el incendio:

Quisimos demostrar la vigencia y la vitalidad del teatro nacional. La movilización que se produjo alrededor de Teatro Abierto demostró además la vigencia y vitalidad de un público, de una juventud y de una cultura [...] transforman el hecho estético que nos propusimos al principio en una afirmación ética de la que nos sentimos orgullosos. (Giella 1981: 90-91)

Empero, incluso cuando *Teatro Abierto* fue capaz de enfrentarse a la censura y recuperar al público necesario para su representación, se trataron de textos mediados por el contexto represivo, como resulta evidente desde la propia premisa fundacional; es decir, nos encontramos con textos donde la metáfora, la alegoría, la ironía... protagonizan la obra en las diferentes estéticas, de las propuestas más cercanas a la línea realista hasta las concepciones vanguardistas. A pesar de ello, se rompieron algunas barreras temáticas, encontrando referencias a la realidad traumática del Proceso: el exilio (*Gris de ausencia*, de Roberto Cossa; *Lejana tierra prometida*, de Ricardo Halac), el sometimiento y la opresión (*Decir sí*, de Griselda Gambaro; *El que me toca es un chanco*, de Alberto Drago; *El acompañamiento*, de Carlos Gorostiza) o la violencia (*Tercero incluido*, de Eduardo Pavlovsky; *La cortina de abalorios*, de Ricardo Monti), entre otras.

Cada elemento de la representación multiplicaba su significado en el contexto censor; se mostraba necesaria la recepción de un espectador activo y abierto a este código. Así, como afirma Mariángeles Rodríguez Alonso, en un estudio referido al teatro español durante el período franquista, pero cuya reflexión es extensible al teatro en otros ámbitos:

Cuando la palabra es censurada deviene necesario hacer decir al cuerpo. El gesto, la mímica, el empleo de signos, la creación de códigos nuevos y la interconexión significativa de los mismos hace portadora de valores y mensajes que tenían vedado el camino de la palabra. Si bien la censura lo era también del texto espectacular mediante la asistencia de censores al ensayo general; siempre resultaría más fácil cifrar el mensaje prohibido en los signos escénicos que en la palabra dramática. (Rodríguez Alonso 2015: 207)

Por ello apunta Osvaldo Pellettieri, en relación al ámbito argentino que:

Se creó una nueva relación espectador-espectáculo. El receptor del teatro de los setenta y ochenta (1976–1983) no era el mismo que había asistido al teatro en los primeros años de los setenta [...] sino que formaba parte de una audiencia espantada ante la violencia de una realidad monstruosa que necesitaba que la escena le aclarara. (Pellettieri 2001: 76)

Así, ante el éxito del primer ciclo y el recuperado convivio entre creadores y espectadores, *Teatro Abierto* continuó en las ediciones de 1982, 1983 y 1985. Sin embargo, las mismas presentaron algunas dificultades en su realización. En el ciclo de 1982 la masiva respuesta a la convocatoria, así como una organización horizontal, generó problemas en su desarrollo. Interesante resulta, a su vez, lo ocurrido en la edición de 1983, finalizando el régimen dictatorial. En esta ocasión, *Teatro Abierto* se planteó reflexionar sobre la represión vivida por el país. Empero, como señala Jorge Dubatti, el festival había perdido el referente político contra el que luchar y, por tanto, “su sentido principal con el advenimiento de la democracia” (Dubatti 1991: 84). Finalizado el contexto represivo y censor, *Teatro Abierto* ya no se celebraría en 1984 y en 1985 realizaría su última convocatoria con seminarios, talleres y un festival de teatro de calle, conocido como “teatrzo”.

### Tematizando la censura: dos ejemplos en *Teatro Abierto* 1981

Ante la imposibilidad de referirnos en este artículo a todas las obras que conformaron los ciclos de *Teatro Abierto*, nos interesa acercarnos a dos propuestas que tematizaron la censura sobre estos escenarios en el evento de 1981, para percibir la reflexión de los dramaturgos sobre la misma. Nos referimos a *Lobo... ¿estás?* de Pacho O'Donnell y *Desconcierto* de Diana Raznovich.

En la primera de ellas, *Lobo... ¿estás?*, O'Donnell ahonda en el sometimiento a la sociedad argentina a través de una educación que reprime al individuo desde la infancia. La censura se instaura desde el propio sistema educativo y el entorno familiar, oprimiendo desde niño a la persona, atormentándolo hasta convertirlo en un animal obediente, adormeciendo al lobo que pueda enfrentarse a las imposiciones dictatoriales.

Mario, el protagonista de esta pieza, dialoga al comenzar la pieza con su Doble, la representación de su conciencia, y afirma:

Mario.– (*Firme.*) Digo: me fastidia que me impongan qué es lo que debo hacer, decir o pensar.

*En cuanto Mario termina de decir esas palabras tanto él como su Doble se alarman y echan miradas en todas direcciones, asustados.*

Doble.– No es prudente decir algo así.

[...]

Mario.– (*Exasperado.*) Pero yo sé, lo sé sin una pizca de duda, que cada frase que no pronuncio, cada acción que no llevo a cabo, cada pensamiento que no dejo organizarse en mi mente, por prudencia, por miedo, es un paso más que me distancio de mí mismo [...] (O'Donnell 2007: 237)

Con el avance del texto, en una estética vanguardista, se suceden diferentes escenas traumáticas, imaginarias y ensoñadas, introduciéndonos en la mente infantil de Mario y la conformación de su pensamiento crítico y su individualidad. Se entremezclan recuerdos y experiencias personales de suma crudeza, las cuales le conducirán a la exasperación: la severidad de la maestra; el fusilamiento de Liniers, prócer de la patria, como símbolo del desmoronamiento de la identidad nacional; o los diferentes cuentos infantiles que la familia construye para alertar a Mario de que debe hacer, decir y pensar con obediencia, según el orden establecido.

La última visión, la más terrorífica para el protagonista, parece brotar de su subconsciente traumático. En ella observa cómo una serie de personajes circenses (El Mago, payasos, funambulistas...), que se construyen como imágenes del orden político y moral establecido, golpean hasta la muerte a quien él denomina como “El Mesías”. Así, leemos:

Mario.– (*Desesperado.*) ¿Quién es ese hombre? ¿Sufre mucho!

El gran mago.– (*Solemne.*) Fue él mismo quien decidió su suerte. No sólo le fastidió que le impusieran qué es lo que debía hacer, decir o pensar sino que también intentó hacer, decir o pensar cosas diferentes a las establecidas... (O'Donnell 2007: 245)

Desesperado y aturdido por una educación y una sociedad donde la censura se encuentra instaurada de forma férrea, Mario afirmará vacilante, finalizando la obra “Mefas que me imploque desde open” (O'Donnell 2007: 246), un juego de palabras con la primera frase rebelde con la que se iniciaba el texto: “Me fastidia que me impongan lo que debo hacer, decir o pensar” (O'Donnell 2007: 237). Sin embargo, la última acotación nos describe cómo la frase, repetida a modo de himno por la ciudadanía, es pronto aprovechada por los agentes de poder, en relación a las Juntas Militares; representadas según el grupo de música *Kiss* y tocando un rock pesado e infernal, vigilan:

*el “orden” del resto de los personajes. Estos son conminados a bailar al unísono, Mario entre ellos, sin equivocarse, robóticamente, en una inmensa coreografía, no exenta de belleza y sugestión. La escena debe aludir a lo infernal. La luz va*

*disminuyendo gradualmente en todo el escenario permaneciendo, muy potente y significativo, un spot cenital que resalta la imagen del Mesías muerto.* (O'Donnell, 2007: 246)

Adentrándonos entonces en la propuesta de Diana Raznovich, a modo de monólogo, *Desconcierto* nos sitúa durante una de las actuaciones de la pianista Irene della Porta. La fama de esta artista ha sido alcanzada, durante los años dictatoriales, al haber aceptado al empresario que la dirige –representación del poder político represivo–, interpretar sin emitir ningún sonido. Como plantea Raznovich, Della Porta ha aceptado con humillación la imposición censora como forma de vida, lo cual implica una sumisión personal y artística, una mediocridad que la atormenta, tal y como reflexiona a lo largo del monólogo.

Uno de los aspectos destacados de esta propuesta reside en la relación con el espectador, ya que cada noche, cuando la pianista se sienta e imita el acto de tocar, pero sin sonido, el público abarrota la sala. Como señala Diana Taylor:

On the most obvious level, *Disconcerted* is a critique of Argentine artist and audiences alike who were willing to go along with the censorship imposed by the military dictatorship, convincing themselves that, in fact, they were engaging in meaningful communication. (Taylor 2002: 25)

El silencio, la censura y el patetismo de esta artista inundan el teatro cada noche (irónicamente, la pieza que intenta tocar es *La Patética* de Beethoven), pero también la complicidad del espectador. Como señala Diana Taylor, este es uno de los aspectos más traumático de la obra, la representación de un público cómplice de la represión que aplaude estos “desconciertos”, que acepta con sumisión las imposiciones políticas y que permite la censura como nueva forma de expresión artística. Así, *Desconcierto*:

seems directed at those Argentines who were complicitous with the dictatorship and whose passivity in the face of governmental brutality made a new social order – the culture of terror – possible. The “show”, far from being oppositional, is produced by the powerbrokers themselves. By their very presence and willingness to be part of the performance, the spectators contribute to the construction of a new community, one that is grounded in fictions. (Taylor 2002: 25)

Por ello, Irene Della Porta afirmará:

El éxito nos corona, el público aplaude, la sala se llena y tu personalidad irradia un magnetismo desbordante que no necesita ningún sonido para brillar. Tal vez

tenga razón. Tal vez todos tengamos razón. Tal vez ustedes, al asistir a este acto humillante, sientan que la verdad los asiste. [...] ustedes han asistido hasta los últimos desesperados detalles de mi pacto con la mediocridad. (*Pausa. Vuelve al piano. Repentinamente se levanta.*) ¡Y bien! He pactado. La mediocridad me ofrecía su cálida protección. Años interminables de confort por aceptar ser Irene della Porta tocando en silencio. (Raznovich 2007: 318)

La cruenta reflexión final en la que se sustenta esta propuesta se observa cuando la pianista busca recobrar el sonido que la censura le había negado y descubre que ya no será capaz de hacerlo; ha perdido las facultades necesarias (simbólicamente, las manos no responderán en el teclado), pues la experiencia traumática ha invalidado su capacidad y la cesión ante la censura ha mermado toda su creación. La falta de resistencia, la aceptación de la censura como artista, la han abocado a la pérdida de toda capacidad creadora. De la misma forma, con el final de la dictadura, la sociedad argentina y los propios creadores debían enfrentarse a un nuevo período de suma complejidad, al también difícil aprendizaje de vivir y crear en libertad<sup>6</sup>.

## Conclusión

La complejidad de los mecanismos censores afecta de forma diversa a cada expresión artística. Como hemos presentado en este trabajo, el teatro argentino se vio afectado por una paulatina marginalización y una ruptura con el necesario convivio que este arte precisa para su realización, con la pérdida del público sin el cual se conduce a la desaparición del teatro. La incidencia de la censura afectó también a la propia creación del texto dramático, donde los diferentes recursos (metáfora, ironía, alegoría...) permitían establecer un diálogo teatral crítico

---

<sup>6</sup> Resulta interesante, al respecto, el análisis de Rodríguez Alonso (2015: 223), donde señala que la pérdida de la censura en el ámbito teatral español generó un vacío en los artísticos escénicos, acostumbrados a la creación controlada y al enmascaramiento para evitar las prohibiciones. De la misma forma, interesante es la reflexión de Roberto Cossa en una entrevista que José Monleón le realiza junto a Ricardo Halac, dramaturgos participantes en *Teatro Abierto*, en la revista española *Primer Acto* en 1985, iniciado el proceso democrático en Argentina. Como Cossa explica, *Teatro Abierto* “era política, era teatro político. La prueba es que cuando viene la democracia el teatro se encuentra descolocado, y no sólo Teatro Abierto”, concluyendo más adelante, “Yo pienso que el teatro no puede tratar lo contingente; si el teatro metaforiza la realidad, metaforizar conlleva un tiempo de reflexión, de digerir la realidad, y nosotros estamos a un año y medio de este cambio tan grande. Lo que creo fundamental es seguir trabajando hasta encontrar un lenguaje que nos exprese” (*Primer Acto* 1985: 46).

contra la opresión, gracias a la necesaria complicidad con el espectador. En el cruento contexto represor, *Teatro Abierto* consiguió enfrentarse a la censura y a la opresión, recuperando al público necesario para completar el acto escénico y creando, desde la reunión teatral, un lugar de creación escénica y de diálogo social insólito en este tiempo dictatorial.

**Alba Saura Clares**

*alba.saura@um.es*

Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y

Literatura Comparada

Facultad de Letras

Universidad de Murcia

Campus de la Merced

30001 Murcia

ESPAÑA /SPAIN

## Bibliografía

- AA. Vv. 2007. *Teatro Abierto 1981. Volumen II. 21 estrenos argentinos*. Buenos Aires: Editorial Corregidor.
- Arancibia, J., Mirkin, Z. 1992. *Teatro argentino durante el Proceso (1976–1983)*. Buenos Aires: Vinciguerra.
- Avellaneda, A. 1986. *Censura, autoritarismo y cultura. Argentina 1960–1983*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Azcona, J. M. 2010. *Violencia política y terrorismo de Estado en Argentina. Del totalitarismo de José de Uriburu (1930) a la dictadura militar (1976–1983). Una visión bilateral*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Bobes Naves, M. C. 2004. Teatro y Semiología. – *Arbor*, CLXXVII, 699–700, 297–508.
- Brates, V. 1989. Teatro y censura en Argentina. – M. A. Giella, P. Roster, eds., *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte*. Buenos Aires: Galerna-Lemcke, 219–240.
- Canelo, L. 2008. *El proceso en su laberinto. La interna militar de Videla a Bignone*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Dubatti, J. 1991. Teatro Abierto después de 1981. – *Latin American Theater Review*, 24 (2), 19–86.
- Dubatti, J. 2010. *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. 2012. *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Ferreira, F. 2000. *Una historia de la censura. Violencia y proscripción en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

- Giella, M. A. 1981. Teatro Abierto: fenómeno social-teatral argentino. – *Latin American Theater Review*, 15 (1), 89–93.
- Giella, M. A. 1991. *Teatro Abierto 1981. Volumen I. Teatro argentino bajo vigilancia*. Buenos Aires: Corregidor.
- Graham-Jones, J. 2000. *Exorcising History. Argentine Theater under Dictatorship*. London: Associated University Presses.
- Luna, F. 2003. *Los golpes militares (1930–1983)*. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta.
- Monleón, J. 1985. Entrevista con Roberto Cossa y Ricardo Halac. – *Primer Acto*, 208, 44–50.
- O'Donnell, P. 2007. *Lobo... ¿estás?* – AA. VV., *Teatro Abierto 1981. Volumen II. 21 estrenos argentinos*. Buenos Aires: Editorial Corregidor, 235–246.
- Pellettieri, O. 2001. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976–1998)*. Buenos Aires: Galerna.
- Raznovich, D. 2007. *Desconcierto*. – AA. VV., *Teatro Abierto 1981. Volumen II. 21 estrenos argentinos*. Buenos Aires: Editorial Corregidor, 315–322.
- Rodríguez Alonso, M. 2015. *Las ideas teatrales en España: del texto a los lenguajes de la escena (1966–1982)*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Sarlo, B. 1988. El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado. – S. Sosnowski, comp., *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 95–107.
- Taylor, Diana. 2002. *Defiant Acts. Four plays by Diana Raznovich*. London: Associated University Press.
- Torchia, F. 2010. Entrevista a Griselda Gambaro. – Ñ. Revista cultural, [http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Griselda\\_Gambaro\\_0\\_352764966.html](http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Griselda_Gambaro_0_352764966.html) (04.03.2017).
- Vázquez, E. 1985. *La última: origen, apogeo y caída de la dictadura militar*, Buenos Aires, Eudeba.
- Zayas de Lima, P. 2001. Censura teatral en Buenos Aires en la época del Proceso. – O. Pellettieri, ed., *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976–1983)*. Buenos Aires: Galerna, 259–264.