



Cuadernos del CILHA n 37 – 2022 | publicación continua

ISSN 1515-6125 | EISSN 1852-9615

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha>

CC BY-NC 4.0 internacional

Recibido: 24/03/2022 Aprobado: 10/09/2022 | pp. 1-21



<https://doi.org/10.48162/rev.34.054>

Teatro Abierto como punto de llegada. Resistencias teatrales moleculares en la última dictadura Argentina

*Teatro Abierto como punto de llegada. Resistencias teatrales
moleculares en la última dictadura argentina*

Ramiro Manduca  0000-0002-1015-8923

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Universidad de Buenos Aires

Instituto de Investigaciones Gino Germani

 ramiromanduca@gmail.com

Argentina

Resumen:

Tomando como puntapé los 40 años del primer ciclo realizado por el emblemático movimiento Teatro Abierto, en este artículo nos proponemos reconstruir las tramas y articulaciones de la comunidad teatral porteña en los años previos a su irrupción. Partiendo del concepto de “resistencia molecular” (Brocato, 1986) buscaremos iluminar una serie de campañas y eventos que, de acuerdo a las posibilidades de la coyuntura, permitieron desarrollar discursos y prácticas de oposición a la última dictadura militar. De este modo, pretendemos deconstruir el carácter de “mito” (Barthes, 2003) de la resistencia cultural a la dictadura que se ha condensado sobre el mencionado movimiento teatral. Conjuntamente, nos interesa poner de relieve el rol que asumieron diversos sectores del campo teatral en las denuncias a la censura desde por lo menos el año 1979.

Palabras clave: Teatro, Resistencia, Dictadura, Censura.

Abstract:

Taking as a kick the 40 years of the first cycle carried out by the emblematic Open Theater movement, in this article we intend to reconstruct the plots and articulations of the Buenos Aires theater community in the years before its irruption. Starting from the concept of "molecular resistance" (Brocato, 1986) we will seek to illuminate a series of campaigns and events that, according to the possibilities of the situation, allowed the development of discourses and practices of opposition to the last military dictatorship. In this way, we intend to deconstruct the character of "myth" (Barthes, 2003) of the cultural resistance to the dictatorship that has been condensed on the aforementioned theatrical movement. Together, we are interested in highlighting the role assumed by various sectors of the theatrical field in denouncing censorship since at least 1979.

Keywords: Theater, Resistance, Dictatorship, Censorship.

A cuarenta años de su irrupción, Teatro Abierto ha asumido para la historia argentina reciente un carácter de mito de la resistencia cultural a la dictadura. En otro trabajo (Manduca, 2017), nos hemos centrado en este aspecto retomando la clásica definición de Roland Barthes (2003). El autor francés sugiere una lacónica definición: "el mito vuelve inocente las cosas, las funda como naturaleza y eternidad" (p. 238). Para llegar a esta condición, el saber que se condensa en esas construcciones termina siendo "un saber confuso, formado de asociaciones débiles" (Barthes, 2003, p. 211). Asumir este punto de partida para el caso de Teatro Abierto se torna imprescindible. Pensamos que desde allí es posible construir tramas de inteligibilidad más densas en torno a las condiciones de posibilidad para el surgimiento del movimiento y sus derroteros. Lindes desde los que, al mismo tiempo, se puedan iluminar otras dinámicas del campo cultural y específicamente teatral en el marco de los años dictatoriales. Aportes que permitan dimensionar los alcances de las activaciones de un sector la sociedad civil durante ese período.

En este trabajo buscaremos situarlo como un punto de llegada en el que confluyeron diversas articulaciones que, desde el ámbito teatral (aunque no exclusivamente), comenzaron a desarrollarse con mayor visibilidad desde 1979 tomando como eje principal la denuncia a la censura. Nos proponemos entonces comprender a Teatro Abierto cómo un momento de inflexión en el desarrollo de la "resistencia molecular" a la dictadura (Brocato, 1986) en relación con las tensiones del incipiente proceso de



transición a la democracia (Manduca, 2018a). Para ello nos interesa en un primer momento reponer brevemente algunas discusiones en torno al concepto de resistencia, para luego reconstruir una serie de acciones protagonizadas por distintos sectores del campo cultural y teatral porteño para finalmente dejar planteadas las singularidades que en ese entramado adquirió Teatro Abierto.

Resistir, replegarse

En un artículo publicado hace ya algunos años, Federico Lorenz (Lorenz, 2012) trazaba una serie de potentes consideraciones acerca del concepto de resistencia. En la sucinta historización que allí proponía encontraba el fundamento de este concepto en la lógica militar, la resistencia de las formaciones hoplitas en la antigua Grecia, asumiendo desde allí un carácter colectivo trasladado a múltiples experiencias en siglos posteriores: de los maquis franceses contra la invasión nazi en la Segunda Guerra Mundial a la resistencia peronista del 55 en nuestro país. En todos los casos, la matriz subyacente al concebir las resistencias aparece dada por la construcción de “imágenes sobre el bien y el mal, lo justo y lo injusto” (Lorenz, 2015, p. 13). En ellas, “el pequeño y derrotado es por antonomasia alguien con la justicia de su lado; por el contrario, el vencedor y el poderoso tienen connotaciones de características malignas” (Lorenz, 2015: 13). Resistir adquiere entonces un carácter incuestionablemente épico.

Al pensar la última dictadura militar argentina, el carácter resistente ha asumido una fisionomía sin dudas difusa, opaca. A excepción de la visibilidad y el interés despertado por el movimiento de derechos humanos, amplificada incluso por su incasable militancia y sus conquistas históricas en las décadas posteriores, fueron pocos los estudios que han puesto su atención en las posibilidades de resistencia desde la sociedad civil¹. Los alcances del terrorismo de Estado y su capacidad de exterminio; la rápida desarticulación de las organizaciones político militares y la compleja persistencia

¹ El trabajo de Pablo Pozzi en torno a la resistencia obrera es una de las valiosas excepciones, por el sujeto sobre el cuál se centró y por lo prematura de su publicación en el año 1986.

de las izquierdas no armadas sumidas en la clandestinidad², constituyeron aspectos de peso para dar por tierra con la consideración de una resistencia organizada. Conjuntamente, el “consenso antisubversivo” (Feld y Franco, 2015) que operó como condición de posibilidad para la asunción de la Junta Militar en marzo de 1976 y la capilar conformación de una sociedad “auto-vigilada” con “micro déspotas” en todas las cuadras, a decir de Guillermo O’Donnell (2010) completaron una postal lejana a la de una sociedad “resistente”.

En el plano específicamente artístico y cultural definiciones como las de “apagón cultural”, “genocidio cultural” o “cultura de las catacumbas” han abonado a la construcción épica de ciertos fenómenos que lograron por motivos diversos, traspasar el umbral subterráneo para lograr mayor visibilidad, siendo quizás el movimiento rockero (Vila, 1985; Pujol, 2005) y nuevamente, Teatro Abierto los ejemplos paradigmáticos. Contraponiéndose a esas imágenes Ana Longoni sostiene que

sin minimizar la omnipresencia de la represión y la censura como dispositivos eficaces de control social, señalamos que su mera señalización no alcanza a reponer las fisuras y las alternativas que –aún en esas condiciones- pudieron producirse (...)en aquellos años negros se produjo, y mucho: existió una variada, compleja y contradictoria trama de producciones culturales y artísticas que van desde las políticas oficiales (que no se restringieron a la censura y la persecución sistemática), sus vínculos con la industria cultural así como ciertas complicidades de parte del campo intelectual con el régimen, hasta aquellas diversas (y arriesgadas) estrategias de producción, circulación y asociación. Hablamos de

² Durante la dictadura algunas organizaciones de izquierda como el Partido Comunista, el Partido Socialista de los Trabajadores (PST) y el Partido Comunista Revolucionario (PCR) lograron continuar en funcionamiento. Pese a sufrir la represión en sus filas no fueron el blanco directo del accionar del régimen como sí ocurrió con las organizaciones político-militares. Con el dictado de la ley 21.325, del 25 de marzo de 1976 fueron ilegalizados tanto el PST como el PCR y sus diversas construcciones frentistas. No ocurrió lo mismo con el PC que mantuvo su condición legal, aunque algunos de sus organismos de masas como la Federación Juvenil Comunista sí fueron prohibidas. El común denominador de estas organizaciones por el que es posible definir las bajo el concepto de izquierda no armada está referido a que la estrategia para la toma del poder en la que se basaban no tenía como eje articulador la lucha armada.



iniciativas colectivas alternativas que lograron sobrevivir a la cruenta represión y a la sistemática censura que impuso el terrorismo de Estado, e incluso nacieron en medio de esas adversas condiciones de manera precaria pero vital, y desplegaron diversas estrategias que encontraron para decir lo suyo en medio del (y a pesar del) terror (Longoni, 2013, p. 4-5).

Es desde este enfoque que la autora propone “desabsolutizar” los alcances del poder dictatorial para poner el foco en los intersticios y fisuras del mismo, donde negociaciones, riesgos, confrontaciones y la mutación de la acción política se hicieron presentes (Longoni, 2013: 6). En relación a estas indagaciones puede ubicarse el reciente trabajo de Abel Gilbert (2020) en el que el autor arroja una definición sugerente. Tras un arduo recorrido por las sonoridades y músicas que atravesaron de manera oblicua la dictadura el autor afirma:

Si aceptamos la carga histórica de la palabra resistencia solo encuentra sentido en las marchas de las Madres que buscaron desesperadamente a sus hijos. No funciona a la hora de definir la música argentina de la que me he ocupado ni la que quedó afuera. No es lo mismo hablar de la resistencia que de modos moleculares de impugnación general al estado de las cosas, o, disidencias intersticiales de baja intensidad (Gilbert, 2020, p. 290).

La concepción de “resistencia molecular” que aparece esbozada en la reflexión de Gilbert tuvo un temprano antecedente en la perspectiva de Carlos Alberto Brocato, un activo partícipe de los ámbitos político-culturales en los años dictatoriales³. En una

³ Carlos Alberto Brocato había comenzado su trayectoria político intelectual en el Partido Comunista a finales de los años 50. Luego de una militancia de carácter sindical, impulsó junto José Luis Mangieri, Juan Gelman y otros jóvenes militantes comunistas la revista La Rosa Blindada que les valió la expulsión de las filas del PC en 1964. Tres años después y luego de que el colectivo editorial adoptara una posición favorable a la lucha armada abandono el proyecto. Aparte de dedicarse a la poesía y al humor político con el seudónimo de Cayetano Bollini, se sumó al PST en 1973. Su militancia allí se extendió hasta principios de 1979 cuándo decidió romper con este partido tras una foribunda crítica al principal líder, Nahuel Moreno. Su trayectoria conjugo la

ferviente polémica con lo que el autor definía como una concepción heroica del exilio cultural, mediante la que se terminaba negando la persistencia de prácticas críticas en el ámbito local, proponía esta definición

la resistencia molecular consiste precisamente, no en intentar recomponer el cuerpo, pues esto pone al descubierto la actividad y la hace fácilmente vulnerable, sino en reunir los átomos dispersados por el embate represivo y reorganizarlos en torno de pequeños espacios de actividad. De ahí el sentido de molécula, de actividad molecular, que explica este viejo dispositivo de los procesos de resistencia (Brocato, 1986, p. 152).

Ahora bien, el análisis que Brocato propone no supone una apología de lo épico, es antes que eso “un reconocimiento frente al silencio” que desde entonces cubría a estas acciones (Brocato, 1986: 153). El mismo autor dejaba planteada una pregunta que se enlaza de manera directa con los objetivos de este trabajo “¿de dónde sino de ella [de la resistencia molecular] surgieron las centenas de hombres de teatro que forjaron Teatro Abierto?” (Brocato, 1986, p. 154). Su respuesta apelaba a los múltiples talleres que sobre todo desde 1977 habían nucleado a centenas de personas que buscaban en ellos espacios desde donde reconstituir una “actividad comunitaria que los rescatara de la fragmentación y la angustia que les imponía la represión” (Brocato, 1986, p. 154).

En el número 4 de *Cuadernos del Camino*, una de las tantas revistas subterráneas que proliferaron durante la dictadura (Margiolakis, 2016), el director teatral Carlos Braña reflexionaba sobre el mismo fenómeno al que se refería Brocato. La bajada de la nota situaba en más de 10.000 a los estudiantes de teatro en Buenos Aires hacia mediados del año 1979, quiénes en su enorme mayoría apelaban a talleres privados para su formación. Braña señalaba allí que “proporcionalmente existen más estudiantes que espectadores” y agregaba que “la afluencia de estudiantes tiene que ver más con la expresión que con el teatro”, en su perspectiva esto reflejaba “un desesperado intento de la juventud por canalizar su necesidad de expresión”. Por último, entendía que este

militancia política con una aguda praxis artística e intelectual. Para una breve biografía ver: Tarcus (2020).



fenómeno se conjugaba con la ausencia de modelos claros, en el ámbito teatral, que expresaran modos de vida con sus expresiones en el plano estético “producto del deterioro político e histórico del país” (*Cuadernos del Camino*, diciembre de 1979). En otra publicación del mismo estilo, pero dirigida principalmente a la juventud, la revista *Propuesta*, también se hacía eco de esta creciente afluencia juvenil y entrevistaban para ello a diversos y disímiles referentes como Roberto Villanueva, Raúl Serrano, Ilda Fava y también en esta ocasión, Carlos Braña, quienes explicaban a los jóvenes periodistas, los rasgos generales los talleres que por esos por esos años dirigían. El copete de la nota ponía énfasis en la existencia de incipientes “talleres, salas de ensayo o piezas con luces de enfoque” en las que se podía aprender desde “cómo llorar como cocodrilos o vender jeans en la televisión, hasta calzarse la capa negra, alzar la espada y recrear el hermoso y terrible monólogo de Lady Macbeth” (*Propuesta*, enero de 1979).

Este repliegue hacia los ámbitos privados, este refugio en pequeños ámbitos ante el desmembrado espacio público dictatorial, constituyó entonces una táctica, pero no la única, para continuar generando hechos escénicos que de otro modo hubieran encontrado la condena del régimen (Verzero, 2016). Si bien no fue un fenómeno exclusivo del teatro, sino que caracterizó la persistencia del quehacer cultural en los años dictatoriales (Ollier, 2009) es posible pensar a esta transformación del ecosistema teatral como un aspecto duradero que al día de hoy continua caracterizando la escena teatral porteña.

Resistir, denunciar

Cada vez hay mayores consensos historiográficos en situar al año 1979 como un momento bisagra en el desarrollo de la dictadura. La visita de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos de la OEA repercutió de manera estricta en los planes políticos del régimen dictatorial generando una mayor exposición de la política represiva a nivel internacional (Canelo, 2016). Al mismo tiempo incidió en una creciente legitimidad frente al conjunto de la sociedad de los organismos de derechos humanos (D’Antonio, 2010). Si bien de manera paulatina, el agotamiento del régimen comenzaba a crecer articulándose con movimientos heterogéneos en su intensidad desde la sociedad civil (Quiroga, 2004). Fue también ese año en el que la Confederación General del Trabajo (CGT) llamó al primer paro general (Pozzi, 1986) y en el que el movimiento estudiantil universitario comenzó a dar signos de reanimamiento a partir de la

movilización generada por el intento de cierre de la Universidad Nacional de Luján (Seia, 2018). Podrían incluso mencionarse fenómenos a nivel continental, cómo el triunfo de la revolución sandinista en Nicaragua o la revolución iraní que parecían anticipar un nuevo momento de convulsiones sociales frente al sombrío escenario conosureño.

En términos artístico-culturales, tal como señala Graciela Browarnik (2015) también fue un año de inflexión. El 16 de agosto, María Elena Walsh publicó en el diario Clarín su ya célebre artículo “Desventuras en el país jardín de infantes” (*Clarín*, 16 de agosto de 1979), llevando a la prensa de gran tirada la denuncia contra la censura, el autoritarismo y la moral cristina (aunque también reconociendo cómo tarea necesaria el combate llevado adelante contra la “subversión”) poniendo así en la superficie aspectos que hasta ese momento circulaban de manera subterránea. En el mismo diario y tan sólo unos meses después (el 11 de octubre) la controversial escritora Martha Lynch, publicaba otro escrito titulado “Civilización o Barbarie”, parafraseando la máxima sarmientina. En él reclamaba, entre otras cosas que “No sigamos con esa loca inmolación en la que los diferendos de fuerza signifiquen patriotismo y la actividad intelectual signifique forzosamente ‘subversión’” (*Clarín*, 11 de octubre de 1979). Dentro del mismo espectro del campo cultural, Ernesto Sábato se ausentó de las actividades realizadas en la Feria del Libro enunciando como argumentos para ello la persistencia de la censura

La Asociación Argentina de Actores (AAA) comenzaba ese año con una editorial y nota de tapa en el periódico *Hechos de Máscaras* titulada “Los actores y los derechos humanos” (*Hechos de Máscara*, enero de 1979). En ella enlazaba el 30 aniversario de la Declaración Universal de los Derechos Humanos (cumplidos en diciembre de 1978), con los 90 años de la fundación del sindicato para denunciar la situación de sus representados en particular y de la sociedad argentina en general. Si bien la actividad de la AAA tuvo desde el comienzo una orientación crítica hacia el gobierno, incluyendo recuadros periódicos en sus publicaciones donde solicitaba información sobre los agremiados desaparecidos y marcaba las repercusiones de las “listas negras” y la censura en el acceso a puestos de trabajo, la publicación en primera plana de una denuncia de este tenor constituyó sin lugar a dudas un salto en esa oposición pública. El mismo número dedicaba una nota de tres páginas a la censura en el cine que era definida como el principal factor de los problemas en el sector (*Hechos de Máscara*,



enero de 1979, p. 3). En estrecho vínculo con este diagnóstico y junto a la Sociedad Argentina de Escritores, Argentores, el Sindicato de la Industria Cinematográfica y la Asociación de Cronistas Cinematográficos hacia mediados de ese año se conformó el Comité Permanente en Defensa del Cine Nacional que en agosto envió una carta al entonces presidente Jorge Rafael Videla enunciando un pliego de reclamos con el aval de figuras de la talla de Alfredo Alcón, Jorge Luis Borges y Astor Piazzolla, entre otros.

En el otro extremo del campo cultural y teatral, en sus márgenes y orgullosos de habitar en ellos, unos jóvenes teatristas y militantes del Partido Socialista de los Trabajadores (PST)⁴ impulsaban un festival en una sala del subsuelo de una galería en Cerrito al 200 (el Teatro del Plata) al que titulaban *Alterarte*. Muchos de ellos habían comenzado su formación actoral tan sólo dos años antes con Juan Carlos Uviedo, un artista “paria” en términos de Ana Longoni (2013), con una sismica trayectoria por teatros de vanguardia tanto locales (el Di Tella) como europeos, estadounidenses y centro-americanos (La Rocca, 2015). Ante un nuevo éxodo del maestro, se hicieron cargo del Taller de Investigaciones Teatrales (TiT) y continuaron convocando jóvenes. Con *Alterarte* se proponían aunar y organizar a una nueva vanguardia. Su teatro se ubicaba en las antípodas del teatro didactista asociado a las tesis stanislavskianas, para orientarse hacia un carácter artaudiano (Manduca, 2019). En sus manifiestos se comprometían a dar una “batalla a botellazos contra el realismo” (*Acuerdo TiT-VSP*, 1980). En sus memorias, este evento aparece como el primer antecedente de un festival contra la censura, aun cuando para muchos de ellos se debía a que no eran considerados como un problema para el régimen que “dejaba correr” iniciativas de ese estilo⁵.

⁴ El Partido Socialista de los Trabajadores fue fundado en el año 1973, producto de la unificación del Partido Revolucionario de los Trabajadores-La verdad, encabezado por Nahuel Moreno y la Secretaría Juan Carlos Coral, un desprendimiento del viejo Partido Socialista. El primero de estos referentes fue la figura destacada del nuevo agrupamiento que hacia 1982 se transformó en el Movimiento al Socialismo (MAS). Para profundizar acerca de esta corriente ver el trabajo de Martín Mangiantini (2018). En cuanto al PST y su intervención durante la dictadura ver el trabajo de María Florencia Osuna (2015).

⁵ Entrevista a Mauricio Kurcbard realizada por el autor (on line), 30/03/2017; Entrevista realizada por el autor a Pablo Espejo y Raúl Zolezzi, 16/01/2019

Tanto en los sótanos cómo en las asociaciones profesionales, si bien aun tímidamente, las lógicas moleculares comenzaban a asumir rasgos corpóreos.

Resistir, organizarse

Estas expresiones que comenzaban a emerger tuvieron una particular dinámica en 1980. Por un lado, se amplió la cartografía de espacios teatrales dispuestos a alojar expresiones alternativas y críticas desde la oblicuidad que caracterizó al sistema teatral de este período (Pellettieri, 1995). Según lo planteado en *Cuadernos del Camino*, la propuesta de ir hacia “el off Corrientes” comenzaba a ser una frase frecuente en boca de numerosos actores, directores, escenógrafos y dramaturgos. Esa ampliación de la cartografía teatral en dictadura, que ha sido mapeada por Bettina Girotti y Lorena Verzero (2016), encontraba dos novedades fundamentales. Una de ellas fue que el Equipo del Teatro Payró (ETP), quién persistió su labor a lo largo de la dictadura con diversas obras de un carácter crítico a los cánones autoritarios de la época, se hizo cargo de la programación de los Teatros de San Telmo. Este espacio amplió su capacidad con la apertura de una nueva sala ese mismo año, construida y diseñada por Osvaldo Giesso especialmente para el estreno de *Marathon*, obra de Ricardo Monti y el ETP. Prácticamente de manera simultánea, el 21 de julio abrió sus puertas el *Teatro del Picadero*, iniciativa que tuvo a la cabeza a Guadalupe Noble y Antonio Mónaco, actriz y director que eran parte del “Grupo Reunión”. Así como Giesso había amoldado la nueva sala a las necesidades de la obra de Monti, según relataba Mónaco en una entrevista publicada en *Cuadernos del Camino*, también en este caso se trataba de una sala “de alguna manera hecha a la medida de un grupo de teatro” (*Cuadernos del Camino*, agosto 1980, p. 3). En la misma entrevista, Noble destacaba que el carácter que buscaban otorgarle al teatro tendía a priorizar propuestas de impronta experimental, de allí su estructura “polivalente” y “modular” diseñada por Rosalía Fischberg y Eduardo Marcus con el asesoramiento de Gastón Breyer (*Cuadernos del Camino*, agosto 1980, p.4-5). Ese novedoso diseño en el edificio de una vieja fábrica de bovinas de aviones le valió también un lugar destacado en la sección de “Arquitectura, ingeniería y diseño” del diario *La Nación*, un día antes de abrir sus puertas (*La Nación*, 23 de julio 1980).

Ahora bien, conjuntamente con esta expansión de posibilidades para un teatro que desbordara la calle Corrientes, tuvieron lugar respuestas organizativas ante la censura diferenciales respecto a momentos previos. Como señala Perla Zayas de Lima (2001) y

es posible de ver en la recopilación hecha por Andrés Avellaneda (1986), sumadas a las persecuciones y listas negras, desde 1976 al menos una decena de espectáculos fueron prohibidos una vez estrenados o particularmente inspeccionados por los censores durante los meses de ensayo, aspecto que repercutía en la autocensura tanto de sus directores, como principalmente de los empresarios teatrales. En 1980 la novedad no fueron entonces que haya nuevas restricciones sino la respuesta articulada en torno a ellas. En julio de 1980 *La Sartén por el mango* de Javier Portales fue levantada de la cartelera del Payró pese a que su estreno en 1972 había generado críticas favorables, incluso en publicaciones católicas (Schoo en Avellaneda, 1986, p. 192). Ocho años después se le imputaba, entre otras cosas, contener “una profusa sucesión de expresiones, gestos y actitudes de inclasificable grosería” y llegar al “inadmisible extremo de ofrecer una irrespetuosa interpretación de una canción patria” (Avellaneda, 1986, p. 193). En septiembre, fue clausurada la sala teatral que funcionaba en el Hotel Bauen, debido al espectáculo “Coacktail Show” del transformista Jean François Casanovas, por ir contra un decreto de 1938 que prohibía el disfraz de mujer a personas de sexo masculino en lugares de acceso público (Avellaneda, 1986:195). Finalmente, en octubre fue el turno de *Apocalipsis según otros* dirigida por Ángel Elizondo y la Compañía Argentina de Mimo⁶. Tras la función inaugural la obra fue prohibida al tiempo que fue clausurado por 24 hs el Teatro del Picadero donde estaba desarrollándose. Nuevamente los motivos eran la presencia de gestos groseros e impúdicos fundamentados en esta oportunidad en la presencia de desnudos, pese a la reducción adrede hecha por Elizondo quién ya había adoptado sus propias tácticas para tratar de evadir un nuevo atropello.

Tras esta sucesión de prohibiciones que el diario Clarín definió como “un nuevo brote de censura en el teatro” (*Clarín*, 24 de octubre 1980), la AAA tomó cartas en el asunto. El 25 de octubre llamó a una conferencia de prensa y puso en circulación un

⁶ En 1978 otra obra de Elizondo, *KaKuy* terminó siendo levantada de la cartelera del Teatro Estrellas por decisión de los dueños de la sala luego de un incendio intencional que fue leído en tono de amenaza. La obra fue la primera en la que los actores y actrices estaban prácticamente la totalidad del tiempo desnudos. Esto había llevado a que las en el Teatro Margarita Xirgú, donde habían comenzado los ensayos, no admitieran que el estreno se haga allí. Para un relato minucioso al respecto ver: Elizondo (2021).

comunicado en el que rechazaban enfáticamente el accionar de los funcionarios. El eje estuvo centrado en criticar la actitud paternalista en medidas de estas características que subestimaban los criterios del público sin reconocer en este “las actitudes adultas” que siempre lo habían caracterizado. Apelando al mismo recurso de María Elena Walsh (cuya definición de País-Jardín de Infantes era citada literalmente al final del comunicado), la asociación gremial asumía una posición crítica buscando situar su intervención entre los discursos audibles por la sociedad y relativamente habilitados por el régimen (*Diario Popular*, 24 de octubre de 1980). Quizás de allí, la exclusión al menos explícita en el comunicado y la conferencia de prensa, sobre el espectáculo protagonizado por Casanovas.

Junto a los miembros de la AAA, los directores y elencos de las obras censuradas y Antonio Mónaco expresando al sector empresario, algunas crónicas mencionan también a otros espacios y grupos que asistieron a brindar su apoyo tales como la Cooperativa teatral Los Siete Locos⁷, el grupo Acto Reunión, Teatro Sur, Club de Teatro de Buenos Aires, el Taller de Investigaciones Musicales y la Asociación Argentina de Mimos (*Convicción*, 25 de octubre de 1980). La visibilidad lograda y la relativa movilización generada en el propio ámbito teatral llevaron a que el *Buenos Aires Herald* definiera a estos reclamos como un “espontáneo movimiento contra la censura” que ponía en discusión también la importancia del teatro independiente como ámbito diferencial dentro del campo teatral (*Buenos Aires Herald*, 24 de octubre de 1980).

Recomponer el cuerpo

De los grupos participantes en la conferencia de prensa, el Taller de Investigaciones Musicales (TiM) y la Asociación Argentina de Mimos estaban unidos por un denominador común: en ambos tenía influencia el PST. Su presencia allí se debía a una orientación que venía madurando desde 1975 al interior organización perteneciente al

⁷ Los siete locos en una versión adaptada y dirigida por Rubens Correa fue de las primeras obras en la cartelera del Teatro del Picadero. El impacto de la puesta es recurrentemente recordada en las entrevistas realizadas a protagonistas de esos años.



espectro de las izquierdas no armadas y adherente al trotskismo⁸. En sus perspectivas, la posición del Partido Comunista Argentino (PCA) condescendiente con el régimen militar (Casola, 2015) junto con la fuerte represión sobre las organizaciones político militares, los dejaría en una condición inmejorable para erigirse en el partido de izquierda capaz de canalizar a los sectores críticos y activos del campo intelectual (Manduca, 2018b). Desde esa caracterización se desarrollaron iniciativas con mayor o menor vínculo orgánico, tanto hacia la juventud (las mencionadas en el apartado “Resistir, denunciar”, entre otras), cómo hacia los sectores consagrados de la intelectualidad. Dentro de estos últimos, en el plano teatral y cumpliendo un rol relevante según los documentos internos aparece Alberto Sava, quién por entonces era también el presidente de la Asociación Argentina de Mimos y se había formado durante años con Ángel Elizondo.

Ahora bien, si traemos a cuenta esto es porque en el proceso molecular que venimos reconstruyendo aparece un evento singular hacia finales de 1980 impulsado desde estos sectores militantes: el Encuentro de las Artes. Dando un salto más de lo hasta entonces realizado, este encuentro conjugó un momento de charlas debate, centradas principalmente en el estado de las artes y la cultura durante esos años, es decir, un cauce de continuidad a las campañas contra la censura y por otro, un segundo momento de cierre en cada jornada con funciones de diversos artistas, ya sea músicos, actores o bailarines. En una entrevista que le hemos realizado a Alberto Sava, el director recordaba que hacia 1980

Cuando ya nos habíamos conformado como un equipo de trabajo, con cierta envergadura en cantidad y calidad nos tiramos a hacer el Encuentro de las Artes. En cierta forma, era una iniciativa que se proponía disputarle el terreno de la cultura, hegemonizada desde la izquierda, históricamente por el PC9.

⁸ Las políticas hacia artistas e intelectuales de la corriente morenista han sido estudiadas en mi tesis de maestría que se encuentra en proceso de evaluación.

⁹ Entrevista realizada a Alberto Sava por el autor, 1/03/2017.

La iniciativa del Encuentro de las Artes, entonces, puede ser entendida en términos amplio como parte del proceso de resistencia molecular que venimos reconstruyendo y de forma singular, como una táctica de intervención del PST entre los intelectuales y artistas aprovechando un eje en el que, bajo el clima general de la coyuntura, era posible desarrollar un discurso de rasgos críticos. Se trató de una propuesta se buscaba exceder el mero momento del festival para configurarse como un espacio de organización frentista interdisciplinaria con un funcionamiento periódico. El primer encuentro tuvo lugar, no casualmente, en el *Teatro del Picadero* entre el 10 y 20 de noviembre de 1980. Así como se repite la referencia de este espacio dando cuenta de su intensa, efímera y trágica existencia durante esos años, también se filtra otra referencia que como venimos señalando articulaba el accionar contra la censura. Nos referimos a la constante apelación al ya citado texto de María Elena Walsh. En este caso funcionó como disparador para una propuesta escénica de la Escuela de Mimo Contemporáneo y Teatro Participativo que dirigía Sava. La intervención se llamaba “Az-Censor” en un evidente juego verbal con la figura encargada de la represión en el ámbito cultural y planteaba a los espectadores la dinámica de un jardín de infantes alterando el orden cotidiano de la sala teatral. En ella se conformaban suerte de “rincones de juego”, como sucede en los jardines de infantes, a los que los espectadores debían dirigirse según correspondieran las indicaciones. A partir de consignas específicas dadas por los actores y actrices, se construía un clima signado por premios y castigos evidenciando así las relaciones de poder y asimetría entre actores/espectadores y maestros/estudiantes que eran fácilmente extrapolables al binomio régimen/sociedad. La puesta era producto de ejercicios que el grupo de Sava venía realizando en un jardín de Palermo cuyo director era amigo de él. Ahora bien, más allá de experiencias de estas características

por encima de las rupturas conceptuales y formales del teatro, era más bien un encuentro político, se convocaba a gente que estuviera en una línea de avanzada del teatro pero no necesariamente tenía que haber rupturas estéticas. [...] Era un poco eso de mostrar lo que hacíamos, lo que podíamos. Creo que fue un primer intento de abrir una puerta dentro del campo de la cultura más masiva (En Verzero, 2014, p. 103).

La segunda edición se realizó exactamente un año después (del 9 al 19 de noviembre de 1981) y contó con varias sedes: el Teatro Margarita Xirgú, el teatro Payró (San Martín y Córdoba), en la casa de Castagnino (Balcarce al 1000) y en el Auditorio UB (Federico Lacroze y Luis María Campos). Un rasgo fundamental a los fines de este trabajo es que, en ambas ediciones, el momento inicial de las mesas de debate contó con la participación entre otros, de algunos de aquellos teatristas que serían parte de Teatro Abierto como Roberto Cossa, Pacho O'Donnell y Osvaldo Dragún. Justamente este último, quien fuera el principal impulsor del movimiento teatral, era integrante también de la Comisión coordinadora del Encuentro, conformada tras la primera edición. En ese espacio "coordinador" estaba acompañado por Elizondo, Sava, Mónaco, Inda Ledesma y otros referentes de diversas disciplinas. Como vemos, los nombres se repiten y las tramas se hacen más densas.

En un material de julio de 1981, editado por el Encuentro de las Artes, el diálogo entre este espacio frentista del PST y el ya conformado Teatro Abierto aparece en reiteradas ocasiones. Por un lado, aunque de forma menos lineal, a partir de un extenso artículo escrito por Dragún, en el que el dramaturgo contraponía el rol de los medios de comunicación como agentes de desinformación y fomentadores del desconocimiento al del arte, y particularmente del teatro, al que definía constructor de un conocimiento legítimo sobre la realidad nacional. En su argumentación, se hacía presente también una defensa del "teatro realista", no por la estructura dramática en sí, sino en tanto "actitud del autor frente a la realidad". Al mismo tiempo el artículo del dramaturgo ponía en valor la estructura que asumiría Teatro Abierto al decir que para que la gente se sienta "más cómplice" de los artistas, ya no bastaba con el "off off Corrientes" sino que era necesaria la búsqueda de nuevos "métodos de difusión" y la unidad de los diversos sectores de la cultura y el arte (*Encuentro de las Artes 2*, julio de 1981, p.1-2).

Otros escritos del boletín, como el de Alicia Padura¹⁰ directora de la revista antes mencionada, también se refieren con sumo entusiasmo a la articulación lograda entre

¹⁰ Alicia Padura era el seudónimo con el que escribía Alicia SAGRANICHINI, militante de la corriente morenista desde comienzos de los 70. Si bien su militancia había estado concentrada principalmente en el movimiento obrero, ante la crisis del frente cultural a mediados de 1978 fue

los teatristas, señalando que esto era muestra de la ascendente “tendencia entre los artistas de buscar caminos colectivos para la difusión y la defensa de su actividad” (*Encuentro de las Artes 2*, julio de 1981, p.2). Finalmente, en página central, un recuadro firmado por la Coordinación del Encuentro saludaba el lanzamiento de Teatro Abierto, al que veía como el comienzo de la cada vez más “contundente respuesta de artistas e intelectuales” a las políticas del régimen conjuntamente que señalaba que no había que quedarse sólo en la “admiración de la veintena de elencos” sino que era necesario poner de relieve que la voluntad de los autores, directores y actores por reagruparse era una muestra de que el movimiento teatral en Argentina había sobrevivido pese a la censura y el desmantelamiento cultural (*Encuentro de las Artes 2*, julio de 1981, p.4). Luego de esto, anunciaba la realización conjunta de mesas de debate entre el EdA y TA y se ponía a disposición de los teatristas. Este comienzo de coordinaciones y cercanías, sin embargo, no tuvo continuidad tras el 6 de agosto (día del incendio del Picadero). Entre las adhesiones de solidaridad con el movimiento teatral, también se hizo presente la del Encuentro de las Artes¹¹.

Ahora bien, al calor de estos reagrupamientos y del período de aparente liberalización del régimen (O’Donnell y Schmitter, 2010) durante el gobierno de Roberto Viola, surgieron otros agrupamientos con participación de teatristas que apelaron al frentismo cultural como modo de resistencia (Margiolakis, 2016). A mediados de ese año, impulsado por otro partido de izquierda, en este caso el Partido Comunista Revolucionario (PCR) de orientación maoísta surgió el Movimiento por la Reconstrucción y Desarrollo de la Cultura Nacional (DECUNA). De carácter multisectorial, tenía como objetivo aunar en un mismo a científicos, intelectuales y artistas en pos de la defensa de la cultura nacional. En el movimiento tuvieron una participación destacada músicos folkloristas como Leda Valladares y Tarrago Ross, también fueron partícipes Ernesto Sábato, Leonor Manso e incluso León Gieco, quién se propuso ser un puente entre el folklore y el rock nacional tras la masividad alcanzada

designada como responsable de este espacio. Entrevista realizada por el autor a Alicia Saganichini, 16 de noviembre, 2021.

¹¹ Archivo personal Osvaldo Dragún, Instituto de Historia del Arte Argentino y latinoamericano “Luis Ordaz”, Caja “Correspondencia-Teatro Abierto”.



por este género en el marco de la Guerra de Malvinas. Un activo partícipe de este movimiento, que integró también Teatro Abierto y que ya hemos mencionado a lo largo de este trabajo fue Ricardo Monti. Sus aportes fueron relevantes en la confección del manifiesto inaugural así como también en el rol de vocero asumido en diversas entrevistas (Manduca, 2020) .

Sumado a ellos y como emergente del propio ámbito teatral, es oportuno traer cuenta otra peculiar experiencia, reconstruida recientemente en un artículo periodístico por el director Pablo Weisberg (*Perfil*, 10 de febrero de 2020), a quién, además, hemos podido entrevistar. Se trató de una iniciativa impulsada por los miembros del Grupo Taller (dirigido por Oscar Fessler) entre finales de 1980 y principios de 1981. Tomando como ejemplo la modalidad implementada por el “posibilismo” español en tiempos del franquismo, basado en obras con referencias elípticas a la situación política y social de esos momentos, se proponían realizar un ciclo teatral que pudiera replicar estos procedimientos con la realidad argentina. Lo habían bautizado como “Un Decamerón criollo” y para llevarlo a cabo comenzaron a convocar a autores con la consigna de que escribieran obras breves apelando a metáforas y estrategias de “humor y sexo” a través de las cuáles poder erigir un discurso crítico en términos sociales y políticos, pero sin por ello exponerse más de lo debido. Varios comenzaron a trabajar en el proyecto, como Sergio De Cecco, Patricio Esteve, Agustín Cuzzani y nuevamente, Dragún. Este último llevó como propuesta una obra titulada *Hay que matar al flaco*¹², que recibió algunos señalamientos críticos de los organizadores en tanto el tono asumido iba más allá de la consigna “posibilista”, cuestión que llevó al autor a retirar su obra y en términos de Waisberg, persuadir a los demás para que hicieran lo mismo. Esto que podría haber sido una anécdota más de los tantos proyectos inconclusos en el ámbito teatral, aparece a las vistas de hoy como un antecedente poco conocido de lo que posteriormente fue Teatro Abierto.

¹² Esto es lo que detalla Waisberg en su artículo. Es sugerente, sin embargo, que Dragún en el ciclo de 1983 realizado por Teatro Abierto estrenó la obra “Hoy se comen al flaco”. Quizás las modificaciones en el título tuvieran que ver con los señalamientos hechos por los miembros del Grupo Taller.

Punto de llegada

En diversas entrevistas realizadas por Irene Villagra (2015), protagonistas de Teatro Abierto recuerdan que la idea inicial que les acercó Dragún era realizar un ciclo de obras cortas de carácter erótico. Esta propuesta finalmente no prendió. Las similitudes de este recuerdo, tamizado por los entreveros y olvidos de la memoria, con el proyecto elaborado por el Grupo Taller, son sin dudas llamativas. En un terreno puramente especulativo, podríamos pensar que Dragún buscó acercar a sus compañeros de letras al “Decamerón Criollo” pero tras su propia desertión reformuló la iniciativa. Es más, podríamos agregar que su experiencia dentro del Encuentro de las Artes se conjugó con esta última para pensar el formato y la orientación que debía tener Teatro Abierto. A nuestros fines, esto es lo de menos. No se trata de buscar de quién fue la idea que derivó en Teatro Abierto, que fue antes, que después, transmutar de historiadores en jueces, sino de entender a este movimiento como el punto de llegada de un proceso de resistencia molecular en el que intervinieron diversos sectores del campo teatral y político, en una coyuntura específica de la última dictadura militar.

James Scott en su libro *Los dominados y el arte de la resistencia* (2001) identifica que en la relación entre dominadores y subordinados existen dos tipos de discursos. Un discurso público de los oprimidos, caracterizado por aparentar el cumplimiento de lo establecido y un discurso oculto constituido por “conductas fuera de escena, más allá de la observación directa de los detentadores del poder” (Scott, 2001, p. 266). Esos ámbitos son en los que los oprimidos construyen sus discursos disidentes y devienen en la perspectiva del autor en “espacios de relativa libertad de expresión” (Scott, 2001, p. 50). Cuando este discurso oculto encuentra su primera declaración pública tiene lugar “una saturnal de poder” (Scott, 2001, p. 239), este es el “momento en el que la disensión del discurso oculto cruza el umbral hacia la resistencia explícita constituyendo una ocasión de enorme carga política” (Scott, 2001: 266). El punto de llegada que aquí llamamos Teatro Abierto parece condensar estos alcances señalados por Scott.

La relevancia y centralidad de aquellos que integraron el movimiento es un elemento sin dudas trascendental para entender sus resonancias. Es posible leer allí una táctica de resistencia “donde encontrarse y ganar fuerza en la ostentación pública [se constituía] como modo de protección y de apoyo desde la cultura a un proceso que comenzaba a abrir vías de negociación para la transición hacia la democracia” (Verzero,

2016, p. 21). Conjuntamente, es indudable que el paso a la posteridad del movimiento se encuentra estrechamente enlazado con el impune accionar del régimen, el incendio del Teatro del Picadero y la continuidad del primer ciclo. En esa acción y reacción aparece un elemento diferencial respecto al proceso de resistencias moleculares reconstruidas en este trabajo. Esteban Buch señala que evaluar las resistencias a partir de la peligrosidad que le adjudica el régimen ha sido un camino jerarquizado por muchos historiadores (Buch, 2016) ¿es posible leer en esa clave la bomba del 6 de agosto? ¿era peligroso Teatro Abierto para el régimen? ¿o acaso el atentado era un mensaje al interior de los mismos factores de poder respecto a los alcances y ritmos de una posible transición? Este trabajo no será el lugar para responderlas, pero quedan planteadas para futuras indagaciones.

Parte de deshilvanar los sentidos de los mitos es situarlos en tramas más densas, reconocer los múltiples actores sociales involucrados en ellos, indagar en sus intereses y reconstruir sus trayectorias. En este trabajo hemos buscado hacer un aporte en ese sentido reconstruyendo iniciativas heterogéneas que desde el campo teatral fueron acumulando en un sentido “resistente”. Ese proceso de acumulación y experiencia organizativa, tendiente a ampliar los ámbitos de incidencia fue en algún punto, el marco de posibilidad para un acontecimiento del carácter de Teatro Abierto.

Referencias

- Acuerdo entre el Taller de Investigaciones Teatrales (Argentina) y Viaje Sem Passaporte (Brasil), 1980. [Informe no publicado].
- Actores y una enérgica condena a la censura. (24 de octubre, 1980). *Diario Clarín*.
- Avellaneda, A. (1986). *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*. Centro Editor de América Latina.
- Barthes, R. (2003) *Mitologías*. Siglo XXI.
- Brocato, C. (1986). *El exilio es el nuestro. Los mitos y héroes argentinos ¿Una sociedad que no se sincera?* Sudamericana-Planeta.
- Browarnik. (2015). *¿Por qué seguir escribiendo poesía? Pequeñas resistencias contra la dictadura* [tesis de maestría, Universidad Nacional de las Artes]. Repositorio institucional UNA. <http://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/266>
- Buch, E. (2016). *Música, dictadura, resistencia. La orquesta de París en Buenos Aires*. Fondo de Cultura Económica.
- Braña, C. (diciembre, 1979) Teatro: Nuestra realidad. *Cuadernos del Camino*, 4, 11-12. http://www.archivosenuso.org/coleccion/cuadernos-del-camino#viewer=/viewer/1041%3Fas_overlay%3Dtrue&js=

- Canelo, P. (2016). *La política secreta de la última dictadura argentina (1976-1983)*. Edhasa.
- Casola, N. L. (2015). *El PC argentino y la dictadura militar: Militancia, estrategia política y represión estatal*. Imago Mundi.
- Censura: principal factor de los problemas del cine (1 de enero, 1979). *Hechos de Máscara*, 34/35(XI).
- D'Antonio, D. (2010). Derechos humanos y estrategias de la oposición bajo la dictadura militar argentina. *Revista Tensões Mundiais*, 6(11), 153-178.
- Dragún, O. (julio 1981). El arte como conocimiento. Los medios de comunicación como desconocimiento. *Boletín Encuentro de las Artes-Cuadernos del Camino*, 2.
- Elizondo, A. (2021). *Testimonio H.: Una pasión, una vida, un legado* (I. González, Ed.). Editorial INTTeatro.
- El Encuentro saluda a Teatro Abierto (julio, 1981). *Boletín Encuentro de las Artes-Cuadernos del Camino*, 2.
- En los últimos tiempos Anastasia está delirante. La censura fue el tema de una conferencia en actores (25 de octubre 1980). *Convicción*.
- Feld, C., y Franco, M. (Eds.). (2015). *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Fondo de Cultura Económica.
- Gilbert, A. (2020). *Satisfaction en la ESMA. Música y sonido durante*. Gourmet Musical.
- Longoni, A. (2013). Incitar al debate, a una red de colaboraciones, a otro modo de hacer. *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural*, 13(9), 1-4. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/28015>
- Lorenz, F. (2012). Resistencias. En *Memoria y resistencia: Los caminos, las historias y las identidades* (págs. 14-18). (S.E.)
- Los actores criticaron la negativa influencia de la censura en la cultura de los argentinos. (24 de octubre 1980). *Diario Popular*.
- Los actores y los derechos humanos (enero de 1979), *Hechos de Máscara*, 34/35(XI).
- Lynch, M. (11 de octubre, 1979). Civilización o Barbarie, *Diario Clarín*.
- Manduca, R. (2017). *Teatro Abierto como "mito". Un aporte para pensar el teatro y la política en la transición de la última dictadura militar argentina a la democracia* [ponencia]. XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, Mar del Plata.
- Manduca, R. (2018a). *Teatro Abierto (1981-1983): Teatro y política en transición a la democracia* [Tesis de Licenciatura no publicada]. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Manduca, R. (2018b). "Stanislavski es Stalin": Teatro, experimentación y política en la última dictadura militar argentina (1976-1983). *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 12, 435-454. <https://doi.org/10.7203/KAM.12.11538>
- Manduca, R. (2019). *Entre la centralidad del dramaturgo y la producción colectiva: Experiencias teatrales e izquierdas en la transición de la dictadura a la democracia* [ponencia]. X Jornadas de Jóvenes Investigadorxs Instituto de Investigaciones Gino Germani, Buenos Aires.
- Manduca, R. (2020). Ricardo Monti, "subversivo" en los escenarios y debajo de ellos. *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, 24, 227-234. <http://revistatarlar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatarlar/article/view/480>
- Mangiantini, M. (2018). *Itinerarios militantes. Del Partido Revolucionario de los Trabajadores al Partido Socialista de los Trabajadores (1965-1976)*. Imago Mundi.
- Margiolakis, E. (2016). *La conformación de una trama de revistas culturales subterráneas durante la última dictadura cívico-militar argentina y sus transformaciones en postdictadura*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Nace un espacio versátil: el Teatro del Picadero (23 de julio 1980). *Diario La Nación*.
- O'Donnell, G. (2010). Democracia en la Argentina. Macro y micro. En *Contrapuntos. Ensayos escogidos sobre autoritarismo y democratización*. Prometeo.

- O'Donnell, G., & Schmitter, P. (2010). *Transiciones desde un gobierno autoritario. Conclusiones tentativas sobre democracias inciertas*. Prometeo.
- Ollier, M. M. (2009). *De la revolución a la democracia. Cambios privados, públicos y políticos de la izquierda argentina*. Siglo XXI.
- Osuna, María Florencia. (2015). *De la "Revolución socialista" a la "Revolución democrática". Las prácticas del Partido Socialista de los Trabajadores/Movimiento al Socialismo durante la última dictadura (1976-1983)*. Universidad Nacional de General Sarmiento; Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata; Universidad Nacional de Misiones. Serie "Entre los libros de la buena memoria". Disponible en: <https://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/36>
- Padura, A. (julio, 1981). La opinión de Cuadernos del Camino. *Boletín Encuentro de las Artes-Cuadernos del Camino*, 2(7).
- Pozzi, P. (1986). *Oposición obrera a la dictadura*. Contrapunto.
- Press conference held. Actors defend freedom of expression (October 24th, 1980). *Buenos Aires Herald*.
- Quiroga, H. (2004). *El tiempo del "Proceso". Conflictos y coincidencias entre políticos y militantes 1976-1983*. Homo Sapiens Ediciones.
- Reportajes a 2 proyectos. (agosto de 1980) *Cuadernos del Camino*, 5, 4-5 http://www.archivosenuso.org/coleccion/cuadernos-del-camino#viewer=viewer/1043%3Fas_overlay%3Dtrue&js=
- Scott, J. (2001). *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*. Ediciones Era.
- Seia, G. (2018). *De la revolución a la reforma. Reconfiguraciones de las formas de militancia estudiantil en la Universidad de Buenos Aires entre 1976 y 1983*. [Tesis de doctorado no publicada]. Universidad de Buenos Aires.
- Tarcus, H. (2020). Brocato, Carlos Alberto. En *Diccionario biográfico de las izquierdas latinoamericanas*. https://diccionario.cedinci.org/?s=brocato&asl_active=1&p_asid=1&p_asl_data=1&qtranslate_lang=0&asl_gen%5B%5D=title&asl_gen%5B%5D=content&asl_gen%5B%5D=excerpt&customset%5B%5D=post
- Verzero, L. (2016). Prácticas teatrales bajo dictadura: Transformaciones, límites y porosidades de los espacios. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 11. <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/13526>
- Verzero, L. (2014, diciembre 2). *Ocultarse en lugares públicos: Activismo teatral durante la última dictadura militar argentina* [ponencia]. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Buenos Aires. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/52326>
- Vila, P. (1985). Rock nacional: Crónicas de la resistencia juvenil. En E. Jelin (ed.), *Los nuevos movimientos sociales* (págs. 83–156). CEAL.
- Villagra, I. (2015). *Estudio crítico de fuentes. Historización de Teatro Abierto ciclos 1982 y 1983*. El Zócalo.
- Waisberg, P. (10 de febrero, 2020). El Grupo Taller y la revelación de la idea inspiradora de Teatro Abierto. *Diario Perfil*. <https://www.perfil.com/noticias/opinion/opinion-pablo-waisberg-grupo-taller-revelacion-idea-inspiradora-teatro-abierto.phtml>
- Walsh, M. E. (16 de agosto, 1979). Desventuras en el jardín país de infantes. *Diario Clarín*. https://www.clarin.com/espectaculos/completo-articulo-Desventuras-Jardin-Infantes_0_r16M7ydTvmg.html
- Zayas de Lima, P. (2001). Censura teatral en Buenos Aires en la época del Proceso. En *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998): Vol. V* (págs. 259-264). Galerna.