



C & P

Revista Cambios y Permanencias

Grupo de Investigación: Historia, Archivística y Redes de Investigación

Número 8, 2017, pp. 347-366 • ISSN 2027-5528 Web

***‘País Cerrado. Teatro Abierto’*: entre el cine y el teatro en la transición a la democracia en Argentina**

***‘País Cerrado. Teatro Abierto’*: Between cinema and theater in the transition to democracy in Argentina**

Ramiro Manduca

Instituto de Investigaciones Gino Germani - Universidad de Buenos Aires
orcid.org/0000-0001-6760-1968

Recibido: 30 de marzo de 2017

Aceptado: 7 de mayo de 2017



Grupo de Investigación
Historia
Archivística y
Redes de
Investigación

‘País Cerrado. Teatro Abierto’: entre el cine y el teatro en la transición a la democracia en Argentina

Ramiro Manduca
Instituto de Investigaciones Gino Germani
Universidad de Buenos Aires

Profesor de Enseñanza Media y Superior en Historia de la Universidad de Buenos Aires. Desde el año 2013 forma parte del *Grupo de Estudios sobre Arte, Cultura y Política en la Argentina reciente* y del *Grupo de Estudios sobre Teatro, Política y Sociedad en América Latina* pertenecientes al Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Universidad de Buenos Aires.

Correo electrónico: ramiromanduca@gmail.com

ORCID ID: orcid.org/0000-0001-6760-1968

Resumen

Este trabajo busca dar cuenta de los vínculos de los teatristas que formaron parte del movimiento Teatro Abierto con otros sectores del campo cultural argentino, específicamente con el Cine Documental. El film “País Cerrado. Teatro Abierto” (1990) realizado por Arturo Balassa propone una lectura específica del ciclo y de la etapa política en que tiene lugar. El análisis del discurso allí articulado será el objeto central de la investigación, de la mano con entender a la producción del mismo en un contexto socio-histórico particular, signado por la transición a la democracia.

Palabras clave: Transición, teatro, cine documental, dictadura, democracia.

'País Cerrado. Teatro Abierto': Between cinema and theater in the transition to Democracy in Argentina

Abstract

This work seeks to account for the links of the theater artists who were part of the Teatro Abierto movement with other sectors of the Argentine cultural field, specifically with the Documentary Cinema. The film "*País Cerrado. Teatro Abierto*" (1990) by Arturo Balassa proposes a specific reading of the cycle and the political stage in which it takes place. The analysis of the discourse articulated therein will be the central object of the research, hand in hand with understanding the production of the same in a particular socio-historical context, marked by the transition to democracy.

Keywords: Transition, theater, cinema documentary, dictatorship, democracy.

Teatro Abierto (TA) fue un movimiento de teatristas que tiene su punto de inicio en el año 1981 y continua, con ciclos de funciones, en los años 1982, 1983, 1985y 1986¹. Su principal referente e impulsor fue el dramaturgo Osvaldo Dragún y es considerado como uno de los principales acontecimientos de la "resistencia" de los teatristas y el teatro argentino a la última dictadura militar (1976-1983). En él se nuclearon los principales referentes del denominado "teatro de arte" (Pelletieri, 2001, p. 51): Roberto Cossa, Carlos Somigliana, Pacho O'Donnell, Ricardo Monti, Roberto Perinelli, Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky completan la lista de las figuras más destacadas que integraron la primer y más destacada edición, a los que se suman más de doscientos actores, técnicos y escenógrafos.

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

En primer lugar, es necesario dar cuenta de algunas de las características de este movimiento, aún sin profundizar en ellas². El ciclo '81 de TA comenzó el 28 de Julio en el Teatro del Picadero. Este espacio, inaugurado el año anterior buscaba dar lugar a una serie de autores, directores y actores excluidos de los circuitos comerciales y oficiales de la Ciudad de Buenos Aires, articulando una propuesta novedosa para la cartelera de ese momento. Los factores que llevaron a un sector del campo teatral a esa situación de exclusión estuvieron ligados a sus trayectorias políticas y al tenor político de sus obras, pero a esto debe sumarse dos hechos que desencadenaron la reacción, principalmente de los dramaturgos. Por un lado, las declaraciones del entonces director del Teatro San Martín (principal teatro oficial de Buenos Aires), Kive Staiff, quien en la presentación de la programación de dicho teatro afirmaba que la ausencia de autores argentinos contemporáneos se debía a la inexistencia de los mismos (Verzero, 2014, p. 92). Por otro, la eliminación de la materia “Autores Argentinos Contemporáneos” de la Escuela Nacional de Arte Dramático.

La iniciativa de TA, surgió entonces, como una forma de reagrupamiento tendiente a visibilizar esas producciones, que expresaban a un sector del campo teatral posible de ser definido como continuadores del acervo ideológico del teatro independiente (Verzero, 2014, 93). A tan sólo una semana de comenzadas las funciones, en la madrugada del 6 de agosto, comandos de la Marina produjeron un incendio en el teatro. Esto generó una gran repercusión que movilizó a todo el espectro cultural y a importantes sectores de la sociedad. Los miembros del movimiento decidieron continuar con el ciclo, y el marco de solidaridad fue tan grande que diecisiete salas distintas fueron ofrecidas para garantizar tal objetivo. Una semana después se reanudaron las funciones en el Teatro Tabarís, un importante teatro comercial de la calle Corrientes. La afluencia de público fue un éxito, conformándose largas filas para entrar a cada función. Es válido recordar que todo esto tuvo lugar en el marco de una de las dictaduras más importantes del Cono Sur. El 21 de septiembre finalizaba esta primera experiencia al tiempo que se anunciaba la realización de la segunda

² Para un análisis en mayor profundidad de los distintos ciclos ver: Villagra (2013; 2015); Manduca (2016).

edición al año siguiente. Tal como decíamos líneas arriba, el movimiento continuó, no sin tensiones hasta el año 1986.

Un último aspecto que entendemos es importante clarificar, antes de adentrarnos en el análisis específico, es en qué sentido consideramos la “resistencia cultural” a la dictadura. Retomando los aportes hechos por Ana Longoni (Longoni, 2013), haremos una recuperación crítica de este concepto, entendiendo que las prácticas artísticas de resistencia fueron múltiples, en muchos casos movilizando aspectos plenamente subjetivos, subterráneos y sutiles en donde el encuentro festivo de los cuerpos supo poner en tensión la “rígida norma disciplinaria del régimen” (Longoni, 2013, p. 5), constituyendo la llamada por Roberto Jacoby “estrategia de la alegría” (Longoni, 2013, p. 5). Considerar a estas experiencias permite escapar de las categorizaciones que desde la temprana pos dictadura se han centrado en aquellas prácticas posibles de ser “leídas como opositoras o críticas al régimen de facto” (Longoni, 2013, p. 6), construyendo en muchos casos “versiones míticas o heroicas” (Longoni, 2013, p. 6) de las mismas.

En este caso puntual, es un desafío plantearnos este tipo de análisis porque TA en particular se ha cristalizado en términos de “mito”. A lo largo de este trabajo no ahondaremos en deconstruir el “mito”, pero sí, a partir de dar cuenta de la lectura del movimiento en el film analizado, buscaremos dar cierta la luz a tensiones internas del mismo. Entendemos que de esta manera haremos al menos un pequeño aporte para corrernos de las características estáticas que posee todo mito (en términos barthesianos).

Del movimiento teatral al movimiento cultural

Es una caracterización extendida entre los partícipes de TA, definir como un momento “bisagra” el incendio del Teatro del Picadero. A partir de ese momento se identifica un cambio de carácter en el agrupamiento: de ser un movimiento restringido a la “gente de teatro” pasa a ser un movimiento cultural. Esta definición, desde la perspectiva de

sus protagonistas, está vinculada a que a partir de allí cobró una enorme masividad y al mismo tiempo amplios sectores de la cultura volcaron su adhesión y solidaridad (como lo demuestran los casos de Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato e incluso empresarios teatrales tales como Alejandro Romay).

En el mismo sentido, pueden leerse sus repercusiones en otros sectores artísticos. Desde el mismo año '81 y durante el año siguiente, se replican otros "ciclos abiertos" tales como Danza Abierta, Cine Abierto y Música Siempre³. Es de destacar también, el temprano vínculo que el movimiento teatral estableció con los artistas plásticos. Dicha relación quedó plasmada en los afiches de difusión de los distintos ciclos, desde 1981 hasta Arte Abierto en 1986, en los que participaron artistas de tales como: Carlos Alonso (1981), Hermenegildo y Alberto Sábato (1982), Roberto Fontanarrosa (1983), Ricardo Carpani (1985) y Tabaré Gómez Laborde (1986). Otro aspecto a destacar es la subasta organizada por el Sindicato de Artistas Plásticos tras el incendio del Teatro del Picadero en un claro gesto de solidaridad con los teatristas, dando cuenta al mismo tiempo de la conformación de un movimiento con creciente adhesión.

Sin embargo, el film *País Cerrado. Teatro Abierto*⁴ (PCTA, 1990), de Arturo Balassa, sobre el que nos centraremos en este caso, pone en tensión en algún aspecto, esta percepción brindada por los teatristas. En la lectura de su director, el movimiento siempre fue de carácter cultural y precisamente el hecho de que él formara parte desde un comienzo es una buena demostración de eso. Al mismo tiempo, propone una lectura específica del ciclo y de la etapa política en que tiene lugar. El análisis del discurso allí articulado será el objeto central de la investigación, de la mano con entender a la producción del mismo en un contexto socio-histórico particular, signado por la transición a la democracia.

³ El estudio y análisis del vínculo de Teatro Abierto con estas otras experiencias es uno de los aspectos que se buscará abordar en futuras investigaciones.

⁴ Ficha técnica: Dirección: Arturo Balassa /Guión: Graciela Wegbraut y Arturo Balassa/ Sonido: José Luis Díaz, Abelardo Kuschnir, José Gramático, Carlos Abbate, Bebe Kamín (Asesoría de sonido)/Fotografía: Diego Bonacina, Julio Lencina / Montaje: Luis Mutti, Fernando Guariniello, Eduardo López.

En ese contexto el rol que los documentales comienzan a jugar tiene una relevancia central, al igual que las modificaciones en sus modos de producción (Margulis, 2014). Las disputas abiertas por instalar una interpretación hegemónica en torno a los años previos, los de la dictadura militar, que puedan al mismo tiempo sentar las bases para el desarrollo de una política que logre amplios consensos sociales va a ser un ámbito en el que los principales partidos políticos (Partido Justicialista y Unión Cívica Radical) no van a dudar en intervenir. Por lo tanto, también es parte de los objetivos del trabajo pensar a la obra de Balassa en ese campo, el del cine documental, en plena reconfiguración.

Un acercamiento a las características del Cine Documental en la Transición

Un primer aspecto a dar cuenta es la especificidad del documental como género cinematográfico en términos de las potencialidades que arroja para articular y transmitir lecturas específicas de la realidad. El hecho de ser un género “no-ficcional” lo transforma en una herramienta fundamental para la intervención política ya que la narración en él expresada adquiere el estatuto de “verdad”. Tal como destaca el teórico Carl Platinga, (como se citó en Campo, 2012) “de ninguna manera [se puede] considerar al film de no ficción como algo no manipulado y aparentemente definido como transparente, sino [se lo debe pensar] “como creativo” tratamiento de la realidad” (p.17). Completando este argumento es necesario diferenciar que “mientras la ficción hace afirmaciones sobre un mundo, que puede ser el real o no, el documental (o la no ficción) lo hace sobre el mundo real necesariamente [...] se [debe] considerar al documental como un discurso más que como un registro” (Campo, 2012, p. 18). Es bajo estas premisas que realizaremos el análisis del film en cuestión.

Ahora bien, antes de esto es necesario trazar algunos aspectos generales respecto al cine documental en la transición de la última dictadura militar a la democracia. El trabajo realizado por Paola Margulis (2014) arroja una caracterización que podemos pensar

también para el conjunto del campo cultural, en el que se encuentra involucrado, obviamente, TA. En palabras de la autora:

“El tramo 1982-1990 es un período de transiciones y transformaciones, tanto en términos políticos como culturales. En el transcurso de dichos años, el documental argentino puso en suspenso la radicalidad política-la clandestinidad y la subordinación a la lucha armada, propia del cine militante de los años sesenta y setenta- para adoptar en cambio un discurso conciliador y orgánico [...] capaz de acompañar desde la visibilidad de las luminosas carteleras de cine, las campañas y acciones de las principales fuerzas políticas en pugna” (Margulis, 2014, p. 16).

El documental que analizaremos en esta ocasión, logra articular un discurso que escapa a la disputa entre los principales partidos (UCR y PJ), pero sin embargo, al mismo tiempo se muestra lejano plantear una reivindicación de tipo radicalizada como la hecha por los “cineastas militantes” de los ‘60 y ‘70. Este periodo es considerado como el comienzo del proceso de institucionalización y especialización del documental argentino “caracterizado por una modalidad de producción artesanal, de modo que la concreción de los proyectos documentales dependía, casi completamente, de la voluntad y compromiso de sus realizadores” (Margulis, 2012, p. 22). Esta metodología de producción se refleja también en el caso de PCTA tal como lo señala el director y guionista Arturo Balassa: “Yo tenía una productora de cine publicitario, vinculada a la producción institucional. En la dictadura no había posibilidad de otra cosa. En ella había un equipo de gente, y cuando surgió la idea de hacer este documental se los ofrecí y todos lo aceptaron de manera inmediata, pero obviamente sin cobrar un peso ninguno, inclusive yo” (Balassa, Bs. As, 21-09-2016).

Un último aspecto a señalar es el vinculado a la reapertura de la esfera pública en la transición, donde la producción documental adquiere un valor inigualable para abordar determinados temas de la historia reciente, cuestión que se expresa en el éxito de algunas de las producciones del período. Sin duda el ejemplo más claro de esto es *La República*

perdida (1983) film que surge por iniciativa de Enrique Vanoli, referente del sector balbinista de la UCR y es en buena parte un film de propaganda partidaria, estrenado en las postrimerías de la dictadura. Posteriormente, se estrenaron también películas de orientación peronista como *Evita, quien quiera oír que oiga* (1984) y *D.N.I (La otra historia)* (1989) en las que se ponían en juego otras lecturas posibles de la historia reciente, configurando al cine documental como una herramienta de disputa política⁵.

De alguna forma, PCTA también se enmarca en esta vocación de intervención política, pero sin adscribir a los proyectos hegemónicos y planteando incluso continuidades entre el periodo dictatorial y la democracia.

PCTA: una lectura de la transición, entre el arte y la política

Entrando ya en el análisis del documental, partiremos de hacer algunas consideraciones respecto al director Arturo Balassa y su vínculo con los teatristas, para luego dar cuenta del discurso articulado en la obra. Balassa se formó en el Instituto Nacional de Cine entre los años 1971 y 1976. Previamente a la realización de PCTA, había elaborado dos cortometrajes, *El Río* (1973) basado en el cuento homónimo de Julio Cortázar y *Esencias* (1976). Sin embargo su producción se había centrado principalmente en el cine publicitario, vinculado a la promoción de empresas. Tal como lo hemos citado más arriba, durante la dictadura tenía una productora dedicada a este tipo de películas e incluso hacia 1979 destaca que algunas de sus producciones en ese plano habían tenido un relativo éxito.

Ahora bien ¿cómo llega a realizar un documental de las características de PCTA? En su búsqueda como director y en vistas de adquirir mayores herramientas, Balassa se vinculó con diversos personajes del ambiente teatral. Tomó clases de dramaturgia con Roberto Cossa y de actuación con Carlos Gandolfo y Raúl Serrano. Precisamente estaba en

⁵ No profundizaremos en el análisis de estos films, para ello ver: Paola Magrulis (2014); Marta Casale (2011). 354

vínculo con este último en el año 1980 y había llegado a él a partir de la búsqueda de formación para la dirección de actores. Sin embargo, Serrano le advirtió que lo que él podía brindarle era formación actoral, así que desde ese lugar se sumó a sus clases. En ellas conoció a Salvador Amore, quién había regresado al país por esos años tras una beca de estudios en Rumania⁶. Entre ambos surgió la idea de armar un guión para cine sobre las distintas maneras de abordar una misma obra de teatro, centrándose en cómo cada director con su técnica y poética hacía el abordaje. Viendo las puestas de distintos directores en Buenos Aires, como parte del trabajo para dicho proyecto, Balassa asistió a ver *Los Siete Locos*, cuyas funciones se estaban realizando en el Teatro del Picadero bajo la dirección de Rubens Correa⁷. Tras esa función y producto en parte del azar y en parte a los modos de difusión que estaba motorizando el movimiento TA, surgió la idea de realizar *PCTA*:

“Me llamó la atención, me fascino esa puesta. El escenario estaba conformado por dos tribunas opuestas. Ahí conocí el Teatro del Picadero, una obra del arquitecto Gastón Breyer (...) esa forma de conformar el espacio de distintas maneras con espacios modulares diferentes era realmente fascinante. Eso me dejó impactado y se agrega que a la salida repartían unos folletos en que se invitaba a la gente de teatro a conformar este movimiento llamado Teatro Abierto, ya a fines de los '80. Entonces dije “esto está listo para empezar a cocinarse” ¿Por qué no filmar esto de manera documental y seguir con lo otro después?” (Balassa, Bs.As 21-09-2016).

Sin embargo no fue fácil que los organizadores aceptasen el registro audiovisual de un evento como el que se estaba organizando. En palabras del director “en un principio, había resistencia de los integrantes de Teatro Abierto a que se filme. Incluso había productoras que se acercaron y fueron rechazadas” (Balassa, Bs.As ,21-09-2016). Él identifica que se oponían por

“[...] dos clases de temores: el hecho de estar en dictadura y ser escrachados desde un comienzo, y que eso frustrará el movimiento desde sus inicios o vinculado a esto que

⁶ Casualmente Amore será luego uno de los organizadores de Teatro Abierto en Rosario

⁷ Rubens Correa participó Teatro Abierto 1981 dirigiendo la obra “Lobo... ¿estás?” de Pacho O'Donnell.

fueran señalados, escrachados o, incluso, desaparecidos. Y otro temor, no menos importante es que los autores, los dramaturgos, están acostumbrados a que se tomen sus obras y directamente se los deje de lado, en ese sentido que se filme era otra amenaza” (Balassa, Bs.As ,21-09-2016).

Vemos entonces las formas como seguían operando resguardos ante posibles represalias. De hecho, aun cuando ya había sido aceptado el registro fílmico para el documental, Balassa destaca que muchos lo seguían mirando con desconfianza. Dos factores corrieron a favor para que finalmente pudiera realizar el documental: en primer lugar contar con algunos conocidos que estaban participando del movimiento, como el actor Manuel Callau y los dramaturgos Roberto Cossa y Carlos Somigliana que lo fueron presentando ante el resto de actores. En segundo lugar, tener los recursos necesarios para hacer la cobertura de la totalidad del ciclo por su cuenta. Respecto a este punto, Balassa comenta que cuando le preguntan qué tenía pensado, él dijo que “tenía unas cuantas latas, una cámara y un equipo de gente con la idea de realizar un documental” (Balassa, Bs.As 21-09-2016). Tal como mencionamos anteriormente, esta situación da cuenta de la falta de financiación para la realización documental en esta etapa donde la concreción del proyecto quedaba totalmente librado a las mediaciones y posibilidades de sus realizadores. Balassa, sin embargo, da cuenta al mismo tiempo de ciertos cambios una vez advenida la democracia:

“Hubo una pequeña colaboración en términos económicos de Teatro Abierto. Yo iba reuniendo dinero como podía, de familiares, de amigos. El Instituto Nacional de Cine es quién termino dándome la mayor parte del dinero. El apoyo llegó obviamente después del '83. No hay que olvidarse que Carlos Gorostiza estuvo en un principio en la Secretaría de Cultura de quien dependía entonces el Instituto. Yo aproveche ese momento. Recuerdo que Gorostiza envió una carta al director del Instituto diciendo que apoyaba este proyecto, que le parecía interesante y que se lo tuviera en consideración. Obviamente estas palabras eran casi obligadas para el Instituto” (Balassa, Bs.As, 27-02-2017).

En el sentido planteado por Margulis (2013), lentamente comienza un proceso de institucionalización en campo del cine documental, aunque es cierto que aún rudimentario. Es la referencia personal de un funcionario y miembro de TA lo que termina facilitando el acceso al financiamiento. Es importante señalar que el acceso a cargos políticos dentro del gobierno radical fue uno de los hechos que generó tensiones en la última etapa del movimiento.

Otro aspecto que se desprende de la dinámica de trabajo en PCTA es que, si bien había un grupo de trabajo, no se da una característica que sí se va a repetir durante los primeros años de postdictadura que es la conformación de grupos de documentalistas con identidad como tales.

Ahora bien, respecto al film podemos decir, a modo de síntesis argumental, que el documental busca dar cuenta del movimiento TA contextualizando el momento de emergencia del mismo y trazando una genealogía de “resistencias desde el teatro” en la historia de nuestro país. Al mismo tiempo, propone una lectura en clave política, que puede ser caracterizada como antiimperialista, con una denuncia explícita a la dictadura y su conexión con los intereses estadounidenses. En términos historiográficos se puede ubicar en los planteos de las corrientes de corte “economicista” (Canelo, 2015), prestando especial atención a los vínculos establecidos por la oligarquía terrateniente y los sectores del capital financiero tanto local como internacional, denunciando con mucha vehemencia el rol jugado por el ministro de economía Martínez de Hoz en el vínculo entre estos sectores.

Tal como sugiere Margulis como rasgo general de este período, se puede considerar al film como un “documental expositivo [...] caracterizado a partir de un relato guiado por una voz over, subordinando las imágenes como ilustración o contrapunto” (Margulis, 2014, p. 9). En este caso la voz, a cargo de Eduardo Aliverti, guía de manera muy expresiva el sentido que se busca construir en cada caso.

En este trabajo nos concentraremos en tres ejes que abordamos a continuación, buscando dar cuenta de los principales aspectos que se desprenden del documental para pensar el movimiento TA.

a) **Las continuidades entre los periodos de democracia y la dictadura**

El documental comienza con una escena de la película *Asignatura pendiente* (1977), en donde un preso dialoga con su abogado, y lo alienta a seguir con la causa utilizando la expresión: “Me habían dicho que eras un tipo combativo”. Quién lo dice es Héctor Alterio, y esa escena fue censurada durante la dictadura precisamente por la frase antes citada. A partir de esta denuncia explícita Balassa comienza a reconstruir la persecución a los artistas durante esos años, pero el comienzo no lo ubica con el Golpe Militar, sino que lo sitúa con el accionar de la Triple A durante el gobierno de Isabel Martínez de Perón. Este aspecto es significativo, porque al finalizar el film las últimas escenas están enmarcadas también en un contexto de democracia. En ellas, nuevamente Alterio, aparece leyendo un comunicado de la Asociación Argentina de Actores denunciando las condiciones de trabajo de este sector de la cultura durante los primeros años del gobierno de Ricardo Alfonsín. Vale la pena recalcar, que esas imágenes pertenecen al ciclo Arte Abierto '86, iniciativa que surge desde el mismo movimiento TA, pero una vez advenida la democracia y con varias tensiones al interior del mismo (Villagra, 2016). Esta acción consistió en una masiva intervención sobre la calle Corrientes, desde Callao hasta 9 de Julio, donde participó el Sindicato de Actores (AAA) y el Sindicato de Músicos (SADEM), aparte de cientos de artistas.

A diferencia de lo que uno podría pensar para los relatos de la época, el documental no muestra sólo rupturas con la emergencia de la dictadura, sino también continuidades. Por un lado en el plano represivo que estaba en plena vigencia previamente al 24 de marzo de 1976, como en el plano económico, con las políticas neoliberales que el mismo gobierno alfonsinista aplicó posteriormente al proceso. Para Balassa, entonces, también el accionar de los artistas tendría que identificar esta situación y por lo tanto “estos movimientos

abiertos, sea en épocas de dictadura o en épocas constitucionales, deberían ser movimientos permanentes” (Balassa, Bs. As, 21-11-2016). En algún sentido, esta lectura discute con los posicionamientos que algunos de los referentes de TA tendrán en el comienzo de la democracia, declarando incluso que “el país es un teatro abierto”, por lo que los motivos del movimiento ya estaban cumplidos.

b) La construcción de una genealogía del “teatro de resistencia”

Uno de los momentos más emotivos del film es el abordaje del incendio del Teatro del Picadero. Al finalizar el fragmento dedicado a este hecho e incorporando imágenes del mismo, la voz en off irrumpe diciendo: “Las cenizas del Teatro del Picadero se juntan con las huellas de otros atentados parecidos” (Balassa, 1990). A partir de allí, comienza la construcción de una genealogía de “ataques del poder y resistencias del teatro popular”. El comienzo de la misma se remonta a la época colonial, con la primera sala de Buenos Aires, el Teatro de La Ranchería, que fue incendiado según se estima por ofender los valores de la sociedad cristiana en el año 1792. Como hito siguiente, el film identifica el desarrollo de un teatro de corte aristocrático a comienzos de la década del '80 del siglo XIX, producto del arribo de inversores extranjeros que reproducen en el país la “cultura victoriana”. En contraposición del mismo, el documental destaca al Circo Criollo, expresión popular con fuerte arraigo en el interior del país. Es en este marco que el incendio de la carpa de Gabino Ezeiza es señalado como un nuevo ataque de las clases dominantes a las expresiones de la cultura popular. En el mismo sentido, da cuenta de la quema del circo Frank Brown en el marco de los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo. Llega entonces, a los años '20, a la profesionalización del mundo teatral y su funcionamiento bajo “criterios empresarios” como lo define el propio documental. Es justamente ante este teatro, cada vez más decadente en cuanto a su contenido y restringido en su acceso, que el documental sitúa a la emergencia del Teatro del Pueblo y con él, al Movimiento de Teatro Independiente. A ambos los define como la “contrapropuesta ideológica y estética” al teatro comercial. Luego de dar cuenta de la emergencia de decenas de grupos adherentes a este movimiento,

debido a un crecimiento de la clase media que justamente constituía su público y de señalar las tensiones que este movimiento tuvo con diversos gobiernos, llega nuevamente al incendio del Picadero.

Un problema a señalar de esta genealogía es que deja por fuera otras expresiones de teatro político que pueden ser consideradas dentro de una trayectoria de resistencia tales como los grupos de teatro militante de finales de los '60 y principios de los '70 (Verzero, 2013). Si bien los mismos no fueron experiencias de repercusión masiva, tenían cierto reconocimiento dentro del sector “político” del campo teatral. La lectura del documental, entonces, termina abonando a pensar la tradición de los “independientes” como aquella que encarna los valores de la resistencia. Al mismo tiempo, corre el riesgo de otorgar un status de “mitos” a los acontecimientos señalados, lo que en muchos casos deriva en una imagen cristalizada de ellos. Cabe aclarar que bajo ningún punto lo que aquí proponemos tiene como objetivo minimizar la importancia de los acontecimientos nombrados sino lograr entender cuáles son los factores que influyen en la asociación de ellos, dejando fuera otros que también pueden ser considerados bajo las mismas valoraciones.

c) Dos procedimientos destacados: el montaje y la utilización de archivo

Respecto a los procedimientos utilizados, tanto el montaje como la utilización de archivos son elementos que caracterizan el cine documental de esta etapa. Al ser un documental expositivo, el “montaje se vuelve una herramienta probatoria, que acomoda las imágenes en función de la lectura interpretativa sugerida por la voz over” (Margulis, 2014, p. 9). En el caso de PCTA esta utilización es evidente. Un claro ejemplo de ello es el momento en el que se busca establecer una contraposición, en vínculo con la genealogía planteada en el apartado anterior, entre la “industria cultural” y la “cultura de masas”. Para esto, se toma una situación contingente, utilizada para proponer una lectura particular a través de la utilización del montaje.

La misma madrugada en la que tuvo lugar el incendio del Teatro del Picadero (del 5 al 6 de agosto de 1981) Frank Sinatra realizaba uno de los cuatro conciertos que iba a dar en Buenos Aires, nada más y nada menos que en el Hotel Sheraton. Al comenzar con este fragmento se ve al cantante estadounidense sobre el escenario y la voz over interviene diciendo que “por las presentaciones Sinatra cobró un millón seiscientos mil dólares, lo que podría haber sido el sueldo de mil artistas al servicio de la cultura popular por un año” (Balassa, 1990). A continuación se escucha de fondo *My Kind of Town* al tiempo que comienzan a aparecer en pantalla fotografías de ese concierto donde se retratan a algunos de los asistentes. Entre ellos se destacan miembros de la Junta Militar como Roberto Viola (entonces presidente) y de la cultura como Palito Ortega (productor del evento), por nombrar algunos. Tras esta secuencia, nuevamente se vuelve al Picadero, ya destruido por el flagelo. El montaje realizado por Balassa construye de esta forma una asociación directa de los valores de la cultura extranjera con los sectores de poder, quienes estaban en su propia fiesta mientras se buscaba poner fin a una manifestación de resistencia popular. El mismo Balassa, en una de las entrevistas realizadas afirma:

“El documental en su gran mayoría fue producto del montaje, salvo pocas secuencias, casi plano secuencia que se dio la posibilidad de firmarlo de ese modo. Para poder hacerlo se necesitaban algunos elementos técnicos de los que no siempre disponía. Para el armado entonces, me fue muy importante una camarita que tenía con la que iba registrando y una máquina fotográfica. Sin ir más lejos, una de las primeras asambleas que aparecen en el documental pertenece a las asambleas que se realizaban en San Telmo, y eso es al final del ciclo '81, lo que pasa es que las discusiones que registre, me permiten retrotraer al mismo momento de la gestación de Teatro Abierto” (Balassa, Bs.As, 27-02-2017).

De esta forma aparecen entonces dos aspectos que dan cuenta de las condiciones de producción: por un lado un recurso que tiene una alta efectividad política como el montaje, pero por otro, su utilización como producto de las limitaciones técnicas.

Esta conjugación se expresa también en otro fragmento del film donde el director reúne fragmentos de las distintas obras que formaron parte del ciclo '81. El atractivo de

estas imágenes está dado por ser de las pocas filmaciones de las obras que existen, pero al mismo tiempo deja en evidencia las precariedades técnicas con las que se lograron obtener. De hecho, la imposibilidad de filmar el conjunto de las obras completas, llevó al director a poner en juego una táctica particular.

“Se produjo una gran dificultad. No tenía el registro de todas las obras completas, en tal caso no hubiera sido tan caótica la edición. Hay obras que filme muy poquito porque tenía muy pocos recursos a manos. Había días que tenía 4 cámaras y otros que estaba sólo yo con mi cámara bolex. Entonces se me ocurrió preguntarle a cada autor que se habían propuesto al desarrollar esa obra, cuál era la formulación que se hacían para ello, qué significaba para ellos, que se habían propuesto, si la habían escrito antes o especialmente para el ciclo. A partir de esto hice la selección del material que tenía. También dependió mucho de lo que cada autor termino diciéndome, porque había algunos que se iban por las ramas sin llegar a darme insumos para hacer un recorte coherente” (Balassa, Bs.As, 27-02-2017).

En este caso, entonces, la dificultad técnica es resuelta gracias a la confianza construida por el director y su escucha dispuesta a obtener las sugerencias de los autores. Los testimonios de estos, justamente, anteceden a las escenas, estableciendo así un mecanismo “pedagógico” para el espectador. En ese caso se logra un montaje que de alguna manera explicita el mecanismo utilizado para su construcción.

En cuanto al archivo, toma particular interés en un contexto posdictatorial como el que involucra al documental en cuestión, no solo por la destrucción de muchos de ellos a manos de las Fuerzas Armadas antes de dejar el poder, sino también por la complicidad de sectores civiles, como los grandes medios de comunicación, que se negaron a facilitar el acceso a ellos. En ese sentido, tal como sugiere Paola Margulis retomando a Antonio Weinrichter (citado en Margulis, 2013), toda compilación adquiere “el sentido de “archivo vivo” al ser susceptible, luego de nuevas apropiaciones” (p. 14). En el caso de PCTA es interesante resaltar como tal apropiación fue posible gracias a un minucioso trabajo de búsqueda y también a cierta audacia del director:

“Conseguí material de archivo, que estaba oculto en Canal 7[el canal estatal], que se había filmado pero nunca se había pasado. Llegué a él gracias a un amigo que había trabajado en el canal y que me lo facilitó por otros conocidos. De esta forma fui consiguiendo un montón de materiales, subterráneamente por decirlo de algún modo. Lo de Frank Sinatra por ejemplo, fue filmado y fotografiado por profesionales financiado por el régimen. Eso se lo tuve que comprar al fotógrafo que, si bien me pidió algún dinero, no era mucho. Lo que si tuve que sacar de “otras formas” fue el material audiovisual que pertenecía a Canal 13. Lo conseguí y luego lo tuve que filmar desde el mismo video. Había un estudio pequeño que tenía una máquina que sincronizaba la cámara de cine de 24 cuadros por segundo con los 25 cuadros por segundo de lo que estaba registrado en video y reproducido en la televisión” (Balassa, Bs.As, 27-02-2017).

Fue entonces mediante redes de solidaridad, posibles de ser activadas por un rechazo a la dictadura, si bien no generalizado, si sentido por sectores importantes de la sociedad en los primeros años de la “primavera alfonsinista”, que estos archivos fueron resignificados de manera crítica por el director.

Conclusiones

Podemos afirmar que el discurso que Arturo Balassa logra articular se diferencia de los relatos hegemónicos tanto del campo del cine documental como de aquellos concernientes al movimiento TA.

En cuanto al primero de los puntos, la principal diferencia se encuentra en que escapa a las lecturas históricas propuestas desde los partidos políticos principales (PJ y UCR). En ese sentido propone muy tempranamente pensar los efectos de la dictadura en el campo cultural (extensible a otras problemáticas) no tanto como rupturas sino con ciertas lógicas de continuidad con la democracia. Esta crítica hace que precisamente la posición política que expresa esté “a la izquierda” de los discursos políticos esgrimidos en documentales afines al radicalismo o al peronismo. Más aún, cuestiona los propios límites de la democracia, entendida al menos en su forma representativa. Este aspecto es

particularmente sugerente lo que el propio director expresó en las entrevistas hechas. Entre las posiciones que enunció, quedaba en claro una plena diferenciación entre los alcances del sistema democrático representativo en comparación a las prácticas asamblearias al interior del movimiento Teatro Abierto. Son precisamente estas, las que a su entender dotaron de un carácter singular a la experiencia de los teatristas.

Sin embargo, la lectura que el director hace de la experiencia de Teatro Abierto entra en tensión con algunos aspectos del relato que sus principales protagonistas han esgrimido, en particular con el momento en que finaliza la experiencia y por lo tanto, con sus objetivos políticos. El hecho de que Balassa finalice el documental con una referencia explícita a los ciclos que el movimiento realiza durante la democracia, no sólo es consecuente con su lectura política, sino que tensiona la afirmación de que TA finalizó una vez caído el régimen. La recuperación del Teatrzo '85 y Arte Abierto '86, expresan entonces, la vigencia que aún en democracia podía tener el movimiento y la convivencia al interior del mismo de posturas políticas divergentes.

PCTA, además de constituir un registro audiovisual único de un evento de gran relevancia para la historia cultural reciente de Argentina, como es TA, deja planteados interrogantes aún necesarios de profundizar acerca del mismo.

Bibliografía

Campo, J. (2012). *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*. Buenos Aires. Imago Mundi.

Casale, M. (2011). "El cine en la postdictadura: los documentales histórico-políticos durante el primer gobierno democrático". En A. L. Lusnich y P. Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)* (pp. 356-385). Buenos Aires: Nueva Librería.

- Longoni, A. (2013). Iniciar el debate, a una red de colaboraciones, a otro modo de hacer. *Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, 3(13).
- Manduca, R. (2016). Teatro Abierto (1981-1983): un actor social de la transición a la democracia. *Revista de Historia de la Universidad Nacional del Comahue*, (17), 247-272.
- Margulis, P. (2014). *De la formación a la institución. El documental audiovisual argentino en la transición democrática (1982-1990)*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Pelletieri, O. (2001). La Segunda fase de la Segunda Modernidad Teatral Argentina (1976-1983). En O. Pelletieri (Coord). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El Teatro Actual (1976-1998)* (pp. 73-79). Buenos Aires: Ediciones Galerna.
- Verzero, L. (2013). *Teatro militante: Radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires: Biblos.
- Verzero, L. (2014). Entre la clandestinidad y la Ostentación: Estrategias del activismo teatral bajo dictadura en Argentina. En G. Remedi (Coord). *El teatro fuera de los teatros. Reflexiones críticas desde el Archipiélago Teatral* (pp. 87-105). Montevideo: CSIC.
- Villagra, I. (2013). *Teatro Abierto 1981: Dictadura y resistencia cultural. Estudio Crítico de Fuentes Primarias y Secundarias*. La Plata: Al margen.
- Villagra, I. (2015). *Estudio Crítico de fuentes. Historización Teatro Abierto ciclos 1982-1983*. Buenos Aires: El Zócalo ediciones.
- Villagra, I. (2016). *El devenir de Teatro Abierto. Estudio Crítico de fuentes. Historización 1984, 1985 y 1986*. Buenos Aires: El Zócalo.

Filmografía

Vanoli, E. (productor) y Pérez, M. (director). (1983). *La República Perdida* [cinta cinematográfica. Argentina, Noran SRL.

Balassa, A. (director). (1972). *El río* [cortometraje]. Argentina

Balassa, A. (director). (1976). *Esencias* [cortometraje]. Argentina

Balassa, A. (director). (1990). *País cerrado. Teatro Abierto* [cinta cinematográfica]. Argentina, AB Cine Video Producciones.

Álvarez, M. (productor) y Mignogna, E. (Director). (1984). *Evita, quien quiera oír que oiga* [cinta cinematográfica]. Argentina.

Abad, J. (productor) y Brunati, L. (director). (1989). *D.N.I (La otra historia)* [cinta cinematográfica]. Argentina.

Tafur, J. L. (productor) y Garci, J. L. (director). (1977). *Asignatura pendiente* [cinta cinematográfica]. España. José Luis Tafur P.C.

Entrevistas

Balassa, A. (21 de septiembre de 2016) entrevistado por R. Manduca, Buenos Aires.

Balassa, A. (27 de febrero de 2017) entrevistado por R. Manduca, Buenos Aires.