

habíamos propuesto superar el descontrol del año anterior con una reestructuración sustancial, elaborando un proyecto común cuyo eje era el trabajo colectivo. El consejo directivo votó por veintiún autores y otros tantos directores a los que se llamó a participar. Se formaron siete grupos integrados por cuatro autores y cuatro directores —el número se completaba con algunos artistas jóvenes incorporados en calidad de invitados— y fueron estos grupos quienes, a su vez, convocaron a los actores para cada obra. Cada grupo preparó por separado su espectáculo que se representaba, así, uno en cada día de la semana. El tema era nuestra historia inmediata, esos siete años de represión. Las cosas fueron bien hasta aquel día después de las elecciones. El ciclo terminó en noviembre con la promesa de una nueva edición. Ya había asumido Alfonsín y en la última función terminamos bailando con el público en la calle. Volvía la democracia. Nos emborrachamos en el bar, y nos despedimos —como siempre— jurándonos el reencuentro el año entrante. Los gallegos, con más intuición, no dieron fiado a nadie.

El '84

La libertad había pasado como un vendaval arrasando todo. ¿Y ahora qué? ¿Cuál era el rol de Teatro Abierto en la democracia? ¿Cuáles eran los temas que debía encarar? ¿Había que desensillar de aquel teatro político? Las preguntas eran tantas que se decidió contestarlas de la manera en que mejor sabíamos hacerlo: con teatro. «Teatro Abierto opina sobre la libertad», así debió haberse llamado aquel espectáculo que escribimos entre todos los autores más cercanos al movimiento. Eran pequeñas piezas —*sketchs*, en realidad— que, unidos, conformaban un espectáculo más extenso y multitudinario, que planeábamos representar una vez por semana en algún ámbito no tradicional —se pensaba en un estadio o galpón acondicionado al efecto—. Las piezas se terminaron en el plazo previsto, con un proceso de trabajo rico y rendidor: nos reuníamos semanalmente los autores —con la asistencia de algunos directores— y leíamos los borradores que eran debatidos por el grupo. El debate animó tanto a la reflexión que empezamos a descubrir que eso era lo que estábamos necesitando. A la

hora del montaje los entusiasmos estaban divididos. A la mayoría de los directores —a quienes ahora correspondía el esfuerzo mayor— les resultaba engorroso conciliar la puesta con sus compromisos profesionales. Dudaban de lo oportuno del material. Dudaban de su estética. Tantas dudas pedían a gritos continuar con el debate interno y así se hizo. El año fue propuesto como una pausa de reflexión. Las piezas se estrenaron luego en distintos ámbitos, formando parte de varios espectáculos independientes.

El '85

«Nuevos autores, nuevos directores». Es lo que hacía falta, y así se llamó el ciclo ese año. La condición para participar fue la de no haberlo hecho en ciclos anteriores, y eso dejó aparecer en Teatro Abierto a artistas más jóvenes y con nuevas propuestas. Se organizaron cinco talleres autorales que convocaba cada uno a diez escritores surgidos de una selección previa. La coordinación de los talleres estaba a cargo de dramaturgos de mayor experiencia agrupados por parejas: Osvaldo Dragún y Eduardo Rovner, Ricardo Halac y Gerardo Taratuto, Carlos Somigliana y Carlos Pais, Aida Bortnik y Eugenio Grifero, Roberto Cossa y yo. Salieron de esta experiencia una docena de buenos materiales que fueron estrenados en la sala Fundart con puesta en escena de directores jóvenes asistidos a su vez por directores profesionales. Los talleres autorales fueron un aporte concreto de Teatro Abierto del que surgieron algunos nombres —Cristina Escofet, Susana Poujol, Patricia Zangaro, etc.— que comenzaron, a partir de esa experiencia, a estrenar más o menos regularmente.

Se lanzó también por entonces un segundo proyecto: el *Otro Teatro*, un ciclo de espectáculos generados y realizados en sectores marginales de la comunidad del que surgieron dos producciones: una pieza estrenada en el Sindicato de Gráficos, sobre el tema de los obreros desaparecidos, y otro montado en el patio de un inquilinato de San Telmo sobre la problemática del sector.

Teatro Abierto terminó como suelen terminar las buenas cosas: con una fiesta, un estallido de teatro que se llamó *El Teatrzo*. Se lo hizo en el '85, y con él finalizó también el último ciclo en el '86. El teatro ganó la calle,

los clubes, las plazas. Cientos de elencos no profesionales de todo el país —y de Uruguay, Chile y Puerto Rico—, comparsas, murgas, titiriteros, que a una misma hora, en cada lugar, lanzaron simultáneamente sus espectáculos durante tres ruidosos días de septiembre.

«La utopía no es una meta sino un cauce, y su función reside en el fracaso, que es el único modo de abrir camino para otra utopía.» La frase no es mía, es de Juan Gelman, nuestro más importante poeta contemporáneo. Eso fue Teatro Abierto, una utopía que como todas terminó cuando tuvo que terminar. Un sueño de esos que se alcanzan rara vez y del que hubo que despertar para poder soñar de nuevo. Porque es claro: sin sueños no se puede vivir.

Mauricio Kartun

Los actores en las décadas del 70 y del 80

Los años 60 y 70, hasta el golpe militar del 76, a pesar del gobierno militar de Juan Carlos Onganía que empieza en 1966, fueron años muy vitales para mi generación;

años llenos de vida y de energía. ¿Por qué? Porque uno sentía claramente que estaba inmerso en un proyecto común, un proyecto americano signado por la revolución cubana, y aunque uno no experimentara una visión acabada del proceso político y social que estábamos viviendo en esos años y, por lo tanto, no se tuviera una militancia partidista concreta, se tenía una posición tomada frente a la realidad; uno era parte de ese momento, uno sentía que podía cambiar las cosas, ser protagonista de la historia política, social y cultural del país. El teatro, por supuesto, era la caja de resonancia de lo que ocurría. Pienso ahora que en aquellos años, la vida de los actores no estaba fragmentada: hacíamos teatro, televisión, cine; discutíamos sobre el peronismo, hacíamos el amor, trabajábamos en la actividad sindical en la Asociación de Actores, estudiábamos, nos interesaba lo que pasaba aquí y en el mundo; teníamos hijos. Todo era junto e integrado y fluía en cada uno de nosotros con una gran fuerza porque esto sólo ocurre cuando la vida de uno está sumada al proyecto de todos o al de la mayoría.

En esos años, el cuerpo tuvo, como nunca, su protagonismo en el teatro. Fueron años de manifestación de una gran sensualidad; teníamos los cinco sentidos muy despiertos; fueron años de búsqueda, de liberación. Los cursos de estudio se llamaban, sintomáticamente: *Liberación de la voz*, *Liberación del cuerpo*, etc. Nos interesaba todo; las palabras experimentación/discusión eran las más usadas. Con esto no quiero decir que sólo se hayan generado aciertos. Como en toda experimentación de cosas nuevas, se cometieron errores y algunos graves; pero lo importante no sólo son los resultados, sino la actitud viva de búsqueda que uno como intérprete tenía tanto en el teatro como en el cine y la televisión: ese querer cambiar las cosas en todos los planos y sentir, con naturalidad, que uno podía.

Por eso creo que el golpe militar de 1976 fue tan terrible, con treinta mil desaparecidos, porque el peligro para el sistema era muy grande. El golpe militar de 1976 fue un hachazo a esto tan vivo, tan «peligrosamente» vivo que se venía gestando desde los años 60 y 70.

Entre los actores, como en la sociedad, se produjo un estallido, una atomización, después de la cual cada uno se recluyó en sí mismo y en lo que pudo. El teatro es, sobre todas las cosas, encuentro y qué difícil fue con-

cretarlo en esos años. Recuerdo unas reuniones en mi casa con el grupo de actores que en la televisión estábamos haciendo un libro de Juan Carlos Gené, *La Batalla de los Ángeles*. Ese mismo 24 de marzo de 1976 no nos dejaron entrar en el Canal a grabar; de esas reuniones con Pepe Soriano, María Rosa Gallo, Miguel Ángel Solá, Carlos Carela y otros compañeros que formaban parte del elenco, no sacamos nada en claro, sólo desconcierto; nos habían arrancado de golpe el proyecto y nos quedamos huérfanos. Recuerdo en esos primeros años otros intentos, reuniones con actores, directores, autores para tratar de concretar un proyecto artístico común: no podíamos, no se nos ocurría nada. Pero, al menos, algo pasaba; nos encontrábamos.

En esos primeros años de desconcierto y silencio, algunos de nosotros continuábamos reuniéndonos en grupos de estudio o de experimentación, como por ejemplo el grupo *El despojo* con Tina Serrano, Chino Cucusa, Patricio Contreras, Catalina Speroni, Lorenzo Quinteros y otros compañeros. Estos grupos tenían necesariamente como espacio un sótano, un cuarto en algún departamento escondido. Recuerdo un grupo de estudio conducido por Néstor Raimondi sobre teatro griego, durante un año nos reunimos dos personas: Federico Luppi y yo. Otro: teatro del absurdo, durante un año dos personas, Alejandra Da Passano y yo. Intentábamos, a pesar de todo, continuar con nuestros hábitos de búsqueda y de estudio, pero aislados, sin discusión, muchas veces sin saber qué les estaba pasando a otros compañeros. De alguna manera y como mucha gente en nuestro país, sentíamos que era una forma de resistencia a la dictadura militar.

Durante todo el año de 1978 quise concretar la puesta de *Antígona* de Sófocles; se fueron varios directores, se fueron varios actores; teníamos miedo. Sabíamos de lo que estábamos hablando, que ése era el tema: los muertos insepultos; las razones, supuestamente de Estado, frente a la ley natural que protege la vida y la muerte. En un momento pensé —y luego llegué a hacerlo— grabar la voz de Creonte en el diálogo con Antígona y de ese modo poder yo contestarle, armar la escena: se convirtió en una pesadilla. Ahora lo veo como un símbolo de aquellos años tremendos y de lo que el aislamiento y el silencio significan para un actor.

En ese momento también pretendió la dictadura militar concretar la guerra con Chile por el Canal de Beagle. Pensé que podía expresar lo que nos pasaba haciendo una versión de *Lisístrata* de Aristófanes, donde las mujeres se oponen a la guerra y para que ésta termine, se niegan a hacer el amor con sus hombres hasta que la guerra finalice. Por suerte encontré compañeros, la mayoría no profesionales, que se embarcaron conmigo en este proyecto utópico que fue dirigido por Villanueva Cosse. Otra vez, como era habitual, trabajamos a oscuras, en catacumbas, en horarios insólitos: de una de la mañana hasta las cinco; después, cada uno desde allí se iba a su trabajo, pero, a pesar del esfuerzo, qué alegría, qué energía tenían esos ensayos, qué capacidad de juego: el cuerpo y sus sentidos nuevamente estaban presentes; el cuerpo era allí libre, podía, tenía su espacio y su encuentro con los otros. Ese año aparece la primera solicitada en los diarios reclamando la aparición de personas, firmadas por los nombres más importantes de la cultura.

Lisístrata la ensayamos durante cinco meses. No encontrábamos ni el espacio donde representarla ni el productor que pusiera el dinero, que era muy poco. Finalmente el dinero apareció y pudimos estrenarla en un teatro nuevo, fuera del circuito comercial, que se llamó *Los Teatros de San Telmo*. El espectáculo tuvo éxito porque el público, gracias a la versión de Patricio Esteve, se sintió identificado. Fue un espectáculo muy gozoso; frente a tanta muerte que nos rodeaba, un mensaje de sensualidad, de cuerpos vivos. Como no podía ser menos, representando esta obra todas las noches, quedé embarazada de mi segunda hija, Paloma. Al tercer mes de este embarazo, *Lisístrata*, que subía y bajaba todo el tiempo unas escaleras de hierro construidas por el actor-herrero Miguel Debovich, tuve unos mareos muy fuertes, lo que me hizo comprender que era el momento para que *Lisístrata* bajara la escalera y el telón. Ese mismo año, 1981, se concretó el primer Teatro Abierto, del cual participé con Paloma en la panza. Ese primer año de Teatro Abierto junto con la experiencia de *Lisístrata*, fueron parte de los tiempos más felices de mi vida. ¿Por qué? Porque nuevamente no me sentía fragmentada, la vida y yo éramos un todo, el teatro como espejo y reflexión de nuestro momento; el teatro volvía a aparecer con toda su fuerza como hecho político contestatario a la dictadura