

Del desconcierto solitario a la sinfonía colectiva

Los feminismos que se construyeron en Teatro Abierto, desde los intersticios



Philippa Page

Instituto de Humanidades, Newcastle University, Reino Unido
philippa.page@ncl.ac.uk



Cecilia Sosa

Centro para el Estudio de la Memoria y las Sociedades Posconflicto, Nottingham University, Reino Unido
sosaceci@gmail.com



Brenda Werth

Estudios latinoamericanos y españoles, American University, Estados Unidos
werth@american.edu

Resumen

El objetivo de este artículo es revisar la bien conocida historia de resistencia colectiva de Teatro Abierto frente a la violenta represión de la dictadura cívico-militar de 1976-83, recuperando la narrativa sobre las mujeres que allí participaron. Al analizar las obras de Teatro Abierto de 1981 escritas por Aída Bortnik, Griselda Gambaro y Diana Raznovich, a la luz del teatro de mujeres que prosiguió y la activación feminista contemporánea, el artículo traza una genealogía sorora de la performance local a lo largo de cuatro décadas de democracia post-dictatorial como fuerza de resistencia y disidencia. Incluye una posdata dedicada gobierno de ultraderecha asumido en diciembre de 2023 y la consiguiente coyuntura de retroceso democrático.

■ **Palabras claves:** Teatro Abierto, performance argentina, feminismos, nuevas genealogías sororas.

Abstract

The aim of this article is to reframe the well-established history of Open Theatre's collective resistance to the 1976-83 civic-military dictatorship's violent repression by recentering the narrative on the women who took part. Reading the 1981 Open Theatre works of Aída Bortnik, Griselda Gambaro and Diana Raznovich, in the light of subsequent women's theatre and the contemporary feminist assembly, the article

traces a sororal genealogy of women's performance throughout the four decades of post-dictatorship democracy as a force for resistance and dissidence. It includes an addendum dedicated to that ultra-right presidency that took over in December 2023 and the ensuing conjuncture of democratic backslide.

■ **Keywords:** Open Theatre, Argentine performance, feminisms, new sororal genealogies.

¡Yo me callo pero el silencio grita!
(Griselda Gambaro, 1982)

Una “historia oficial” atravesada

La historia de Teatro Abierto (1981-1985) que marcó los últimos años de la dictadura cívico-militar y los primeros años de la transición a la democracia, es una historia contada y hasta consagrada. Es imposible no reconocer la importancia de Teatro Abierto como fenómeno socio-teatral: la valentía de apostar por lo público, la fiebre por crear de manera conjunta y estrenar un ciclo de obras múltiples en tan poco tiempo. Poner el cuerpo sobre el escenario o como público de esas funciones que se agotaron, todavía bajo dictadura, desafiando tanto el derecho de reunión como la decisión del Conservatorio de Arte Dramático de eliminar la carrera de Dramaturgia Argentina Contemporánea. En 1981, su año inaugural, este acto de resistencia colectiva generó una reacción eufórica y, según algunos críticos, también un consenso imposible. Como ejemplo, se puede evocar las palabras de Jorge Rivera López, presidente de la Asociación de Actores Argentinos, durante la inauguración del primer ciclo: “Sentimos que todos juntos somos más que la suma de cada uno de nosotros” (citado en Ruiz, 2021). La noción del consenso articulada en esta oración es casi abstracta. Así, la historia de Teatro Abierto se oficializó en el relato de un acto de resistencia colectiva y heroica cuyo objetivo fue, por un lado, denunciar el terrorismo del estado del cual Teatro Abierto también había sido víctima directa, y por otro reivindicar la existencia y efervescencia de un teatro argentino nacional e independiente que se encontraba anulada (Trastoy, 2001: 107).

Con 40 años de democracia ininterrumpida en el país, es muy probable que este relato “oficial” circule nuevamente, también resonando en otras narrativas culturales más recientes. El periplo heroico del fiscal Julio Strassera y sus asesores, tal como fue retratado en la exitosa película *Argentina, 1985* de Santiago Mitre (2022), hace un guiño al teatro independiente como espacio de resistencia, verdad y justicia. Entre su elenco mayormente masculino figura Carlos Somigliana, uno de los participantes claves de Teatro Abierto y también empleado judicial en la época en cuestión. Sin embargo, al poner un foco estrecho en el Juicio a las Juntas, la trama construye un paréntesis histórico, alisando las texturas de una coyuntura más amplia y compleja, dejando en segundo plano la lucha de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. La serie de Netflix, *El amor después del amor* (2023), también cultiva una mirada nostálgica de los años 80, enfocándose en la mítica escena del rock nacional. Al narrar la vida y el recorrido del músico Fito Páez, la serie visibiliza los espacios de contracultura y algunas figuras icónicas de la escena *under* como Alejandro Urdapilleta, Batato Barea y Humberto Tortonese.

Además de señalar el carácter masculino de Teatro Abierto, varixs críticxs afirman que no logra superar el binarismo entre víctima y victimario que establecen las obras, sobre todo del primer ciclo. “La ironía del génesis de Teatro Abierto”, observa Jean Graham-Jones, “es que, al definirse en oposición al enemigo, invierte los papeles

ya establecidos por la ideología polarizada de la junta” (2000: 121-122, traducción nuestra).¹ A veinte años de su inauguración, Beatriz Trastoy pregunta:

¿Cómo evaluar los alcances y las limitaciones de Teatro Abierto? ¿Cómo reescribir un evento cuya historia “oficial” fue cristalizada rápida y eficazmente por sus organizadores? ¿Qué intersticios ofrece para reflexiones posteriores –siempre necesarias, siempre esclarecedoras– un fenómeno en el que la memoria colectiva de sus artífices parece coincidir de modo tan pleno con la memoria individual de espectadores, académicos y cronistas de espectáculos? (2001: 107)

Quisiéramos, en esta breve reflexión, correr del lugar de la conmemoración, del homenaje y del consenso para ofrecer una nueva respuesta a estas preguntas, y así proponer una lectura “entretelones” de Teatro Abierto, a partir de las obras de sus dramaturgas. A cuatro décadas de la transición a la democracia, damos vuelta al telescopio, buscando situar Teatro Abierto en una genealogía de la performance feminista imaginada desde el presente. Del primer ciclo de 21 obras, participaron solo tres dramaturgas: Aída Bortnik, Griselda Gambaro y Diana Raznovich, las tres llegando de sus respectivos períodos de exilio en España, a un país que desde 1975 vivía los vaivenes, y la movida cultural, de su propia transición. El número de dramaturgas no creció significativamente a lo largo de los cuatro ciclos de Teatro Abierto.² Aun así, las obras de estas mujeres exponen los intersticios de Teatro Abierto no solamente como lugar para la reflexión sino también como punto de fisura que abre paso a una “potencia” feminista emergente con los devenires múltiples que ésta pueda generar (Gago, 2019).

Pensar en la relación entre Teatro Abierto y la escena under en los años de la primavera democrática como dos fenómenos paralelos evoca dos imágenes de una efervescencia artística: por un lado, abierta, denunciadora, pública; y, por otro, cubierta, subterránea, disidente, alegre, festiva. ¿Pero cuáles son los cruces entre estos fenómenos paralelos, que sin embargo forman parte de “un canon de la multiplicidad” (Dubatti, 2015: 22) que ha contribuido a fomentar las recientes movilizaciones feministas? La manera en que Ana Longoni plantea la relación entre arte y política en “momentos históricos cruciales” como “desbordamientos”, “contaminaciones”, “intersecciones”, y “mutuas redefiniciones” nos sirve para acercarnos a esta coyuntura entre arte y política/abierto y under/oficial y contracultura (2010: 1). Quizás las contaminaciones más productivas vienen de una desobediencia y un humor ácido que comparten obras como *Desconcierto* de Raznovich con obras de la escena under de Las Bay Biscuits, grupo integrado por Vivi Tellas, Fabiana Cantilo, Lisa Wakoluk, Mavi Díaz, Casandra Castro Volpe y Mayco Castro Volpe.³ Aunque la escena under era un espacio más libre y menos nor-

1 “The irony of Teatro Abierto’s genesis is that, by defining itself in opposition to this enemy, it merely inverted the roles already in place in the junta’s polarized ideology” (Graham-Jones, 2000: 121-2).

2 En 1982 Teatro Abierto propuso su ciclo más largo. Hubo 49 obras con la participación de siete dramaturgas: *Un amor esdrújulo*, de María Segovia; *Ana y las langostas*, de Alicia Dolinsky; *Despedida en el lugar*, de Beatriz Mosquera; *Las paredes*, de Griselda Gambaro; *El barco (teatro fantástico)*, de Silvia Vladimivsky; *Principio de incertidumbre*, de Malena Marechal; *El otoño y la primavera*, de Lilia Moglia. En el ciclo de 1983, hubo 18 obras con la participación de 3 dramaturgas: *De a uno*, de Aída Bortnik; *Inventario*, una obra colectiva de Carlos Somigliana, Hebe Serebrisky, Susana Torres Molina y Peñarol Méndez. El ciclo 1984 se anuló por falta de preparación. En 1985, hubo 10 obras con la participación de 3 dramaturgas: *Té de tías*, de Cristina Escofet; *Jazmín del país*, de Susana Pujol; *Cuarto cuarta*, de Claudia Ferman. En este último ciclo, también se organizaron talleres colectivos. Cada taller trabajaba con una definición expandida de la teatralidad para explorar una serie de temas en torno a la justicia social. Esta lista de obras se compila a partir del trabajo de Graham-Jones (2000: 170-183) que ofrece un inventario de una selección de las obras de teatro estrenadas en Buenos Aires entre 1976 y 1985. El inventario incluye todas las obras de Teatro Abierto.

3 Más adelante se sumaron Isabel de Sebastián, Edith Kicher, Diana Nylon y Gachi Edelstein.

mativo en algunos sentidos, como señala María Laura Rosa, refiriéndose al ambiente del rock, “en un ambiente tan masculino, resultó difícil subvertir los roles asignados a las mujeres” (Rosa, 2016: 48). Cita a Vivi Tellas, quien recuerda que, “En esa época lo que hacíamos era algo incomprensible. No había ningún grupo de mujeres en el rock en nuestro país, tampoco grupos de humor compuestos por mujeres” (Rosa, 2016: 48; Dubatti, 2015: 14). El linaje de la desobediencia sigue con el grupo Gambas al Ajillo, formado en 1986, integrado por Alejandra Flechner, María José Gabin, Verónica Llinás y Laura Markert y luego Miguel Fernández Alonso. A través de teatro, danza y clown, exploraron temas como la violencia de género, el divorcio y el feminismo (Rosa, 2016:101). Según Singer, el grupo “problematizó parámetros de normatividad en cuanto al modo de comportamiento esperado de cuerpos feminizados, así como construcciones sociales de género” (Singer, 2021: 10).

Teatro Abierto y el movimiento feminista coinciden en la urgencia de producir en el ámbito público un “espacio de aparición” (Arendt, 2009: 222) que se nutra del magma de intersecciones, contaminaciones y desbordamientos citadas arriba. Leyendo Teatro Abierto a la luz de la performance feminista contemporánea, escuchando el ruido de los silencios que se manifiestan en sus obras, revela cómo los feminismos que se estaban construyendo en Teatro Abierto exponen las estructuras heteropatriarcales que sostuvieron la dictadura pero que también sobrepasan sus límites. Una escucha tal permite captar ese instante de la transición cuando la violencia de género se consolida en la democracia, marcando una de las continuidades más inquietantes entre dictadura y democracia.

Los silencios “que gritan” desde los intersticios

Las tres dramaturgas incluidas en el primer ciclo, Griselda Gambaro (*Decir Sí*), Diana Raznovich (*Desconcierto*) y Aída Bortnik (*Papá querido*), aportan perspectivas feministas que logran reflexionar desde estos intersticios. Los silencios en sus obras están impregnados de afectos y significados múltiples, dando cuenta de su polisemia en un contexto de opresión. Son silencios que se resuenan en lenguajes no verbales, en la obra *La malasangre*, de Gambaro, en la que Dolores, amenazada por su padre y a punto de ser matada, profesa “¡Yo me callo pero el silencio grita!” (Gambaro, 2004: 109).

Gambaro, por su parte, llama la atención sobre la violencia patriarcal y cotidiana que se ejercen sobre el cuerpo, señalando la corporalidad que predominará sobre la palabra y será foco de experimentación durante la posdictadura (Trastoy, 2010; Garbatzky 2013; Singer, 2021). En la obra *Decir sí*, su contribución a Teatro Abierto 1981, el público se vuelve testigo de esta violencia patriarcal. Del encuentro mortífero entre un barbero, de aspecto estereotípicamente autoritario y de muy pocas palabras, y su cliente, hablador a quien le cuesta decir que no, se despliega una escena absurda y paradójica, en la cual la banalidad y la cotidianeidad de la violencia se manifiestan por medio de un juego de poder y manipulación. Recurrente en sus primeras obras, Gambaro sigue con el mismo hilo temático y la misma estrategia de desplazamiento alegórico en *Las paredes* (escrita en 1964 y estrenada en 1966), re-estrenada en 1982 como parte del segundo ciclo de Teatro Abierto, con el joven detenido e interrogado por su supuesto protagonismo en una obra de ficción, y en el ya citado drama histórico familiar, *La malasangre*, estrenado en 1982 aunque fuera del marco de Teatro Abierto (Graham Jones, 2000: 172).

A través de la figura de la pianista solista Irene della Porta, Raznovich explora los temas de censura, complicidad y género en la obra *Desconcierto*. Irene se acomoda delante del piano para empezar la reconocida sonata número 8 “La patética” de

Beethoven. Se empecina en tocar los primeros compases con gestualidad cargada de vigor, pero el piano no suena. Irene ya sabe que, otra vez, le corresponde dar un concierto imposible frente a un público impasible, aunque “fiel”, un público que se ha vuelto cómplice con su silenciamiento. *Desconcierto* se suele interpretar como una alegoría de la autocensura producida por la complicidad de la sociedad con el terrorismo de estado. Durante el resto de la obra, la pianista intenta llenar el silencio con el relato ensayado de su propia humillación y fracaso, exponiéndose como objeto, todo con un humor que fluctúa entre la indignación y la resignación. Hasta que el piano suene torpe y brevemente, pero ella ya no recuerda cómo tocar la “patética”. O ya no quiere. ¿El silencio corrobora o desmiente el consenso? ¿Se debe descifrar en términos de una complicidad, o como efecto de la opresión y la censura? ¿O como una resistencia palpable que se manifiesta en clave afectiva y que inquieta el consenso? “El arte no está en los sonidos. La música no está en los acordes”, exclama Irene (Raznovich, 1981: 244). Están quizás en el trémolo de sus palabras, en la presencia afectiva que se produce en “el intercambio enredado de silencios ruidosos y ausencias que hierven” (Gordon, 2008: 200, traducción nuestra) sobre y también más allá del escenario. Y lo que suena finalmente es una especie de grito que rechaza las inscripciones predeterminadas y controladas por una partitura canónica. El cruce entre los temas de la censura, la complicidad y el género se plantea nuevamente en Teatro Abierto 1983 con un desfile de murgas contra la censura y la muñeca designada “La Censurona” que se terminan quemando al final del recorrido por Parque Lezama.

La pianista solitaria de Raznovich nos remite a Emma, aquel personaje urticante de la obra *El campo* de Griselda Gambaro (1967) cuyo piano tampoco suena durante un recital controlado por los agentes del Gestapo. Así, se construye una solidaridad intertextual entre las dos pianistas (y las dos dramaturgas compañeras de Teatro Abierto) por medio de los silencios. Emma también manifiesta su malestar y su denuncia por medio de otro lenguaje alternativo, esta vez corporal y epidérmico. Emma se rasca compulsivamente durante toda la obra. La piel de Emma se presenta como sitio de verdad y resistencia en un escenario donde la violencia y su aparato represivo han sido completamente normalizados. La picazón de Emma anuncia el trauma (individual y colectivo) que está por venir. También sugiere una genealogía de performance feminista imaginada a través de la piel. Siguiendo los contornos de esta “dermografía” (Ahmed y Stacey, 2001: 15), la picazón de Emma emerge, unos 50 años más tarde, en la obra *Petróleo* (2018) del grupo Piel de Lava integrado por Elisa Carricajo, Valeria Correa, Pilar Gamboa y Laura Paredes (Page, Sosa, Werth, 2024: 520-535). La imagen de un magma epidérmico nos remite a una potencia feminista (Gago, 2019) que va modificando con su flujo libre y travieso los contornos del paisaje social.

En *Papá querido*, se reúnen cuatro hermanxs para velar y especular sobre la herencia del padre muerto. Anticipando el guión de *La historia oficial* (1985), co-escrito por Bortnik y Luis Puenzo, *Papá querido* marca un punto de inflexión culminando el final de la dictadura y marcando el comienzo de un proceso largo de restitución, de trabajo de memoria, de búsqueda de justicia, de reconocer la continuidad de la violencia de la dictadura en la violencia de género. El enfoque en la relación entre las dos generaciones, la familia, la memoria, el duelo, la herencia, la ausencia—tanto del padre como de la hermana (Amanecer) que no aparece, y la mitología que rodea la figura del padre remite a una crisis del patriarcado. Carlos, uno de los hijos, le pregunta al hermano, “¿Te acordás qué hombre le prometías a ese padre maravilloso? [...] ¿Y sos, ese hombre?”, y Electra contesta, “Nadie es ese hombre” (Bortnik, 1981: 19).

Pensando en un teatro feminista que aborda la violencia de género, hay que citar a Susana Torres Molina (Buenos Aires, 1946). Participa en Teatro Abierto 1983 con la obra colectiva, *Inventario*. Pero también desarrolla su resistencia a las estructuras patriarcales fuera de ese marco. Es conocida por su obra *Ya otra cosa mariposa*,

representada en 1981, en la que denuncia la misoginia y la violencia patriarcal de la dictadura, y deconstruye la feminidad y la masculinidad a través del travestismo y el intercambio de géneros. Más de treinta años después, en mayo de 2015, justo un mes antes de la marcha inaugural de Ni Una Menos, Torres Molina estrenó *Ya vas a ver*, una exploración particularmente perturbadora de la violencia de género, en la que una mujer enfrenta a su violador y crea estrategias para sobrevivir. La puesta en escena de la obra evoca *Paso de dos*, la obra polémica de Eduardo Pavlovsky (1990), pero a diferencia de ésta *Ya vas a ver* critica la posibilidad del consentimiento en el marco de la violenta coerción patriarcal. Al final de la obra, el público fue invitado a participar en un diálogo sobre la violencia de género, transformando el contexto teatral en un espacio participativo de reflexión colectiva, prefigurando la asamblea feminista que surgirá en los meses siguientes.

Ganar la calle

La crítica sobre Teatro Abierto tiende a centrarse en el ciclo inaugural de 1981 aunque varios estudios hacen hincapié en las diferencias entre los ciclos, sobre todo entre 1981, 1983 y 1985 estableciendo una correspondencia entre dictadura, transición y democracia, respectivamente (Singer, 2021; Villagra, 2013; Graham-Jones, 2000). El ciclo de 1983, iniciado el 24 de septiembre, con su eslogan “ganar la calle” sugiere intersecciones muy productivas con las manifestaciones artísticas en la calle como el primer Siluetazo que se lleva a cabo en el contexto de la tercera marcha por la resistencia el 21 de septiembre (Longoni, 2010) y también en las elecciones de fines de octubre 1983 de Alfonsín (Villagra, 2013). Teatro Abierto de 1985 se articula desde el nuevo contexto democrático y se imagina como una “gran fiesta final” anunciando también el cierre de un fenómeno que sin embargo encontrará continuidad con Teatro por la Identidad 15 años más tarde (Saura Clares, 2021: 120).

Teatro por la Identidad (TxI) se inscribe en la genealogía de oposición heredada de Teatro Abierto, pero establece otra orientación con la colaboración directa con las Abuelas de Plaza de Mayo, referentes claves para las recientes movilizaciones feministas que se presentan como “‘hijas y nietas’ de sus rebeldías” (Gago, 2019: 120). Para crear *A propósito de la duda*, la obra elegida para inaugurar TxI, las Abuelas facilitaron testimonios, videos y documentales a la dramaturga Patricia Zangaro, dándole a la obra un tono más testimonial e intimista, presagiando quizás la importancia de la vertiente documental en la producción cultural argentina a principio del siglo XXI. Como TA 1983 y 1985, TxI incorpora diversos estilos y prácticas con el fin de “ganar la calle”. En *A propósito de la duda* (2000) cuando el personaje del Hombre confiesa que no mataba a nadie y que “sólo trasladaba detenidos” un grupo de jóvenes entran al escenario y le empiezan a esgrachar, gritando “¡asesino!” (187). El ambiente de protesta vuelve al final de la obra con una murga en que todxs lxs performers participan y gritan “Y vos y vos y vos sabés quién sos” (160). Y si bien es cierto que la genética es clave para llevar a cabo el proceso de restitución, TxI cuestiona la relación entre biología, familia e identidad. En *A propósito de la duda*, Abuela I dice, “No es sólo la voz de la sangre” (160). Terminar con la fiesta y la protesta colectiva también inaugura nuevas modalidades de activismo que priorizan las “filiaciones ampliadas” (Sosa, 2023). TA fue un fenómeno explosivo pero corto, que según algunxs críticxs no podía sobrevivir sin “su oponente fundamental: la dictadura” (Pellettieri, 1992: 7). En cambio, TxI se ha consolidado como evento socioteatral permanente, que lleva más de dos décadas en escena con la intención de seguir hasta recuperar las identidades de todxs lxs nietxs apropiadxs durante dictadura.

A partir de 1983 Teatro Abierto produce un desborde tanto de espacios como de estéticas convencionales y modos de producción; el teatro invade las calles e incorpora la murga. Se privilegia la creación colectiva y políticamente se alinea con las Madres de Plaza de Mayo y los reclamos por los desaparecidos (Villagra, 2013). *El inventario*, obra de creación colectiva de 1983, de Hebe Serebrinsky, Susana Torres Molina, Peñarol Méndez y Carlos Somigliana, ejemplifica estas innovaciones. El título en sí ya “anticipa el carácter testimonial” (Castellví de Moor, 2003: 16-17) y la necesidad de crear un registro del pasado. En la obra, una subasta remata episodios del pasado reciente, incluyendo la guerra de Malvinas, el mundial de fútbol, los excesos de la represión y la “debacle económica” (Castellví de Moor, 2003: 17). Cuando el candidato a la presidencia, Javier Milei, se convirtió en presidente electo en el ballottage del 19 de noviembre de 2023, la idea de un remate de la memoria cobró una vigencia muy desconcertante, despertando los fantasmas del pasado: el fantasma de las privatizaciones, del neoliberalismo, y su violencia estructural, compañero entrañable del fantasma del Indulto, de la “obediencia debida”, de la desmemoria y de la impunidad.

Teatro Abierto de 1983 busca ganar la calle a través de una recuperación de los espacios públicos incluyendo teatros y plazas mientras que la cultura *under* busca preservar y proteger espacios privados en bares, cafés, discotecas y en salas no convencionales como el Café Einstein; el Parakultural; la discoteca Cemento (Singer, 2021: 13). Como señala Lorena Verzero, estos espacios de la escena *under* generaban un amplio panorama de afectos “al proponerse objetivos como ‘proteger el estado de ánimo’ (Indio Solari), generar ‘estrategias de alegría’ (Roberto Jacoby), crear espacios privados de libertad (Ángel Elizondo)” (2016: 20). Y como afirma Longoni, “Si las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo fueron la avanzada indiscutida de la oposición, la cultura underground, la trama subterránea de encuentros, recitales de poesía, festivales de rock, fiestas y otras formas de sociabilidad también contribuyeron –de otro modo– a la reconstrucción del lazo social quebrado por el terror” (2011: 21). Nos interesa mucho considerar esta restitución del lazo social como una cartografía deseante a modo de Perlongher, que posee tanto multiplicidad como simultaneidad, que genera sujetos “sin centro”, o, más bien, “individuaciones dinámicas sin sujeto que constituyen los agenciamientos colectivos” (Deleuze y Parnét, citado en Perlongher, 2016: 124). Una cartografía dinámica que complementa/desafía al paradigma de dos fenómenos paralelos que apenas se tocan (Teatro Abierto y Teatro *Under*) e intenta reconfigurar afectos, cuerpos, espacios, modos de producción, políticas, estéticas, prácticas y temporalidades de oposición y contracultura.

Disenso, o el arte de “actuar en concierto”

La consigna #NosMueveElDeseo, en el contexto de activación feminista generada por el colectivo Ni Una Menos durante la gestión conservadora de Mauricio Macri (2015-2019) y extendida hasta el gobierno de Alberto Fernández, apela a una fusión entre las características de la oposición de Teatro Abierto y Teatro por la Identidad, y las estrategias de la alegría de la escena *under*. Como metáfora, esta fusión se imagina en la Operación Araña que subleva desde los rizomas de los transportes subterráneos, encontrándose con la creciente marea verde que ocupa las calles. El enlace de estos dos espacios de teatro los potencia y transforma. La potencia de la asamblea y la marcha feministas se construye en el nudo de diversos hilos genealógicos que actúan “en concierto” (Butler, 2015: 9). Juntos y entrelazados, coreografían una cartografía deseante y desafiante de cuerpos indisciplinados e insubordinados que manifiestan la disidencia, “desarticulan cualquier identidad estable” y que ponen en cuestión “las asignaciones de género y sexuales heteronormativas, e incluso de ciertos corsés homonormativos” (Longoni, 2011: 21). “¡¡Qué coro polifónico formatea mi voz de la conciencia!!” pregunta la mujer retratada en

una de las viñetas de Raznovich, que también se ejerce como humorista gráfica. Su *Manifiesto 2000 del humor femenino* (2000) celebra el poder disruptivo de la risa: risas placenteras, risas transgresivas, risotadas excesivas, carcajadas irreverentes. Desde los intersticios silenciosos del (des)concierto de la pianista Irene della Porte, se señala una desobediencia contagiosa que encontrará continuidad y se profundizará en las intervenciones irreverentes de los grupos *under* de Las Bay Biscuits y Gambas al Ajillo.

Posdata

La escritura de esta breve reflexión sobre la resonancia de Teatro Abierto en el presente fue sacudida por el resultado del ballottage presidencial del pasado 19 de noviembre, que el 10 de diciembre de 2023 consagró el gobierno del autodenominado “anarco-libertario” Javier Milei y Victoria Villarruel, defensora recalcitrante de la “familia militar”, como respuesta de ultraderecha al escenario de pobreza, vértigo económico y desasosiego político. La repentina coyuntura de inquietud e incertidumbre, pronto dio lugar a la indignación, y hasta la incredulidad, frente a la afrenta de la administración libertaria contra todo espacio de afectividad en común. En particular, hacia los feminismos y las diversidades, incluyendo el desmantelamiento del Ministerio de las Mujeres, Géneros y Diversidades así como el cierre de la agencia de noticias TELAM y el Inadi. Hoy, se suman las amenazas contra la ley de aborto legal, definido por el presidente como “asesinato agravado por el vínculo”, durante un alegato en el que había sido su colegio secundario para la inauguración del ciclo lectivo, donde también incriminó a los supuestos “asesinos de pañuelos verdes” (*Ambito*, 2024). El ataque misógino a mujeres de la cultura (cristalizado en el ensañamiento contra Lali Espósito, diva del pop nacional, y emergente del empoderamiento disidente) y la prohibición del uso del lenguaje inclusivo en el Estado, se transformaron en el arma cotidiana de la gestión de un líder convencido de no haber llegado “a guiar corderos sino a despertar leones” (Taveira, 2023).

En el marco de vendettas y “contrarrevolución”, estas genealogías de la performance disidente esbozan atisbos de esperanza. El movimiento Teatro Abierto desató su efervescencia creativa y colectiva bajo dictadura; la agrupación H.I.J.O.S se formó en 1995 durante la década del menemismo, iniciando en tiempos de olvido e impunidad una militancia abierta y callejera por la memoria, la verdad y la justicia; las mujeres piqueteras fueron actores claves en las asambleas creadas en las secuelas de la crisis del 2001, con sus hijas están muy presentes en el imaginario de Ni Una Menos (Gago, 2019: 138). El mismo movimiento social feminista Ni Una Menos, surgido en 2015, se expandió durante el mandato presidencial de Mauricio Macri y su coalición conservadora, frente a una violencia de género a la escala de un “femi-genocidio” (Segato, 2012). Y si bien llegó punzante a los albores de la fallida gestión de Alberto Fernández (2019-2023), nunca logró salir de la malnutrición pandémica y la ausencia de conducción política. Aun así, el 20 de noviembre de 2023, un día después del ballottage, se inauguró el Museo Travesti Trans Argentino, un micromuseo itinerante alojado por la Comisión Provincial por la Memoria en La Plata (Marina, 2023).

Así también, para el primer 8M del ciclo libertario, las consignas elegidas fueron “Orgullosamente feministas” y “Hay que ir”, viralizadas en un jingle reivindicando el legado de “nietas y brujas” que salen a recuperar a la calle. El Día Internacional de la Mujer fue también la fecha que la Casa Rosada eligió para anunciar el reemplazo desembozado del “Salón de las Mujeres Argentinas del Bicentenario” por “El Salón de los Próceres” (entre los que se listaron Julio A. Roca y Carlos Saúl Menem). En ese marco, el primer paro y movilización feminista desbordó la plaza de los Dos Congresos con encono beligerante. Fue también la reacción frente un gobierno que,

nunca más atinadamente, señaló a los feminismos y a las diversidades como enemigos directos de un proyecto no solo de precariedad y ajuste (Santoro, 2024), sino también, y fundamentalmente, de disciplinamiento.

Cuando la crueldad y la provocación sádica se imponen como única estrategia posible para cubrir una violencia económica sin precedentes, los ejemplos de acción colectiva que trae la gesta Teatro Abierto, y sus resonancias en las performances feministas que le siguieron, “apela[n] a la potencia de ruptura de cada acción y no limita la ruptura a un momento final espectacular de una acumulación estrictamente evolutiva” (Gago, 2019: 181). Nos recuerdan la urgencia de inventar nuevos lenguajes, nuevos modos de agitar la marea, y así deshacer la mordaza que se intenta cernir sobre los territorios de lo común.

Bibliografía

- » *Ambito* (2024). “Javier Milei volvió a condenar el aborto: ‘Es un asesinato agravado por el vínculo’”, 6 de marzo. En línea: <<https://www.ambito.com/politica/javier-milei-volvio-condenar-el-aborto-es-un-asesinato-agravado-el-vinculo-n5960831>>.
- » Ahmed, S. y Stacey, J. (2001). “Introduction: Dermographies”. Ahmed, S. y Stacey, J. (comps.), *Thinking Through the Skin*, pp. 1-17. Routledge.
- » Arendt, H. (2009). *La condición humana*. Paidós.
- » Bortnik, A. (1981). “Papá querido”, en *Teatro Abierto 1981: 21 Estrenos Argentinos*. Adans, pp. 11-20.
- » Butler, J. (2015). *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Harvard University Press.
- » Butler, J. y Athanasiou, A. (2013). *Dispossession: The Performative in the Political*. Polity Press.
- » Castellvi de Moor, M. (2003). *Dramaturgas argentinas. Teatro, política y género*. Universidad Nacional de Cuyo.
- » Clares, A. S. (2021). Teatro Abierto gana la calle: la transición a la democracia desde las murgas y el encuentro callejero. *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*, núm. 24, pp. 104-131.
- » Deleuze, G. y Parnét, C. (1980). *Diálogos*. Pretextos.
- » Dubatti, J. (2015). El teatro 1983-2013: Postdictadura (después de la dictadura, consecuencias de la dictadura). *ILCEA*, núm. 22. En línea: <<http://journals.openedition.org/ilcea/3156>>.
- » Gago, V. (2019). *La potencia feminista. O el deseo de cambiar todo*. Traficantes de Sueños.
- » Gambaro, G. (1981). “Decir sí”, en *Teatro Abierto 1981: 21 Estrenos Argentinos*. Adans, pp. 93-100.
- » Gambaro, G. (2004). *La malasangre, Teatro I*, pp. 58-110. Ediciones de la Flor.
- » Garbatzky, I. (2013). *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*. Beatriz Viterbo.
- » Graham-Jones, J. (2000). *Exorcising History: Argentine Theater Under Dictatorship*. Bucknell University Press.
- » Longoni, A. (2010). Arte y política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches. *Aletheia*, núm. 1.1, pp. 1-23.
- » Longoni, A. (2011). “Experimentos en las intermediaciones del arte y la política”, en Jacoby, R. (autor) y Longoni, A. (comp.), *El deseo nace del derrumbe. Acciones, conceptos, escritos*. La Central.
- » Marina, R. (2023). Crean el Museo Travesti Trans de Argentina: recuerdos y tesoros de los últimos 100 años. *Presentes*, 20 de noviembre. En línea: <<https://agenciapresentes.org/2023/11/20/abrio-el-museo-travesti-trans-de-argentina-recuerdos-y-tesoros-de-los-ultimos-100-anos/>>.

- » Pellettieri, O. (1992). El sonido y la furia. Panorama del teatro de los 80 en Argentina. *Latin American Theatre Review*, vol. 25, núm. 2, pp. 3-12.
- » Perlongher, N. (2016). *Los devenires minoritarios*. Diaclasa.
- » Raznovich, D. (1981). *Desconcierto, Teatro Abierto 1981: 21 Estrenos Argentinos*. Adans, pp. 241-246.
- » Raznovich, D. (2000). Manifiesto 2000 del humor femenino. *Women & Performance*, vol. 11, núm. 2, pp. 25-41.
- » Rosa, M. L. (2016). “¡Sé tú misma, sé tú misma!” Complicidades feministas en el teatro y las artes plásticas de la Ciudad de Buenos Aires del regreso democrático. *Revista de Arte Ibero Nierik*, núm. 10, pp. 45-59.
- » Ruiz, R. (2021). Teatro Abierto. Resistencia, arte y comunidad de artistas y público. *La causa laboral*. En línea: <<https://www.lacausalaboral.net.ar/la-buena-letra-teatro-abierto.html>>.
- » Santoro, S. (2024). 8M: una marea para frenar la avanzada ultraderechista. *Página 12*. En línea: <<https://www.pagina12.com.ar/718845-8-m-una-marea-para-frenar-la-avanzada-ultraderechista>>.
- » Segato, R. (2012). Femigenocidio y feminicidio: una propuesta de tipificación. *Herramienta*, núm. 49. En línea: <<https://biblat.unam.mx/hevila/HerramientaBuenosAires/2012/n049/10.pdf>>.
- » Singer, M. (2021). La importancia del cuerpo en performances y formas de la teatralidad emergentes en la contracultura porteña de los años 80. *Cuadernos del CILHA*, vol. 22, núm. 2, pp. 522-548.
- » Taveira, F. (2023). “Javier Milei participó de la inauguración de los Juegos Macabeos Panamericanos en Argentina: ‘No vine a guiar corderos, sino a despertar leones’”, *Infobae*, 28 de diciembre. En línea: <<https://www.infobae.com/deportes/2023/12/28/javier-milei-participo-de-la-inauguracion-de-los-juegos-macabeos-panamericanos-el-emotivo-momento-en-el-desfile-de-la-delegacion-argentina/>>.
- » Trastoy, B. (2001). “Teatro Abierto 1981: un fenómeno social y cultural”, en Pellettieri, O. (comp.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual, 1976-1998*, pp. 104-112. Galerna.
- » Trastoy, B. (2010). “Cuerpo y autorreferencialidad: reformulaciones políticas en el teatro argentino actual”, en Cornago, Ó., Carreira, A. y Diéguez, I., *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica*, pp. 101-115. Universidad de Castilla-La Mancha.
- » Verzero, L. (2016). “Prólogo”, en Lucena, D. y Laboureau, A. G., *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro) política en los años 80*, pp. 13-22. Universidad Nacional de La Plata.
- » Villagra, I. (2013). “Teatro abierto 1981, en contexto socio-histórico”, en *Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, pp. 22-39.
- » Zangaro, P. (2001). *A propósito de la duda. Teatrola identidad. Obras de teatro del Ciclo 2001*. Eudeba.

