

La recepción crítica de Teatro Abierto: de la metaforización a la explicitación

Silvina Díaz¹

Introducción

Impulsados por la crisis económica, política y social en la que se encontraba sumido el país, los teatristas que formaron parte del ciclo Teatro Abierto, convertido en un movimiento político y social, se reconocieron en el objetivo de generar un frente artístico de resistencia y oposición a la dictadura militar. Sus protagonistas se alzaron en defensa, no ya sólo de la destruida cultura nacional, sino también de los derechos humanos y de la libre expresión. Sin embargo, así como los verdaderos objetivos no podían mencionarse abiertamente, los textos dramáticos y las lecturas críticas debían enmascarar la reprobación y la denuncia a través de procedimientos como la metáfora, la alegoría, la ambigüedad, la parodia y el humor negro, o bien apelar a un distanciamiento conceptual que situaba la trama en otros tiempos y espacios, desdibujando la inmediatez del referente y universalizando las situaciones de violencia y sometimiento.

El objetivo de este trabajo es trazar algunas tendencias de la recepción de Teatro Abierto en vistas a analizar los cambios que, a lo largo del ciclo, se produjeron en el discurso crítico. Estos cambios se relacionaban con el inminente advenimiento de la democracia, con necesidades internas del sistema teatral y con las nuevas expectativas y reclamos ideológico del público y la crítica.

La búsqueda de una “recepción cómplice”

El ciclo Teatro Abierto '81, surgido con la evidente intención de generar un movimiento que se opusiera a la dictadura militar fue, sin duda, el de mayor éxito.

En este sentido, Miguel Ángel Giella (1991, 40) menciona el poder de convocatoria que siempre tuvieron los objetivos reivindicadores de una política cultural nacional, lo cual emparenta al movimiento con el Teatro Independiente y, en particular, con el Teatro del Pueblo.

Sin embargo otros factores contribuyeron también a ese éxito: en primer lugar el hecho de que los teatristas se autoconvocaron y se unieron, más allá de sus diversas tendencias estéticas, conformando una fuerza colectiva; sin duda resultó fundamental asimismo el compromiso de sus organizadores, el apoyo incondicional del público que llenaba las salas donde se desarrollaba este evento (El Picadero, incendiado dos semanas después de comenzado el ciclo, y el Tabarís), así como el respaldo de la crítica que había legitimado el movimiento desde un principio. En un momento de feroz represión, en que se coartaban todas las libertades personales y cívicas, el teatro constituía uno de los

¹ Silvina Alejandra Díaz: investigadora asistente del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas), docente en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires e investigadora del GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires).

pocos espacios posibles de expresión, debido sin duda al lugar marginal que generalmente ha ocupado la escena en el campo intelectual argentino y a que no se aplicaba, en este ámbito, la censura previa.

Como antecedentes del ciclo pueden encontrarse algunas obras dramáticas que constituyeron intentos, aunque aislados, de denunciar, de un modo sutil pero no por eso menos efectivo, los abusos del poder. Entre ellas dos piezas que fueron calificadas por la crítica como “teatro político,” categoría en desuso hasta ese momento: *La nona* de Roberto Cossa, de 1977, y la adaptación, por parte de patricio Esteve, de *Lisístrata* de Aristófanes (1980) que, bajo el título *La rebelión de las mujeres*, defendía el valor de la paz social y la convivencia.

En la declaración de principios del Ciclo Teatro Abierto '81, leída el 28 de julio en el Teatro Picadero por Jorge Rivera López, se expresaba: “...queremos demostrar la existencia y vitalidad del teatro argentino tantas veces negado, porque siendo un fenómeno cultural eminentemente social y comunitario... pretendemos ejercitar de forma adulta y responsable nuestro derecho a la libertad de opinión.”

Sin embargo, estos objetivos sólo se reconocieron abiertamente en lecturas posteriores. La producción crítica de ese momento, en cambio, mencionaba otros propósitos: se hablaba de la necesidad que el público se reencontrara con el teatro argentino y con la identidad nacional.

Fueron los estudios críticos y teóricos los que advirtieron que en lo estético no se producían aportes importantes. Reclamo que fue ganando fuerza en el campo teatral a medida que se sucedían los ciclos de Teatro Abierto. Como parte de lo que Osvaldo Pellettieri (1997, 109-118) define como el realismo reflexivo de la segunda fase, originado en los '60, las obras recurrían a procedimientos teatralistas provenientes del grotesco italiano, el sainete y el absurdo, que refuncionalizaban en vistas a probar una tesis realista.

Del mismo modo en que en los textos de 1981 la crítica al contexto socio- político autoritario se manifestaba mayoritariamente de un modo oscuro e indirecto, también en las lecturas críticas aparecía como un imperativo enmascarar los elementos de oposición y denuncia por medio de alusiones sutiles, de ironías e indirectas, de un discurso metafórico y paródico, recursos que contribuían a alejar el referente del contexto social inmediato para abordarlo de un modo transversal.

Como señalamos, y si bien las lecturas de la crítica eran interpretaciones politizadas fueron pocas las que, en ese momento, se referían abiertamente al contenido político de los textos. Sin embargo, el marcado antagonismo con la dictadura resultaba igualmente evidente. La mayoría de los espectadores sabía de qué se estaba hablando, con lo cual se generaba una recepción que, mediante un guiño cómplice, leía los hechos desde la serie social.

A medida que fue pasando el tiempo, y en un proceso originado hacia el final del ciclo '81 de Teatro Abierto, las metáforas se fueron aclarando, los mensajes y sentidos comenzaron a aparecer sin indirectas ni sutilezas y la ambigüedad dejó paso a la crítica directa.

Nuevos reclamos estéticos e ideológicos

En 1982 y luego de la guerra de Malvinas, la dictadura había perdido fuerzas y se encontraba en franca decadencia. Por primera vez en siete años se vislumbraba una

posible salida y se producía una apertura, un clima que preanunciaba el final de la represión y la censura.

En este contexto, el ciclo '82 de Teatro Abierto se plantea nuevos objetivos: estimular el trabajo en equipo, transformar la actividad cultural del país y promover el trabajo experimental. Se llamó entonces a concurso de piezas de una hora de duración en un acto. Un jurado de teatristas² eligió 33 de las 412 obras presentadas. El ciclo experimental, para el cual se seleccionaron 17 obras, aportó la presencia de una elevada proporción de autores nuevos y de propuestas dramáticas no convencionales.

Los cambios operados en los textos dramáticos se encaminaban hacia una mayor explicitación basada en el uso de recursos como la metáfora transparente, la ironía, la ridiculización, la sátira mordaz y la parodia- esta vez con referentes más claros y reconocibles- a un poder en decadencia.

En efecto, en los primeros textos el uso de la parodia aparecía más vinculado a la concepción brechtiana de extrañamiento conceptual. En este mismo sentido define Bajtin a la parodia, entendida como la utilización de la palabra ajena en un sentido opuesto a la misma. Los artificios paródicos transgreden el modelo en tanto se apropian de sus convenciones y las hacen estallar otorgándoles una orientación ajena, que responde a propósitos diversos de los de la textualidad parodiada. (Bajtin, 2003, 270). Sin embargo, en esta etapa la parodia aparece más asociada a su concepción pirandelliana³, esto es, una técnica estilística que implica, por un lado, la imitación del referente y, por otro la distorsión de esa imitación, que no impide sin embargo reconocer el referente.

Como ejemplo de esta alusión más directa al referente parodiado mencionaremos un fragmento de la pieza *Oficial 1º*, de Carlos Somigliana, que puede considerarse un paradigma del cambio operado en los textos del ciclo '82: "Oficial:- (...) ¿Otro hábeas corpus? No se imagina, jovencita, los vaivenes que ejerce la moda sobre la justicia...Una cosa tan inmutable, tan severa... ¡Qué Carta Magna ni que ocho cuartos! (expediente) Pérez, José...Avenida del Trabajo al 3600...Tiraron la puerta abajo...cuatro sujetos de civil...un Falcon verde...Bah, la misma historia de siempre..." (Somigliana, 1992, 25).

La estética de la recepción destaca la importancia de la acción del sujeto receptor en tanto aquel que concreta y articula el carácter abierto de la obra literaria. Podríamos decir que en el fenómeno Teatro Abierto se produce un notable acercamiento de las categorías que Jauss denomina *efecto y recepción* (1968). El *efecto*, inmanente al texto, está determinado por sus procedimientos, que configuran el modelo de receptor implícito. La *recepción*, en cambio, depende del receptor real y se encuentra condicionada por sus lecturas, su horizonte de expectativa, su posición social, su historia personal y el momento histórico en que aparece el texto. Si, por un lado, las obras de Teatro Abierto perfilaban claramente al lector- espectador implícito, al que hacían constantes apelaciones, por otro el espectador real se sentía efectivamente aludido por esas apelaciones, acercándose al receptor modelo que proponía el texto. La proximidad entre ambas instancias de recepción tenía que ver, en primer lugar, con la necesidad de la gente de encontrar un portavoz que se hiciera eco de sus reclamos, pero también con el fuerte condicionamiento que ejercían las lecturas ideológicas canonizadoras y legitimantes de la crítica sobre su propia interpretación, además de los condicionamientos que menciona Gumbrecht sobre toda tarea hermenéutica: las

² El jurado estaba integrado por Gastón Breyer, Villanueva Cosse, Osvaldo Bonet, Jorge Petraglia, Francisco Javier, Antonio Rodríguez de Anca, Graciela Araujo, Luis Brandoni y José María Gutiérrez.

³ En Luigi Pirandello, 2007, *El humorismo*, Madrid: Langre

interpretaciones legadas, las normas estéticas y las expectativas sociales de la época (1987, 243). Las obras de Teatro Abierto constituyeron una respuesta al horizonte de expectativa de la época, planteando temáticas como la identidad nacional, el autoritarismo, la represión, la censura, los derechos humanos, la libertad.

Acompañando las transformaciones semánticas y estéticas de los textos dramáticos del ciclo, la crítica había pasado por diversas fases. Como decíamos, en 1981 se había generado una “recepción cómplice” (Pellettieri: 1997): el teatro y la crítica se “asociaban” en contra de la dictadura hablando entre líneas y dejando entrever, bajo el sentido inteligible en una primera lectura, un subtexto con una corrosiva denuncia contra el gobierno militar.

En 1982 la mayor parte de la crítica acompañó una cierta apertura que se había generado en la realidad política del país y fue protagonista de un proceso similar al ocurrido en los textos dramáticos. Podríamos establecer tres líneas en la recepción crítica de ese año: la tendencia que aún se desentendía del nivel semántico de las obras, la tendencia que leía metafóricamente el contenido de las piezas constituyendo una recepción cómplice, y la que leía abiertamente las metáforas, desambiguándolas. Mencionaremos tres notas periodísticas que aparecen como muestras paradigmáticas de estas tendencias dentro del discurso crítico:

En un artículo publicado en el periódico *La Voz* del 11 de noviembre de 1982, titulado *Desconcertante obra de Roberto Cossa*, el periodista se declaraba confundido por la pieza -recurso al que apelaban toda una serie de lecturas teóricas-: “... Confieso que me gustaría que la introducción del personaje titular no me resultara dramáticamente tan arbitraria; que esa criatura cumpliera una función bien determinada en el cuadro que se venía desarrollando.”

Si bien se trata de una crítica impresionista centrada en el aspecto formal, se hace manifiesto un pedido de aclaración, una intención de analizar el contenido ideológico, de identificar un mensaje. Se piden explicaciones sobre la función de los personajes, sobre la intención del autor y sobre el sentido del texto.

Por otro lado, muchas críticas se desentendía del análisis ideológico, como una nota aparecida en *La Razón* el 10 de octubre de 1982, en que se habla del estreno de *El tío loco* de Roberto Cossa a partir del análisis de la trama y de los recursos formales del texto y de la puesta desentendiéndose de toda relación de la pieza con el contexto inmediato. En el polo opuesto se encuentra la línea de la explicitación, que fue la mayoritaria durante los ciclos ‘82 y ‘83. Mencionemos, en este última vertiente, un análisis de Guillermo Fernández referido a *De víctimas y victimarios*, de Aarón Korz. Fernández explica cómo una obra que asocia con un “teatro de vanguardia” puede ser un instrumento tan eficaz de crítica y denuncia como el teatro realista: “La pieza remite concretamente a la represión, la castración, el auténtico filicidio que esa clase ejerce sobre los propios jóvenes, psicotizándolos, comprándolos, naturalizando su rebeldía, privándolos de la libertad de elegir, y también remite al despojo a que ellas someten a las clases inferiores” (*La Voz*, 19-2-82).

Se trata, en estos últimos casos, de discursos abiertamente ideológicos, que juzgan las piezas por su contenido y su mensaje partiendo de una concepción objetivista del arte, que privilegia la comunicación por sobre la expresión, y desde la perspectiva de los principios estéticos e ideológicos del realismo.

Paralelamente a la acentuación de los reclamos ideológicos de la crítica que sólo valoraba las obras por los contenidos y exigía “llamar las cosas por su nombre”, se expresaba la demanda de una mayor calidad artística. El eje de las lecturas se había desplazado entonces desde lo político hacia lo político- estético. Si el enemigo -la

dictadura- había entrado en crisis, lo que se esperaba del ciclo Teatro Abierto no era ya únicamente que sus autores se atrevieran a dar visibilidad a los conflictos sociales, sino que el teatro asumiera un compromiso ideológico y respondiera a las demandas estéticas del público y la crítica, quienes, una vez superado el obstáculo mayor- la censura -se mostraban más exigentes.

Una nota aparecida *La Nación* del 29 de octubre de 1982, ilustra acabadamente este desplazamiento en la demanda: “Si el primer propósito de Teatro Abierto fue mostrar la vitalidad y la existencia del teatro argentino... debemos admitir que, desde la platea, se observaron más errores y pasos en falso que aciertos. La vitalidad, en todo caso, no debería surgir enfrentada a la calidad. La institucionalización del movimiento que surgió espontáneamente el año pasado, lejos de beneficiarlo, lo perjudicó. El jurado encargado de seleccionar las obras, compuesto por experimentados hombres de teatro, eligió algunas piezas que ni siquiera presentan una estructura teatral adecuada. Treinta y tres obras y diecisiete muestras experimentales hablan de un criterio que apuntó a la cantidad más que a la calidad.”

Se hablaba también de “mejores intenciones que realizaciones” (Raúl H. Castagnino, *Clarín*, mayo 1982) y de “muchas obras y pocos hallazgos” (Rómulo Berruti, *Clarín*, 12-9-82). Digamos que lo que se pretendía de un modo generalizado era arribar a un estado de madurez del ciclo, en el cual la calidad estética y el contenido ideológico estuvieran en equilibrio.

Como sabemos, la estética de la recepción plantea la necesidad del análisis de la instancia del espectador implícito, como así también de la acción ineludible del espectador real, que produce significados en la concretización de la estructura virtual del texto a partir de la operación hermenéutica de la *apropiación*. (Gumbrecht, 1987, 237). En el caso de Teatro Abierto el proceso de recepción estaba fuertemente guiado, como ya señalamos, no sólo desde los textos dramáticos y espectaculares sino también desde la interpretación de la crítica. Tanto los teatristas como la mayor parte de los críticos dejaban vislumbrar en sus declaraciones el poder que adjudicaban al movimiento emparentándolo directamente con la idea de *teatro político* y, en especial, de teatro brechtiano. Y esto no tanto por los procedimientos estéticos a los que recurrían y sus implicancias psicológicas -que sin duda pueden vincularse con el extrañamiento⁴-, sino porque creían firmemente en la utopía del teatro como instrumento de concientización y de cambio, que otorgaría los canales y los medios necesarios para la transformación del país. En este sentido, Brecht planteó la idea de un *teatro del conocimiento y del pensamiento*, en la creencia de que el conocimiento permitiría una comprensión más rica y profunda de la realidad y que, en definitiva, los espectadores abandonarían la ignorancia y la alienación, actuando como seres socialmente comprometidos. Retomando este pensamiento, Gumbrecht se refiere al alto grado de influencia que las experiencias literarias y estéticas ejercen sobre el receptor, en tanto le presentan alternativas, posibilidades de acción que se hallan restringidas o eliminadas en algunos sistemas sociales y lo guían hacia determinada conciencia de acción. (1987, 240).

⁴ La concepción brechtiana de extrañamiento o distanciamiento (*verfremdung*) se plasmaba en una serie de procedimientos -presentes tanto en el texto dramático como en la puesta en escena- que buscaban distanciar al espectador de la trama ficcional, interrumpiendo su identificación e impidiendo su catarsis emocional, por cuanto, según creía el dramaturgo alemán, la empatía anula la posibilidad de reflexión del espectador y limita al actor, impidiéndole actuar con libertad. El extrañamiento aproxima su objeto mediante un rodeo para poder observar aquello que es evidente y familiar como algo extraño y nuevo. De este modo, a partir de una distancia y, luego, de un nuevo reconocimiento, se logra una nueva comprensión del objeto.

La modalidad de la explicitación en la recepción crítica aumenta notablemente en 1983, y más aún en 1984 y en 1985. Al mismo tiempo se exterioriza el punto de vista desde el cual se juzgan las obras y se reflexiona sobre los objetivos, la función y el futuro del ciclo. Este cambio en la visión de la crítica se explica básicamente por el debilitamiento de las fuerzas represoras y por los aires de libertad que comenzaban a experimentarse. Los críticos definían la función del teatro, entendido como práctica social y de algún modo como hecho didáctico, al reconocer que “enjuiciar la realidad ha sido siempre una de sus tareas” (Luis Mazas, *Clarín*, 16-11-83) y que “la vocación de comunicación de sus responsables es una demostración de que las ideas claras son la condición necesaria para producir un mensaje claro” (15-10-83).

En un momento en que el país transitaba el camino entre una esperanza certera y la realidad de una dictadura que, si bien se encontraba en crisis todavía ejercía el poder, proliferaron los discursos rebeldes y contestatarios que habían sido disfrazados o reprimidos, que durante siete años habían buscado canales alternativos de expresión. Si bien el ciclo se prolongó hasta 1985, ya en 1983 comenzaba a percibirse que Teatro Abierto había sido un fenómeno teatral irreplicable, en tanto había surgido como respuesta a una coyuntura histórica, política y social concreta: la dictadura militar y la situación del país en los comienzos de la década del '80.

Por otro lado si el ciclo '82 se había abierto a nuevos objetivos, en el año de la recuperación de la democracia se asume la responsabilidad de “aportar a la comunidad un pensamiento político pluripartidista y humanista; de fomentar la participación de los jóvenes y de descubrir nuevos valores; y afrontar con dignidad y honradez el riesgo estético que una experiencia tan inusual como esta trae aparejado”. (Carlos Somigliana, *Clarín*, 25-11-83).

Sin embargo los integrantes de Teatro Abierto aspiraban a dejar de ser asociados únicamente con un fenómeno político para ser apreciados como un movimiento cultural y estético. Se plantea entonces la necesidad de constituirse en modelo para una política cultural en un país que ciertamente carecía de ella.

En cuanto al rechazo de lo que cierto sector de la crítica consideraba “mensaje pesimista” podemos mencionar un comentario paradigmático titulado *Teatro Abierto '83 votó por la desesperanza*, en el cual se compara la euforia y el éxito del primer año del ciclo en el contexto de una dictadura mucho más fuerte con la pérdida del rumbo del ciclo '83. El crítico adjudica esto a que: “Nadie, de entre los autores y directores, ha recogido una sola nota de los hechos de nuestra realidad que tiendan a la lucha por la reconquista de nuestros derechos, que aludan a nuestra opción por la vida, que muestren los modos y los resultados de la acción popular, que destaquen los ejes continuos de la oposición de nuestro pueblo a las formas de sometimiento, violación y asesinato intentados por el régimen, o que transmitan de qué manera la libertad y la alegría de vivir hacen a la democracia y a la vida. (*Línea*, 12-10-83). En la misma nota se describe lo que este tipo de crítica percibía en los espectáculos de Teatro Abierto: la imagen de un pueblo sometido, hambriento, privado de su protagonismo, en definitiva, un pueblo víctima de sus opresores y carente de todo proyecto.

Así como los textos dramáticos del '83 proponían un revisionismo de los últimos siete años en la vida del país, también la crítica se sintió en la obligación de hacer un balance del ciclo desde sus orígenes, por cuanto se percibía claramente el final de una etapa, tanto a nivel político y social como teatral. Se cuestionaba la continuidad de Teatro Abierto a la vez que se hablaba de la necesidad de replantearse algunos objetivos. Del mismo modo, se dejaba entrever la idea de que había transcurrido el tiempo necesario como para juzgar el ciclo con cierta objetividad y desde una perspectiva crítica. En cuanto al movimiento de Teatro Abierto en sí, se lo considera como un “símbolo”,

como un oasis dentro de la oscuridad de un tiempo histórico que se ansiaba dejar atrás. En este sentido, en una crítica aparecida en la revista *Línea*, en octubre de 1983, se resume una opinión compartida por muchos teatristas y críticos desde una mirada retrospectiva, dos años después del origen del ciclo. Luego de definir el ciclo '81 como "una experiencia arrasadora" y de destacar el apoyo popular, se habla de un "retroceso" debido al "avance continuo y sin pausa de los movimientos populares y el cuerpo organizado del pueblo". Los ciclos '82 y '83 habían significado, según esta opinión, un descenso de calidad y una pérdida de fuerza combativa. (*Línea*, 12-10-83). Asimismo, el sector de la crítica que vislumbraba cierta decadencia en Teatro Abierto, advertía, en las obras del '82 y del '83, una temprana epigonización que no hacía más que repetir procedimientos y temas. Hemos mencionado ya una nota de Gerardo Fernández aparecida en *La voz*, que cuestiona la reiteración de procedimientos como la alegoría y las imágenes simbólicas para aludir a la situación del país, como así también la esquemática visión histórico- política que, según él, proyectaban las obras (24-10-82). Esto demuestra que, en un clima social de esperanza y euforia contenida, se realizaba un análisis de todo el ciclo desde una postura crítica, teniendo en cuenta sus objetivos, sus aciertos y sus fracasos.

En un trabajo periodístico titulado *Qué espera el público de Teatro Abierto '83*, aparecido en *Clarín Revista*, un grupo de espectadores de diferentes procedencias sociales declaran sus opiniones y expectativas sobre el movimiento, básicamente relacionadas con los cambios que se creía debían plantearse y con la función social que el ciclo debería asumir en los tiempos democráticos. Por su parte, muchos dramaturgos, directores y actores que no habían formado parte de Teatro Abierto demandaban ser incluidos en lo que consideraban "un grupo cerrado" y reclamaban la posibilidad de incorporar otras líneas estéticas. Pedían, además, que se explicitaran los criterios de selección del jurado. Ambos sectores del público coincidían en demandar una mayor exigencia en la calidad de las obras presentadas y dejar de lado lo que se juzgaba como "derrotismo." (*Clarín Revista*, 11-9-83).

Por su parte, los hacedores del ciclo veían las cosas de otro modo y creían que, aún en 1983, debía profundizarse en el principal objetivo del movimiento teatral: responder a la realidad argentina desde el compromiso dramático y demostrar que aún se encontraba intacta la capacidad de la gente de teatro para formular una respuesta a esa realidad. (*Acción*, 1 al 15 de noviembre de 1983). Podríamos sintetizar esta postura con la opinión de Osvaldo Dragún, uno de los organizadores del ciclo, a propósito de la continuidad de Teatro Abierto y de la expectativa que aún se tenía en 1983: "Si viene una situación democrática tal que la libertad de creación sea natural, donde cada uno pueda trabajar, hablar, escribir, actuar, dirigir o componer sin temor...como quien respira o come, entonces habrá otras necesidades. Se podrá hacer un Teatro Abierto para enseñar en las escuelas, para ir a las villas miserias" (*Clarín Revista*, 11-9-93).

Pero, si bien todos los teatristas deseaban la continuidad del ciclo y seguían defendiendo sus principios, no eludían la urgencia de replantear muchos aspectos vinculados con el plano estético y la función política de las piezas por cuanto se enfrentaban a una nueva etapa del país. En una entrevista aparecida en *Clarín*, el 25 de septiembre de 1983, los propios organizadores del ciclo, coincidiendo con las demandas de la crítica y del público, aluden a la necesidad de "profundizar los niveles estéticos sin abandonar el tono y la esencia que lo ha distinguido hasta ahora" (Agustín Alezzo); de "afrontar, con dignidad y honradez, el riesgo estético" (Carlos Somigliana), de la obligación de asumir nuevos desafíos en una época de apertura democrática si se deseaba continuar formando un movimiento cultural y social que respondiera a las necesidades y las problemáticas de la gente.

Digamos, a manera de síntesis que los cambios inevitables que se produjeron en Teatro Abierto, tanto en el ciclo '82 como en el '83 y durante los dos primeros años de democracia, deben verse como un proceso paulatino de transformaciones, de cambio de objetivos y de adecuación pragmática a las circunstancias, intentando generar respuestas relacionadas con la nueva situación socio- política. Pero si bien la intromisión del campo de poder en el proyecto creador fue notable en todo el ciclo, así como también el modo en que las restricciones sociales operaron en él, es necesario recordar que los cambios en un movimiento teatral se producen tanto por las fuerzas externas que orientan, contextualizan y condicionan las obras como por las necesidades intrínsecas del teatro, es decir, como resultado de la confluencia de factores históricos y decisiones autorales (Fowler, 1971, 24).

En este sentido, en el seno de Teatro Abierto persistía, aún en 1983, la concepción del teatro como un espacio de variación de la realidad objetiva, como una práctica social y colectiva. Esta noción, sin embargo, coexistía con el retorno de la escritura en soledad y con la revalorización del trabajo creativo individual, al que se volvería definitivamente una vez disuelto Teatro Abierto.

Bibliografía

- Amossy, Ruth y Anne Hersberg Pierrot (2001) “La noción del estereotipo en las ciencias sociales” en *Estereotipos y clichés* (Buenos Aires: Eudeba)
- Bajtin, Mijail 2003 (1986) *Problemas de la poética de Dostoievski* (México: Fondo de Cultura Económica)
- Bourdieu, Pierre (1966) *Campo intelectual y proyecto creado* en Barbut, Marc *Problemas del estructuralismo* (México: Siglo XXI Editores)
- Fowler, Alastair (1971) *Vida y muerte de las formas literarias* (Baltimore: New Literary History II)
- Giella, Miguel Ángel (1991) *Teatro Abierto 1981. Teatro argentino bajo vigilancia*. Volumen I (Buenos Aires: Corregidor)
- Gumbrecht, Hans Ulrich (1987) “Sociología y estética de la recepción” en Rall, Dietrich (Comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria* (México: UNAM)
- Jauss, Hans Robert (1972) *La literatura como provocación* (Buenos Aires: Península).
- Jauss, Hans Robert (1968) *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. (Buenos Aires: Taurus Humanidades)
- Pellettieri, Osvaldo (1990) *Cien años de Teatro Argentino. Del Moreira a Teatro Abierto* (Buenos Aires: Galerna)
- Pellettieri, Osvaldo (1997) *Una historia interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949-1976)* (Buenos Aires: Galerna)
- Somigliana, Carlos (1992) “Oficial 1º” en Pellettieri, Osvaldo (Comp) AA.VV. *Teatro Abierto 1981, 21 estrenos argentinos*. Volumen II. Colección Dramaturgos argentinos contemporáneos (Buenos Aires: Corregidor).
- Stierle, Karlheinz (1987) “¿Qué significa “recepción” en los textos de ficción?” en Mayoral, José Antonio (Coord.) AA.VV. *Estética de la recepción* (Madrid: Arco)
- Villagra, Irene (2014) *Estudio crítico de fuentes. Historización Teatro Abierto, ciclos 1982 y 1983* (Buenos Aires: Edición de la autora)