

El Señor Brecht en el Salón Dorado y Abelardo Castillo en las “listas negras”: aportes del testimonio de Sylvia Iparraguirre sobre las funciones del Teatro Colón (1982) y Teatro Abierto (1983)

DUBATTI, Ricardo / Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL-UBA) y CONICET -
ricardo.dubatti@gmail.com

Eje: Teatro y Artes escénicas - Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: Guerra de Malvinas -- Memoria -- Representación -- Teatro*

» **Resumen**

Desarrollamos una investigación que propone reflexionar acerca de las representaciones (Chartier, 1992, 2007) que el teatro argentino ha ofrecido sobre los acontecimientos de la Guerra de Malvinas (2 de abril – 14 de junio de 1982), con especial atención en sus efectos y resultados a nivel social y cultural. En este proceso de acopio y análisis hemos relevado más de 100 textos dramáticos que remiten a diversos autores y cartografías teatrales (R. Dubatti, 2017, 2019a, 2020). Uno de los textos dramáticos más relevantes para nuestra investigación es *El Señor Brecht en el Salón Dorado*, de Abelardo Castillo (Buenos Aires, 1935-2017), autor relevante, insoslayable en la historia de las letras argentinas. Su estreno se produce durante la dictadura, en octubre de 1982, en el Teatro Colón, uno de los espacios emblemáticos y tradicionalistas de la cultura argentina. Se presenta en una única función; luego es incluida, con cambios relevantes, en *Teatro Abierto 1983* (Saura Clares, 2018: 500). Frente a la llamativa falta de información sobre el estreno y única función, entrevistamos a Sylvia Iparraguirre, escritora de renombre y compañera de Castillo durante más de tres décadas. Iparraguirre acompañó a Castillo en ocasión del estreno de *El Señor Brecht en el Salón Dorado* en 1982. Su testimonio concreta un aporte invaluable sobre la puesta, la recepción y el contexto de la obra.

» **Presentación**

Desarrollamos una investigación que propone reflexionar acerca de las representaciones (Chartier, 1992, 2007) que el teatro argentino ha ofrecido sobre los acontecimientos de la Guerra de Malvinas (2 de abril – 14 de junio de 1982), con especial atención en sus efectos y resultados a nivel social y cultural.¹ En este proceso

¹ Beca doctoral del CONICET “Representaciones de la Guerra de Malvinas (1982) y sus consecuencias socioculturales

de acopio y análisis hemos relevado más de 100 textos dramáticos que remiten a diversos autores y cartografías teatrales (R. Dubatti, 2017, 2019a, 2020).

El teatro, en tanto acontecimiento convivial (J. Dubatti, 2016), encarna modos específicos de producir pensamiento (Rozik, 2014) y articula una memoria particular (Carlson, 2001) de los hechos históricos. En este aspecto, es necesario aproximarnos a los textos dramáticos a partir de dos ejes: el sincrónico, que los ubica en un corte histórico y caracteriza su poética; el diacrónico, que los proyecta en la sucesión histórica y permite establecer relaciones y diferencias entre las diversas micropoéticas, para observar cambios y continuidades (Pellettieri, 2001).

Uno de los textos dramáticos más relevantes para nuestra investigación es *El Señor Brecht en el Salón Dorado*, de Abelardo Castillo (Buenos Aires, 1935-2017), autor relevante, insoslayable en la historia de las letras argentinas. Su estreno se produce durante la dictadura, en octubre de 1982, en el Teatro Colón, uno de los espacios emblemáticos y tradicionalistas de la cultura argentina. Se presenta en una única función; luego es incluida, con cambios relevantes, en Teatro Abierto 1983 (Saura Clares, 2018: 500).

Sobre este texto dramático de Castillo hemos trabajado aspectos morfológicos y semánticos (R. Dubatti, 2019b). Frente a la llamativa falta de información sobre el estreno y única función (señalada por Saura Clares, 2018: 500), entrevistamos a Sylvia Iparraguirre, escritora de renombre y compañera de Castillo durante más de tres décadas. Iparraguirre acompañó a Castillo en ocasión del estreno de *El Señor Brecht en el Salón Dorado* en 1982. Su testimonio concreta un aporte invaluable sobre la puesta, la recepción y el contexto de la obra.²

› ***El estreno de 1982 en el Teatro Colón***

Nuestra primer pregunta se dirigió hacia el contexto en el que se produce el estreno de la pieza, marcado por el gobierno *de facto* duramente golpeado por las investigaciones por las denuncias por crímenes de lesa humanidad, la crisis económica cada vez más aguda, la presión social creciente tras años de violencia estatal y para-estatal, la derrota en la Guerra de Malvinas, así como el desgaste interno de la Junta Militar. La situación se hallaba atravesada por antecedentes de censura, secuestro, tortura, asesinato, desaparición y persecución ideológica a los opositores del llamado “Proceso de Reorganización Nacional” desde 1976. Al respecto, Iparraguirre rememora:

Fuimos con Abelardo [al estreno] y recuerdo perfectamente que bastante tensos; me sentía nerviosa. El clima de la calle era el de la dictadura y no estábamos demasiado seguros de que, a pesar de todo, la obra se representara. Había patrulleros afuera del teatro Colón. Tal vez estaban como estaban en todos lados, pero por algo recuerdo ese detalle. Y sobre todo, estaba el clima de la guerra en el aire.

La publicación facsimilar de *Listas negras de artistas, músicos, intelectuales y periodistas* realizada por el Ministerio de Defensa (Presidencia de La Nación, 2014) demuestra que “Castillo Abelardo Luis”,

en el teatro argentino (1982-2007): poéticas dramáticas, historia y memoria”, bajo la dirección de Hugo Mancuso y la co-dirección de Mauricio Tossi.

² Agradecemos muy especialmente a Iparraguirre por prestarnos un tiempo considerable para rememorar y ayudarnos a reconstruir parte de los acontecimientos.

“periodista”, está incluido en las “listas negras” de 1979 y 1980 con calificación de “Fórmula 4” (2014: 16, 32), es decir: “Registra antecedentes ideológicos marxistas que hacen aconsejable su no ingreso y/o permanencia en la administración pública, no se le proporcione colaboración, sea auspiciado por el Estado, etc.” (2014: 9). Castillo era “F4” porque, según se explica en el prólogo a la edición, figuraba “a los ojos de la dictadura, [entre] los peores de todos, a quienes no se podía emplear, ni promover, ni otorgar beneficios” (2014: 9). Pero en un anexo de las “listas negras” del 14 de octubre de 1982 la situación de Castillo cambia: pasa a “Prioridad 1 (A partir de su aprobación y hasta fines de 1982)” (2014: 50). Según se explica en la mencionada introducción:

La situación post-Malvinas cambió el escenario y fue necesario un replanteo en el manejo de las “listas negras”. Una nota de la Secretaría de Información Pública (SIP) el 21 de setiembre de 1982 echa luz sobre la situación y destaca la directiva del gobierno de “marcar una transición hacia la vida institucional plena del país”. Por ello, propone “evitar medidas y actitudes oficiales que atenten contra esa imagen en el campo de la comunicación”. A esta altura la hipótesis era abrir paso a un gobierno democrático a más tardar en marzo de 1984, por lo que la SIP recomienda “permitir trabajar en los medios de comunicación social administrados por el Estado” a los incluidos en listados como “Fórmula 4”. ¿Qué se hizo al respecto? La SIP, con información de la Secretaría de Inteligencia del Estado (SIDE), diseñó una estrategia (con dos variantes) para normalizar “la situación de dichas personas en forma gradual y armónica”. Estas variantes fueron analizadas por cada una de las fuerzas y el 14 de octubre de 1982 el tema en cuestión se llevó al mismísimo seno de la Junta Militar. El acta N° 236 (también encontrada su original en el hallazgo reciente) refleja que la Junta Militar decide “proceder en forma gradual a desafectar personas (del listado de Fórmula 4) siguiendo el criterio propuesto por la variante 2 de la SIP”. ¿En qué consistía la variante 2 aceptada por la Junta Militar? En el armado de 4 sub grupos dentro del universo de 199 personas que aún continuaban inhibidas dentro del listado de “Fórmula 4”. La intención era que 41 de ellas sean “contratables” a fines de 1982; otras 60 personas dejen el listado de F4 en el primer semestre de 1983; y 52 personas consigan tal estatus en el segundo semestre de ese año. Finalmente, la SIP recomendaba (y la Junta Militar así lo decidió) que 46 argentinos, bajo ningún punto de vista, salgan del listado de “Fórmula 4”. Esto significa que, aun estando seriamente debilitada su conducción, el Proceso nunca dejaría que un grupo de argentinos puedan ser contratados para trabajar. (2014: 11)

Castillo figura en el primer sub grupo (2014: 50), entre los “contratables” antes de fines de 1982, por eso fue convocado por el teatro oficial. Iparraguirre evoca:

Recuerdo las entrevistas previas, en casa, con dos chicos jóvenes, me parece recordar ahora, del Teatro Colón, que querían convencer a Abelardo de que escribiera sobre Bertolt Brecht y Kurt Weill para una especie de cantata en el Salón Dorado. Además del anacronismo evidente que existía entre el espacio físico y el autor: Abelardo, un hombre de izquierda, en las listas negras de la dictadura desde el primero hasta el último día, la revista que sacábamos, *El Ornitorrinco*,³ y su firma en los editoriales, que no dejaban ninguna duda sobre su

3 Reproducimos la presentación a cargo de Sylvia Saïtta en el Archivo Histórico de Revistas Argentina (AHIRA): “Revista de literatura [que] apareció en octubre/noviembre de 1977. Figuraban como redactores: Abelardo Castillo, Daniel Freidemberg, Irene Gruss, Liliana Heker, Sylvia Iparraguirre, Bernardo Jobson, Cristina Klein, Ana de Llosa, Laura Nicastro, Elia Parra, Cristina Piña, Julia Sancho, Enrique D. Zattara. En su nota de apertura, Castillo hacía referencia al nombre de la revista para vincularlo a sus dos anteriores publicaciones y destacaba lo que parecía imposible: que 1977 indicaba 'una resurrección de la literatura de revistas'; que la resistencia cultural desde adentro del país era posible. Pese a la censura y el control, en noviembre de 1978, *El Ornitorrinco* sentó su posición contraria a la guerra con Chile, y en febrero de 1981 reprodujo las dos solicitadas impulsadas por Madres de Plaza de Mayo que se habían publicado en algunos diarios en agosto y diciembre de 1980, en las que se pedían las listas de los desaparecidos y la información sobre su paradero. Fue la única revista cultural que, en ese momento, se animó a publicarlas. Su último número apareció en julio/agosto de 1986”. Disponible en: <https://www.ahira.com.ar/revistas/el-ornitorrinco/>

ideología, y el Salón Dorado de un teatro maravilloso, pero elitista, que no estaba abierto, como ahora, a todo espectáculo y a todo el mundo, había una brecha difícil de sortear. Pero además o sobre todo, para un escritor lento como él, detenido en cada línea, el pedido de que debía escribirlo en diez días le resultaba insólito, inviable. Sin embargo, una de esas noches me despertó para contarme la idea. Y la idea fue, en principio, como una sutil y legítima tramoya teatral: hablar de lo que pasaba justamente en ese lugar; un ensayo en el Salón Dorado, visto por el público en el Salón Dorado. Lo que en literatura se llama construcción en abismo. Y dos personajes, empleados del teatro, que están a la vez en el salón Dorado y en la Alemania nazi. Una vez que tuvo una escena, no sé cuál fue, creo que no durmió más. Más allá de lo que la idea le disparó, lo había atrapado la escritura de teatro, que en él, y en sus propias palabras, "actuaba como la poesía". Y definitivamente, lo fascinó trabajar con Alicia Terzián y los cantantes del Colón.

Sin duda se trataba de una pieza disonante para la coyuntura histórica y social que atravesaba a la Argentina. El Teatro Colón se posicionaba como un espacio reservado para una clase social elevada, con estrictos códigos sociales y estéticos que restringían su acceso a la mayor parte de la población. Sobre el ámbito en el que se produce el estreno y la respuesta de un público acostumbrado a otros modos de concebir los encuentros culturales, la escritora comenta:

De la noche del estreno recuerdo mi deslumbramiento al entrar por primera vez al Salón Dorado, la ansiedad por lo que pudiera pasar y cómo, sentados en dos sillas de la última fila, nos apretábamos las manos. Pasó algo que lo llenó de un oculto regocijo.

Los espectadores, podría arriesgar que esa noche eran todos habitués del Teatro Colón, se disponían a escuchar textos y canciones. Cómo él mismo lo pide para la escena primera, la aparición de Inge y Hauser debe tomar por sorpresa al espectador. Y esto sí que se cumplió esa noche. Cuando Inge y Hauser (los actores que representaban estos personajes) entraron por la parte de atrás del Salón, es decir, a espaldas de los espectadores, a medida que avanzaban hacia el frente, entre los que los veían fue creciendo un murmullo primero de perplejidad y después no sé si fue de indignación. Durante el tiempo que duró la llegada de los actores a la escena, lo que va de la última a la primera fila, el público cayó en el artillugio de la puesta: la desagradable sorpresa, porque hasta hoy recuerdo con nitidez que la reacción general fue: qué hace esta gente, esta pareja de viejos tan pobremente vestida entrando acá, cómo los dejaron entrar. Lo cual fue el gran triunfo de la pieza esa noche.

Los primeros sorprendidos, creo yo, fueron los espectadores: quedaron como atrapados en algo que no habían venido a ver. No sé si la Dirección se sorprendió. Si fue así, fue tarde. No sé ahora quién o quiénes dirigían en ese momento el Colón y si la convocatoria de Abelardo pasó por sus manos. Creo que no la hubieran permitido. Pero estaba Alicia Terzián de por medio, excelente música y compositora argentina, con gran prestigio, tanto nacional como internacional y estaban los cantantes del Colón, y eso cubrió el contenido de la pieza. Creo que se quedaron atónitos. De todos modos, estos entretelones los habló Abelardo con Alicia. Yo les llevaba café, charlaba un momento y los dejaba.

En cuanto a si existían más funciones programadas, dato que todavía no hemos podido constatar, Iparraguirre observa:

Estas cosas no se decían. No sé si por cautela o porque seguramente sabían quién era Abelardo Castillo o porque así lo habían decidido: como prueba. El hecho es que la pieza tuvo una sola representación en el Colón. Y si hubo otras programadas, las levantaron. De cualquier modo, no fue algo que lo sorprendiera; lo sorprendente fue que cierta gente del Colón lo viniera a buscar.

A pesar de tratarse de un estreno de Castillo (que para ese momento ya era un autor de reconocimiento nacional e internacional, no solo por su teatro sino también por su narrativa) en el Teatro Colón, la prensa no parece haber destacado el acontecimiento. Preguntamos a Iparraguirre si recordaba alguna crítica o publicación periodística sobre *El Señor Brecht en el Salón Dorado*:

No, que yo recuerde. Las únicas críticas que vi fueron las tres que vos me mandaste [sobre la puesta de Teatro Abierto 1983, facilitadas por Alicia Terzián].⁴ Tal vez en alguna de las carpetas de Abelardo haya más, no sé. Críticas muy mezquinas de la pieza, muy mediocres como crítica y por supuesto, antagónica a lo que significaba, que salió no sé si en *La Nación* o en *La Voz*, pero no recuerdo si fue para esta función o para las de teatro Abierto.

› **El reestreno en Teatro Abierto 1983**

Castillo aprovecha el impulso del estreno para continuar desarrollando el universo poético que había hallado. El resultado es el reestreno, esta vez en el marco de Teatro Abierto 1983, tercera edición del ciclo que había alcanzado alto impacto político en la confrontación con el gobierno *de facto* (Giella, 1991). El movimiento de Teatro Abierto había surgido en 1981, con los objetivos de denunciar el cierre de la cátedra “Teatro Argentino Contemporáneo” dentro de la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD) y de rechazar el prejuicio de que “no existían” dramaturgos argentinos (Villagra, 2013). Sin embargo, adquirió desde su inicio un sentido político contra la dictadura, su convocatoria de público superó las expectativas, el alcance público a través del periodismo y las adhesiones fue masivo y, como resultado, Teatro Abierto se transforma en un “actor social de la transición a la democracia” (Manduca, 2016: 251).⁵ Las funciones teatrales del ciclo 1983 se realizaron en el teatro Margarita Xirgu (Villagra, 2015).

Sobre el reestreno de la pieza en Teatro Abierto 1983 en el contexto de trabajo colectivo que proponía el ciclo, según Iparraguirre:

Abelardo estaba encantado de participar, ya que siempre se sintió un autor “raro” entre de sus colegas, alguien pegado más al texto teatral, alguien, como decía él, que “escribía teatro”, sino, además, ansioso por poder darle un poco más de tiempo al texto, algunos ajustes de lenguaje, detalles de puesta. Teatro Abierto fue para él, y lo ha dicho en todas partes, para nosotros, como para tantísima gente, la prueba palpable, junto con las Madres y su marcha, de que acá se podían hacer cosas, de que se podía criticar, si te animabas, como hicimos en *El ornitorrinco*, la revista que sacamos en grupo durante la dictadura. Esto lo hablaba con Osvaldo Dragún, amigo y creador de T.A. Al mismo tiempo, se sentía preocupado por otra cosa: era solitario a la hora de escribir. Siempre decía que era un dramaturgo, palabra que ya no se usa, o autor teatral, no un “hombre de teatro”, en tanto otros autores, amigos y colegas, trabajaban sus piezas con los actores y directores. Él daba la pieza a un grupo, por ejemplo *El otro Judas*; después colaboraba en todo lo que le propusiera el director. En su criterio, una vez que un director le pedía una pieza, la obra le pertenecía al director. Explicaba que si el autor intervenía podían formarse

4 Agradecemos a Alicia Terzián por su valioso aporte a nuestra documentación de la obra, así como por la entrevista que se puede consultar en nuestro archivo de tesis.

5 En Teatro Abierto 1983, la pieza de Castillo comparte cartel con otras cuatro obras que hacen referencia a la Guerra de Malvinas: *De a uno*, de Aída Bortnik; *Para amarte mejor*, firmada por Alicia Denegri y Enrique Mazza; *Y el viento se los llevó*, de Francisco Ananía, Roberto Cossa, Eugenio Grifféro y Jacobo Langsner; y *Blues de la calle Balcarce. El derrocamiento*, escrita por Sergio de Cecco, Carlos Pais y Gerardo Taratuto. Tanto los trabajos de Bortnik como el de Denegri y Mazza hacen referencia explícita a Malvinas y la incluyen como parte significativa de la historia. Las otras dos piezas remiten a la guerra de forma parcial, pero no le dan un lugar relevante en la acción.

dos “autoridades” frente al texto y esto confundir o perjudicar a los actores. Iba a los ensayos todas las veces que el director se lo pedía y si era necesario, como hizo tantas veces, sacaba o modificaba el texto para facilitar las cosas a los actores. Por eso, al comienzo se preocupó porque en Teatro Abierto las cosas iban muy rápido y se trabajaba en grupo. Raúl Serrano, el director, y tres autores más, que no recuerdo ahora quiénes eran y lo siento, venían a la noche a casa para discutir el texto, la puesta, los actores, etcétera, hasta cualquier hora de la madrugada.

En la condición de “raro” de Castillo dentro del campo teatral argentino, Iparraguirre reflexiona:

Esa “rareza” de la que hablé tiene que ver con un autor que escribió siempre aquello que necesitaba escribir. Así su teatro es distinto al de la época. En ese tiempo yo era muy joven y no lo conocía, no había venido todavía a estudiar a Buenos Aires, pero mucho más tarde se lo hice notar, lo hablamos muchas veces: mientras acá era el momento de un teatro “realista”, con excelentes autores, por cierto, Abelardo escribía sobre Edgar Poe, un escritor dipsómano del siglo XIX, o sobre el pacto entre Jesús y Judas. También tenía todo un plan para la reescritura del *Brand*, de Ibsen y lo seducía una obra sobre Monteagudo.

Volviendo al tema, algo fundamental, entre el salón Dorado y Teatro Abierto, se vino abajo la ficción trágica de esa guerra absurda: habíamos perdido la guerra. Lo cual cargaba a la pieza de sentidos todavía más fuertes.

Teatro Abierto le dio la oportunidad de darle toda la dimensión que tenía para él el tema; la posibilidad de representarla llevando al máximo los recursos y el texto; los significados. Alicia venía a casa; la cuestión era si los cantantes querían participar. Y lo hicieron. Pero sobre todo, y era lo que le pasaba con cada cosa que escribía, lo ganó la potencia misma del texto y del intertexto con Brecht y las canciones de Weill, y lo que tenía para decir.

Al reflexionar sobre la experiencia del estreno en el Margarita Xirgu, Iparraguirre rememora una sensación de gran impacto:

Recuerdo también el estreno en Teatro Abierto, el efecto tremendo que tuvo entre la multitud que estábamos ahí, el Margarita Xirgu a pleno, con gente sentada en los pasillos y en el suelo, como en todas las representaciones de Teatro Abierto, el efecto que tuvo, digo, el sonido de las sirenas que él pide en la pieza. Ese sonido lo dijo todo. Nos puso los pelos de punta; fue como si sonaran a la vez en Alemania y afuera, en la misma calle.

Castillo no poseía una mirada romántica de la guerra, como se sugiere en una entrevista mucho tiempo después (Garcés, s/f). Sin embargo, su negativa hacia el uso de la guerra como medio político ya se hacía manifiesta incluso antes del conflicto bélico con el Reino Unido. Dice Iparraguirre:

Estaba en contra de la guerra y escribió en contra de la guerra cuando los militares quisieron “inventar” la guerra del Beagle.⁶ Era claro que Malvinas fue la última maniobra de los militares para quedarse en el poder. Si ganaban, serían héroes y todo lo demás sería olvidado. Malvinas es un sentimiento arraigado en los argentinos desde la infancia; la gente fue en masa a la Plaza de Mayo. Su posición no podía ser menos que dual y escéptica: abominaba de esa guerra inventada, y al mismo tiempo, no queríamos que mataran a los chicos que mandaron a pelear. Al comienzo, cuando había solo rumores, tenía reacciones humorísticas, cuando, por ejemplo, amigos que venían a casa decían que los ingleses no iba a venir, que las Malvinas les quedaban muy lejos (cosas así se decían). En su escritorio, en casa, había un globo terráqueo: lo levantaba y mostraba: Fíjate dónde queda la India, y hacía girar el globo desde Europa a la India, ¿A vos te parece que no van a venir porque

6 Como afirma en el editorial del cuarto número de *El Ornitorrinco* (Castillo, 1978: 5). Agradecemos una vez más a Iparraguirre, quien nos facilitó el acceso a este material.

les queda lejos?⁷ Un folclore muy argentino, tragicómico y tremendo. Pero supimos la verdad muy pronto. Una noche, muy al comienzo de la guerra, cuando se estaba haciendo la campaña de donación de joyas y dinero, y todo era bastante triunfalista, vino a casa un periodista ruso, del diario *Pravda*, de quien nos habíamos hecho muy amigos: Vladimir Vesenski, un hombre extraordinario, culto, cineasta, notable y sorprendentemente amplio para hablar de su país, con sentido del humor. Vesenski fue el primero anotado en la lista del Ministerio del Interior, entre los corresponsales extranjeros, para ir a Malvinas. Esa noche venía del Ministerio adónde había ido a averiguar de los vuelos, de cuándo y cómo lo harían llegar. La respuesta fue lacónica y tremenda: No podemos pasar ni agua. Nadie va a ir a Malvinas. Ya estábamos perdiendo, se estaba matando a chicos que también morían de frío y todo era un desastre, peor del que pensábamos. Mientras la propaganda militar hablaba de los logros de la aviación, que sin duda los pilotos se arriesgaron y murieron heroicamente, como los marineros del Crucero Gral. Belgrano. Los gestores, muy lejos del frente, veían el costo de su “gesta patriótica” y de cómo se terminaba la dictadura. Fue un desastre que sólo le confirmó sus peores temores.

Sobre las reescrituras y ajustes que realizó Castillo del estreno de 1982 al de 1983, Iparraguirre remarca:

Con algo más de tiempo, Abelardo hizo ajustes en el texto en dos sentidos. Con respecto al texto, era un maniático de la palabra, y retocó algunos diálogos en el sentido del ajuste del diálogo mismo, no de su representación en un lugar u otro. Esto es importante: la obra ya estaba y lo que quería decir estaba dicho. Pero ahora requería de otros ajustes de acuerdo al nuevo contexto de representación: Teatro Abierto. Había muchos autores, casi te digo que muchísimos (recuerdo bien una de las marchas multitudinarias a la que fuimos de Teatro Abierto), consagrados y nuevos. Y eso fue su potencia: muchos autores y muchas piezas, que se organizaban en grupos de 4, con día y hora para cada grupo, es decir, para las obras, los autores, los directores y actores. *El señor Brecht*... presentaba la dificultad adicional de los cantantes, de la acústica. Sin embargo, y aun siendo alguno de ellos del Teatro Colón, pasó a segundo plano. Recuerdo bien el tremendo nerviosismo de los cantantes que nunca habían estado sobre un escenario para “representar”. Los cantantes tenían que actuar de cantantes.

De este modo, las reescrituras se volcaron hacia las exigencias escénicas de una nueva puesta que, si bien prescindía del espacio primordial para el que había sido concebido, no modificaba su cronotopo ni su ángulo semántico. Iparraguirre completa la idea:

Las diferencias fundamentales con el Salón Dorado se dieron en la puesta. Desde ya el salón Dorado no es un teatro; la obra se montó en una tarima ubicada en el ángulo que da a Libertad y Viamonte, no había luces ni posibilidades de iluminar o no un sector. Por eso Inge y Hauser, según Abelardo pidió y, creo que con toda intención, entraron por atrás, entre los espectadores, mientras que en el Margarita Xirgu estaban en el escenario desde el principio y luego aparecen, cuando se iniciaba el diálogo, porque se los iluminaba.

Es decir, la fundamental diferencia fue las posibilidades de despliegue que el ámbito le dio al texto por obra conjunta de Abelardo y Raúl Serrano. El Margarita Xirgu potenció la pieza. Las luces, los efectos de sonido, en particular, la música, todo confluía en el espectáculo teatral. Y cuando Inge, recordando Alemania, dice que vienen, que escucha las botas subiendo la escalera, el sonido de esas botas, como las sirenas, y como las bombas, eran escalofrantes y le hablaban al público con una elocuencia tremenda.

› **Conclusión**

El Señor Brecht en el Salón Dorado constituye uno de los primeros acercamientos a la Guerra de Malvinas

⁷ Castillo narra esta misma anécdota en la entrevista realizada por Garcés (s/f).

desde el teatro. Del testimonio de Iparraguirre se desprende que la concepción crítica y política de Castillo contra la dictadura ya estaba en el estreno de 1982, y que se acentúa y explicita más aun en la puesta de Teatro Abierto 1983. La falta de circulación de datos sobre la presentación en el Teatro Colón (fecha de estreno, programación en la temporada del Teatro Colón, ficha artístico-técnica, recepción crítica), a diferencia de Teatro Abierto 1983, nos permite pensar que en 1982 la experiencia de *El Señor Brecht en el Salón Dorado* fue avalada y al mismo tiempo, de alguna manera, silenciada: se contrataba a Castillo, se le permitía que expresara sus ideas en el contexto de la transición, pero se controlaba que tuviera baja visibilidad social. De allí la relevancia del testimonio de Sylvia Iparraguirre, testigo privilegiado de la génesis y el desarrollo de la pieza, para restituir de alguna manera lo silenciado: echa valiosa luz sobre la forma en que el teatro político se abría camino en la transición bajo la vigilancia de la dictadura.

Bibliografía

- Carlson, Marvin (2001). *The Haunted Stage. The Theatre As Memory Machine*. Nueva York: University of Michigan Press.
- Castillo, Abelardo (1978). "Editorial". *El Ornitorrinco*, N° 4, Buenos Aires, 5.
- Chartier, Roger (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Chartier, Roger (2007). *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona: Gedisa.
- Dubatti, Jorge (2016). *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Ricardo (2017). "Prólogo. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra". En Dubatti, R. (comp.) *Malvinas. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación, 7-21.
- Dubatti, Ricardo (2019a). "Prólogo. Teatro de la guerra: corpus de representaciones de la Guerra de Malvinas en textos dramáticos y espectáculos". En Dubatti, R. (comp.) *Malvinas II. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación, 7-38.
- Dubatti, Ricardo (2019b). "Bertolt Brecht, Kurt Weill y la Guerra de Malvinas en una pieza teatral de Abelardo Castillo". *Boletín de Literatura Comparada*, Universidad Nacional de Cuyo, 61-81.
- Dubatti, Ricardo (2020). "Prólogo. La guerra en el teatro: representar la Guerra de Malvinas en la escena". En Dubatti, R. (comp.) *Malvinas III. La guerra en el teatro, el teatro de la guerra*. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación / Instituto Nacional del Teatro. (En prensa.)
- Garcés, Gonzalo (s/f). "Malvinas a dos puntas". *Revista Orsai*, s/n, Buenos Aires. Disponible en línea: <https://revistaorsai.com/n6-malvinas/>
- Giella, Miguel Ángel (1991). *Teatro Abierto 1981. Teatro argentino bajo vigilancia*. Buenos Aires: Corregidor.
- Manduca, Ramiro (2016). "Teatro Abierto (1981-1983): un actor social de la transición a la democracia". *Revista de historia*, n° 17, 247-272.
- Ministerio de Defensa, Presidencia de La Nación (2014). *Listas negras de artistas, músicos, intelectuales y periodistas*, facsimilar.
- Pellettieri, Osvaldo (2001). "Introducción: para una Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires". En Pellettieri, O. (dir.) *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Buenos Aires: Galerna, 13-39.
- Rozik, Eli (2014). *Las raíces del teatro. Repensando el ritual y otra teorías del origen*. Buenos Aires: Colihue.
- Saura Clares, Alba (2018). *El movimiento argentino Teatro Abierto (1981-1985). Escena, política y poéticas dramáticas*. Tesis doctoral, director Vicente Cervera Salinas. Universidad de Murcia.
- Villagra, Irene (2013) *Teatro Abierto 1981: Dictadura y Resistencia Cultural. Estudio Crítico de Fuentes Primarias y*

Secundarias. Buenos Aires: Al Margen.

Villagra, Irene (2015) *Estudio Crítico de Fuentes. Historización Teatro Abierto Ciclos 1982 y 1983. Teatro Abierto 1981: Dictadura y Resistencia Cultural. Estudio Crítico de Fuentes Primarias y Secundarias*. Buenos Aires: edición de la autora.