

EL TEATRO ABIERTO ARGENTINO: UN CASO DE TEATRO POPULAR DE RESISTENCIA CULTURAL

LUIS CHESNEY LAWRENCE

Universidad Central de Venezuela

En marzo de 1981 la dictadura militar que había asaltado el poder en la Argentina cinco años antes parecía imbatible. Sobre la base de una política de terror como el país no había conocido en su historia, el facismo había logrado desarticular al movimiento obrero, intimidar a la población, acallar a los estudiantes, arrasar con la cultura. Treinta mil desaparecidos, miles de presos políticos, un millón de exiliados. El pueblo se había quedado sin sus líderes - muertos, presos o fuera del país- y toda forma de organización parecía casi imposible. Reinaba la paz de los cementerios (“Qué es Teatro Abierto”, 1984).

Con estas palabras como introducción, el movimiento argentino Teatro Abierto presentaba un documento síntesis de sus orígenes, luchas y objetivos ante el Festival de Teatro de La Habana en 1984. También, ellas reflejaban el contexto que permitió su aparición. En efecto, este fue el ambiente político y cultural en el cual surgió Teatro Abierto, como un brote más de resistencia popular, en el campo de la cultura.

El diagnóstico efectuado por Julio Mauricio (1974) a mediados de la década del setenta para el teatro argentino señalaba que el ambiente teatral bonaerense se encontraba dominado por un teatro comercial, una audiencia sumamente restringida, junto a un teatro oficial sin proyección alguna. Además, existían grupos formados por cooperativas de actores y algunos sectores fragmentados del teatro independiente, sujetos a “fuertes presiones políticas y económicas”(Ibid., p.13). En la provincia argentina la situación era similar, en donde sólo grupos universitarios como el de Córdoba o el de Tucumán lograban mantener cierta continuidad.

Lo más grave era lo que este mismo autor concluía, “el teatro en América Latina ha sido abandonado y, fundamentalmente, le ha sido expropiado al pueblo” (Ibid., p.15). Esto es probablemente lo que llevó a hablar de una cierta decadencia de la escena nacional. El Teatro Abierto es un producto del conjunto de estas contradicciones. Nace como una búsqueda de un teatro que recobre su proyección comunitaria y que exprese ese sentir.

A comienzos de la década de los ochenta, la situación general del país se encontraba más deteriorada aún, lo cual se reflejará en una visible disminución de la actividad teatral. Las pocas piezas en cartelera utilizaban un estilo de la crueldad que no tiene el contenido metafísico de la corriente artaudiana, sino como lo expresara O. Dragún (1980), era más bien “vampiresca y caníbal” (p.15). Esta parece ser la orientación general del teatro, en la cual hace su reaparición la figura del grotesco, junto a un realismo que expresa una desesperación. La situación produce una fuerte contracción que obligará a terminar las actividades de muchos grupos.

La historia de Teatro Abierto comienza un poco antes, en Noviembre de 1980, cuando un grupo de autores y actores argentinos, reunidos en charlas de café se formularon la pregunta clave para el futuro del teatro en ese momento: en cómo demostrar su existencia en las actuales condiciones imperantes.

Oswaldo Dragún, cabeza informal de este movimiento desde el inicio, propuso la idea de efectuar un plan que permitiera dar a conocer obras consideradas importantes y necesarias. A partir de ese instante se comenzaría a cristalizar el proyecto Teatro Abierto, que en aquel entonces sólo tendría como objetivo inicial “demostrar la existencia del teatro argentino”(Ibid.).

Para ello, pensaron que se requería efectuar un espectáculo masivo y que llegara con facilidad al público. Se trataría de una muestra del teatro argentino contemporáneo. Las proyecciones que alcanzaría este proyecto eran entonces inimaginables. La idea obsesiva que reinaba en este grupo era la de hacer teatro a como diera lugar, bajo la expresión de “vamos a demostrar que existimos”(Ibid.).

A comienzos de 1981, estando ya el movimiento en marcha, se sumaron gran parte de los interpretes de todo el teatro argentino, de todas las épocas y de todas las tendencias políticas. Había, claro está, algo en común que a estas alturas ya los unía a todos: su amplio rechazo al régimen militar gobernante, calificado como fascista (Ibid.).

Se acordó pedir a un grupo de autores obras breves, de un acto, cuya temática se relacionase con los problemas actuales del país. No hubo una selección de autores, sino más bien se entregaron estas líneas generales a determinados dramaturgos cercanos al grupo organizador. Cada autor escogería su tema, sin limitaciones ideológicas ni estéticas. Se acordó, además, presentar un número de veintiún obras en total. El mismo proceso se realizó en cuanto a directores y luego con los actores (Suarez, 1983).

Luego, se seleccionó la sala, una relativamente céntrica y que ideológicamente se ajustara a las líneas centrales del proyecto, como lo fue el Teatro Picadero, que antes utilizara extensamente el teatro independiente. Esta fue considerada como una sala adecuada, “nuestra, de aquellas que fueron pensadas para resistir, no para comerciar”, (“Qué es el Teatro Abierto”, p.53) con lo cual se rendía homenaje al teatro independiente que había precedido a este movimiento. Los costos de producción fueron absorbidos con la venta anticipada de abonos, que rápidamente se agotó.

Primer ciclo: vamos a demostrar que existimos.

El 28 de julio de 1981, a las seis de la tarde, quedó inaugurado el primer ciclo. En este acto, el Presidente de la Asociación Argentina de Actores leyó la Declaración de Principios de Teatro Abierto, escrita por el dramaturgo Carlos Somigliana y refrendada por el conjunto de sus integrantes, que en forma elocuente expresaba el origen de este movimiento. Desde sus párrafos iniciales éste se inscribía dentro del marco de una escena popular que reaccionaba ante la muy difícil situación que atravesaba su país:

Porque queremos demostrar la existencia y vitalidad
del teatro argentino, tantas veces negada;

...

Porque siendo el teatro un fenómeno cultural eminentemente social y comunitario intentamos mediante la alta calidad de los espectáculos y el bajo precio de las localidades recuperar un público masivo...

(Declaración de Principios de Teatro Abierto, 1981)

La recepción del público fue abrumadora. Teatro Abierto pareció ser el aglutinante de una unidad social tan esperada en esos instantes, quizás sólo comparable a la del teatro independiente de los años treinta, y que en las actuales circunstancias se mostraba como una muestra irrefutable, amplia, de lo que Teatro Abierto denominó “un fenómeno político, una tribuna de resistencia a la dictadura” (Suarez, 1983, p.17 y “Qué es Teatro Abierto, 1984, p.54).

La repercusión que el movimiento tuvo en ese instante se hizo extensiva a otras actividades culturales, creándose casi al mismo tiempo muchas formas de agrupamiento artístico similares como Danza Abierta, Música Siempre, Libro Abierto, Poesía Abierta, Tango Abierto o Folklore Abierto, tanto en la capital como en algunas provincias.

El hecho que la cultura se levantara masivamente también tuvo su impacto en las esferas oficiales y su reacción no se dejó esperar. Una

semana después de iniciado el ciclo, el 6 de agosto de 1981, desconocidos colocaron tres bombas incendiarias en la Sala del Picadero, cuando se presentaba la pieza *Tercero incluido* de Eduardo Pavloski, incendiándola. Este hecho era la culminación de agresiones previas que ya se habían notado en algunos espectáculos en donde fueron colocadas pastillas insecticidas, obligando al público a abandonar la sala.

Igualmente, a raíz de los comentarios oficiales que tildaron a este movimiento como un proyecto comunista, tres actores, figuras conocidas de la televisión, retiraron su participación en Teatro Abierto (Suarez, 1983, p.54). Su deserción fue lamentable, pero como se puede inferir del espíritu general que reinaba en el movimiento, esta empresa requería de un coraje y convencimiento del que no todos podían disponer.

Cuarenta y ocho horas más tarde de aquel atentado, Teatro Abierto se recomponía. El grupo organizador, constituido por O. Dragún, R. Cossa, J. Rivera López, Luis Brandoni y Pepe Soriano, acompañados por el Premio Nobel de la Paz (1980) Adolfo Esquivel y por el escritor Ernesto Sábato, informaban a una amplia asamblea de adherentes y a la prensa su decisión de continuar adelante. En esa ocasión O. Dragún leyó un documento por medio del cual se fundamentaba esta decisión:

Teatro Abierto perteneció inicialmente a un grupo de actores, directores y técnicos que conformaban una parte –importante pero una parte- del teatro argentino. Hoy Teatro Abierto pertenece a todo el país. (Giella, 1981, p.81)

O. Dragún, al afirmar en la asamblea antes mencionada “hoy Teatro Abierto pertenece a todo el país”, ponía de relieve la movilización que se producía alrededor de este espectáculo. El ciclo continuó en el Teatro Tabaris, en plena calle Corrientes, ambiente pleno del teatro comercial, en una sala considerada como un bastión tradicional del teatro de vodevil.

No sin razón, en el curso de dos meses, a razón de tres obras por día, semana completa, asistieron unas veinticinco mil personas y colaborado unos ciento cincuenta actores. La crítica especializada lo calificó como “el movimiento teatral argentino más importante de todos los tiempos”(Giella, 1981, p.92).

Segundo ciclo: sin riesgos ni popular.

En 1982, Teatro Abierto vuelve a presentar su segundo ciclo. Por lo demás, la tarea de la resistencia debía mantenerse. En lo político, contra la dictadura, y en lo artístico, promoviendo nuevos cambios en la cultura del país, en momento en que las condiciones del país se agudizaban día tras día.

En esta muestra, Teatro Abierto se hizo eco de algunas de las observaciones recibidas y decide cambiar su organización y funcionamiento. Esta vez se llamó a un concurso de obras en un acto y de una hora de duración, de autores nacionales residentes en el país o en el extranjero, así como también de autores extranjeros con un mínimo de cinco años de residencia en el país. Un jurado compuesto por directores, actores, técnicos,

pero sin incluir a dramaturgos, seleccionó piezas de autores tanto de la capital como de la provincia argentina (Rosario, Mendoza y Tucuman).

Además, se acordó duplicar la cantidad de espectáculos y agregar un “ciclo experimental” que diera cabida a las mejores propuestas de este tipo del teatro nacional. Se seleccionaron 34 obras de autores y 17 proyectos experimentales a representar. Esta vez se ocuparon dos salas céntricas (Odeón y Margarita Xirgú), se abrió también un horario nocturno y uno especial para los eventos experimentales (Giella, 1982, pp. 67-68; Espinoza, 1983, pp. 139-140; Suarez, 1983, pp. 18-19).

En esta oportunidad, hace su aparición la *Revista Teatro Abierto*, dirigida por el dramaturgo Ricardo Monti, medio de comunicación concebido como lugar de encuentro para la reflexión sobre el teatro argentino y vehículo de difusión de las obras del movimiento, cuya regularidad sería trimestral. Además, simultáneamente con los espectáculos se ofrecieron seminarios, cursos y mesas de discusión sobre temas actuales del teatro argentino y latinoamericano.

El financiamiento de este ciclo surgiría de la venta del libro *Teatro Abierto 1981*, que contenía todas las obras del primer año y cuyo tiraje alcanzó una cifra récord de ocho mil ejemplares, con distribución continental. Nuevamente, se contó con el ingreso proveniente de la venta anticipada de abonos. El ciclo, presentado entre octubre y noviembre de 1982, abrió muchas expectativas, esperándose una mayor trascendencia, como lo subrayaba O. Dragún antes del mismo, “será una experiencia no sólo inédita en este país, sino en cualquier parte del mundo” (Cit. Por Giella, 1982, p.68).

Tal vez, la realización de un proyecto de tal magnitud como el descrito fue muy ambiciosa para la realidad de su organización y la situación nacional. En el plano artístico, cierta crítica, observó que los intérpretes no corrieron riesgos innecesarios, pareciendo la muestra como una expresión de medianía entre un teatro comercial y otro de tipo pobre, según la idea grotowskiana, (Clarín, 1983). Igualmente, el hecho de que a pesar de los esfuerzos realizados, nuevamente no se alcanzaran plenamente los sectores populares, ayudó a desplegar un sentimiento de frustración que exigía de Teatro Abierto una definición más clara y definida.

El golpe más severo recibido por este ciclo, sin duda, fue el que se produce como consecuencia de los cambios en el contexto de la política nacional. La imagen de la dictadura militar se deterioraba rápidamente. La oposición, en consecuencia, exigía cambios en el poder ejecutivo que la dictadura no estaba dispuesta a conceder. Nadie podía prever que en esas circunstancias el gobierno militar recurriera al recurso extremo de una guerra para ganar posiciones.

Dos días después de la fecha en que Teatro Abierto cerraba el plazo de recepción de obras para su concurso, el 2 de abril de 1982, tropas argentinas invadían las islas Malvinas, iniciándose la llamada guerra del Atlántico Sur. El ciclo se abrió en septiembre, cuando aún no había acallado el dolor argentino por la humillante derrota y cuando el reemplazo de la

dictadura tampoco era previsible. La opinión general fue que “el clima de frustración y de incertidumbre no fue demasiado propicio para Teatro Abierto” (¿Qué es Teatro Abierto?, 1984, p. 51).

Tercer ciclo: a ganar la calle.

El tercer ciclo, en 1983, fue planificado como una revisión de los siete últimos años trágicos del país. Una reorganización general efectuada dio mayor definición y se produjo que “Teatro Abierto decidió ganar la calle” (Ibid.). Se elaboró un proyecto único, común, dando especial importancia a la creación colectiva, técnica ya ampliamente utilizada en el resto de Latinoamérica. Además, se incluyeron los días lunes, espectáculos especiales denominados “espacios abiertos”, en donde se presentaron actores que por sus compromisos no podían participar los días del ciclo, y de esta forma se hacían presentes respaldando al movimiento. Igualmente, este espacio se utilizó para presentar grupos y programas especiales de los países latinoamericanos que vinieron, ausentes hasta los ciclos anteriores. De esta forma se presentaron programas especiales dedicados a Nicaragua, Chile y al problema de los desaparecidos en Argentina misma.

El ciclo se inició con un desfile masivo que congregó a numerosas “murgas”, comparsas del teatro, que marcharon por las calles bonaerenses bailando y gritando la consigna “por un teatro popular sin censura”. Esta especie de carnaval, coincidió con el clima político que en proceso de restaurar la democracia enfrentaba una elección. Aquí se unieron la fiesta del teatro con la alegría de un pueblo que recuperaba su ejercicio democrático. Por este motivo, público e intérpretes, celebraron el evento cantando consignas antifascistas y efectuando un teatro de la calle que como nunca se había visto en Buenos Aires. Al fin tomaba su rumbo el movimiento hacia una línea decididamente popular: “Teatro Abierto había dejado de ser un movimiento teatral. Ahora pertenecía a su gente, a los espectadores, al pueblo”, señalaron sus organizadores (Ibid.).

Uno de los aspectos más importantes de este tercer ciclo es que viene a demostrar que las técnicas de la creación colectiva, tan intensamente utilizadas en Colombia y en otros países del continente, fueron ahora adoptadas por el Teatro Abierto, compartiendo su enriquecimiento.

Cuarto ciclo: el teatrazo.

Luego de intensas discusiones sobre el futuro de Teatro Abierto, su Comisión Directiva pensó convocar por cuarta vez, para 1984, a veintidós autores, a quienes se les encomendaría escribir a cada uno, sobre el tema “Teatro Abierto opina sobre la libertad”.

Sin embargo, prevaleció la opinión de hacer una “pausa de reflexión” para efectuar una evaluación del mismo (Giella, 1984, p.119 y Giella, 1991, p.46).

Así, en 1985 se realizó el cuarto ciclo, el cual se dedicó a los jóvenes autores. Estos, se agruparon bajo el lema “nuevos autores, nuevos directores” y se convocaron a cinco talleres autorales y se realizó abundante teatro de

la calle. Este ciclo se denominó “teatrazo”, y en él que participaron teatreros no profesionales, titiriteros, murgas y artistas invitados de Cuba, Colombia, Costa Rica, Chile, México, Paraguay, Perú y Venezuela (Giella, 1991, p. 46).

A partir de 1986 ya no hubo re-edición del teatrazo y tampoco volvieron a presentarse los ciclos de Teatro Abierto.

Los contenidos de sus obras.

Como parece desprenderse de esta breve reseña de los cuatro ciclos realizados por Teatro Abierto entre 1981 y 1985, su marco de acción tuvo una clara y definida orientación, cada autor con su temática y estilo, pero todos con un fuerte cuestionamiento del régimen dictatorial gobernante y una confianza en su proyección popular.

El análisis breve de algunas de sus obras mostrará también sus contenidos. La pieza *Gris de Ausencia* de R. Cossa, (1981) presentada en el primer ciclo, conduce a colocar en lugar destacado la realidad del exilio, nunca antes presentada en escena alguna dentro del país. En esta pieza, una familia argentina de ascendencia italiana, administra la Trattoria La Argentina, en el barrio Trastevere, en Roma (Italia). Sus reminiscencias se deslizan con un ritmo e intensidad creciente, dejando una sensación de nostalgia y humanidad.

El mismo análisis se podría efectuar para la obra *Tercero Incluido* de Eduardo Pavlovski, también del primer ciclo, en la cual una pareja perteneciente a la pequeña o mediana burguesía se encuentran en una cama, rodeada por diez velones encendidos. Desde sus primeros diálogos se anuncia el tema central, que en este ambiente se transforma en un verdadero ritual de guerra.

La obra *Oficial Primero* de Carlos Somigliana, presentada en el segundo ciclo (1982), no publicada aún, también se interna por las estructuras sórdidas de la justicia argentina de esos años. El oficial primero, es en realidad una especie de juez que tiene como función estudiar las solicitudes de recursos de amparo (habeas corpus) presentadas por los abogados de personas detenidas sin aparente causa, a todas las cuales rechazó. El escenario comenzará a cubrirse de cadáveres que van apareciendo lentamente desde todas partes, hasta dejar al oficial primero y su secretaria, rodeados por un amontonamiento de cuerpos yertos, con huellas de tortura, mientras él continua impasible denegando caso tras caso.

Aunque otras obras, como *Papá Querido* de Aída Bortnik (centrada en los recuerdos de un padre fallecido), *El Acompañamiento* de Carlos Gorostiza (sobre la alienación de un obrero), *Desconcierto* de Diana Raznovich (monólogo de una pianista frustrada), todas del primer ciclo, *Príncipe Azul* de Eugenio Griffiero (Sobre la homosexualidad), segundo ciclo, o *Concierto de aniversario de Eduardo Rovner* (sobre un grupo de músicos que intentan ensayar un concierto), tercer ciclo, en apariencia tratan temas interpretados como existenciales, absurdistas o psicológicos, como lo ha estudiado M. Angel Giella (1991), los mismos, mirados en sus contenidos profundos, se insertan en un marco más amplio que muestra la alienación, el terror, o bien,

recursos escénicos avanzados de metáforas y símbolos teatrales sobre las contradicciones generadas en la realidad argentina, especialmente de los años ochenta.

Como tales, son obras ambiguas, difíciles de interpretar y sujetas a controversia académica. Mas, todas ellas, consideradas como la muestra de un teatro surgido en condiciones de emergencia, reflejan la situación de horror y amenaza que vivió la sociedad argentina. tan claramente expuesta en el informe de Ernesto Sábato, en 1984.

Conclusiones.

El examen expuesto de Teatro Abierto hasta aquí, muestra sin dudas un saldo positivo. Resalta la capacidad de reacción del movimiento para irse renovando en cada ciclo sucesivo, reorientando su camino, lo cual lo condujo a un éxito y proyecciones incuestionables. Todo ello a pesar que Teatro Abierto no contó con estructura directiva ni se manejó según principios burocráticos. De hecho, se definió así mismo como un proyecto “caótico” desde sus inicios y sin dirección orgánica. Todos fueron dueños de Teatro Abierto, todos gozaron de iguales derechos e idénticas responsabilidades. No tenían votaciones y sus decisiones se adoptaban en asambleas amplias, por evidente mayoría o unanimidad, que era lo usual.

Por otra parte, los objetivos propuestos desde sus inicios se alcanzaron con creces. La participación de la audiencia, inicialmente tímida y refractaria, con el correr de los ciclos se transformó en un elemento central de su desarrollo. La promoción de nuevos valores también fue efectiva y de proyección. Lo mismo podría decirse de la incorporación del país como un todo en sus espectáculos, así como también la consolidación de corrientes experimentales, en lo cual intentó convertirse en portavoz general del teatro argentino.

Gran parte de la explicación de su emergencia y del éxito de sus ciclos puede ser inferido a partir de las premisas que lo sustentaron como un bastión cultural contra el gobierno militar, teatro netamente de resistencia y, como expresión popular escénica, que el propio movimiento justificó en torno a tres puntos fundamentales de su quehacer teatral:

- 1.El teatro es, en sí mismo, un movimiento grupal, comunitario.
- 2.El teatro puede manejar sus medios de producción, no depende necesariamente de productores ni de capitalistas.
- 3.El teatro se manifiesta ante un grupo de gente -el público- que llena una sala, se comunica, sale a la calle para asistir al rito (¿Qué es Teatro Abierto? 1984, p.52).

Faltaría indicar en estas premisas de Teatro Abierto, que su alcance fue más allá de sus propias fronteras, y se unió a otros movimientos del continente con los cuales tuvo intercambios fructíferos, no sólo por la representación de sus obras, sino también en el intercambio de técnicas, con son por ejemplo la creación colectiva, el rol del dramaturgo y de su

participación activa en la formulación de lo que se llamó Nuevo Teatro Latinoamericano, del que es parte integrante.

Prueba de ello fue su participación en el III Festival de Teatro Popular Latinoamericano de Nueva York (1982), en el I Taller Internacional del Nuevo Teatro (1983), en el VI Festival Internacional de Teatro en Caracas (1983) y en la Muestra del Teatro Latinoamericano (CELCIT, 1984), eventos en los cuales Teatro Abierto se ha dado a conocer y ganado experiencias (Suarez, 1983, p.19; Rizk, 1983, p.80; Márcenes, 1983, p.83 y Pross, 1984, p.92).

Esta visión latinoamericana del movimiento, en realidad fue un anhelo de largo alcance que formularon muchos de sus integrantes en repetidas ocasiones, baste con mencionar las expresiones que autores del teatro independiente como Andrés Lizarraga y Julio Mauricio expresaban en la década del setenta, y las efectuadas a partir de la década del ochenta, previas a Teatro Abierto, como las de O. Dragún al decir que “la mayoría de los autores latinoamericanos han sido “excomulgados” por la cultura oficial. No nos queda más remedio que establecer nuestras propias reglas del juego, e intentar nuestra propia política cultural”(Lyon, 1972, p.14; Entrev. a J. Mauricio, 1974, p.20 y Dragún, 1990, p.12).

Como colofón, habría que decir que, al destacar parte de sus méritos, siempre quedará algo que el tiempo aún no descubre, elemento todavía no evidenciado. Para los propósitos de este trabajo, tal vez lo más relevante sea aquella parte de la historia que el mismo Teatro Abierto se atribuyó, la de ser “una parte pequeña de la resistencia popular. La más visible del frente cultural” (¿Qué es Teatro, 1984, p.56).

BIBLIOGRAFIA

“Argentine Subversive Art. The Vanguard of the Avan-Garde” *The Drama Review* Vol.14, N.2 (1970): 98-103.

Bortnik, Aída. Cossa Roberto. Drago A. et al, *Teatro Abierto 1981*. 21 Estrenos Argentinos. Buenos Aires: Argentores - Ed. Adans S.A., 1981.

Clarín Espectáculos, Buenos Aires, 10. Julio. 1983, cit. en: Edith E. Pross, “Open Theatre Revisited: An Argentine Experiment”. *LATR* 18/1(1984): 89.

Chesney Lawrence, Luis. “Teatro Abierto” en: El teatro popular contemporáneo en América Latina, 1955-1985. Ph.D. Diss. University of Southampton. 1987.

Declaración de Principios de Teatro Abierto. Programa, Buenos Aires, 1981.

Dragún Oswaldo. “Nuevos Rumbos en el teatro latinoamericano”, *LATR* 13/2(1980): 11-15.

- _____. “Cómo Contar Historias en un País que Vive en la Irrealidad: El Teatro Argentino” *Revista Nueva Sociedad* N.68(1983): 153-4. El mismo artículo, sin la parte final referida a Teatro Abierto, se publicó como “Dramaturgia Nacional y Realidad Política”, *Revista Conjunto* N.60(1984): 57-60.
- Entrevista a Julio Mauricio. “En América Latina el Teatro le ha sido expropiado al pueblo” *Revista Conjunto* N.20(1974): 12-20. La misma entrevista, cortada en partes fundamentales, aparece también en G. Luzuriaga, *Popular Theatre for Social Change*, California, UCLA, pp.116-122.
- Entrevista a Roberto Cossa. *Clarín Espectáculos*, 29 de Abril. 1983.
- Espinoza Domínguez, Carlos. “Entreactos” *Revista Conjunto* N.55(1983): 139-140.
- Giella, M. Angel. *Teatro Abierto 1981*. Volumen 1. Buenos Aires, Ed. Corregidor, 1991.
- _____. “Teatro Abierto 83: La Vuelta a los Orígenes” *LATR* 17/1(1983): 59.
- _____. “Teatro Abierto 82: El Comienzo de un Sueño”, *LATR* 16/1(1982): 67-68.
- _____. “Teatro Abierto Fenómeno Socio - Teatral Argentino” *LATR* 15/1(1981): 89-93.
- Lyon, John E. “The Argentine Theatre and the Problems of National Identity: A Critical Survey”, *LATR* 5/2(1972): 14.
- Márceles Daconte, Eduardo. “Y Llegaron los Comediantes a Caracas...” *LATR* 16/2 (1983): 83.
- Pross, Edith E. “Open Theatre Revisited: An Argentine Experiment”. *LATR* 18/1(1984): 89.
- “¿Qué es el Teatro Abierto?”. Síntesis sobre el origen de Teatro Abierto. *Revista Conjunto* No.60(1984): 51-56.
- Rizk, Beatriz J. “I Taller Internacional del Nuevo Teatro (Cuba, 1983)” *LATR* 16/2 (1983): 80.
- Roberto Cossa, “Gris de Ausencia”, en: Aida Bortnik, R. Cossa, A. Drago et al. *Teatro Abierto 1981*, pp.23-31. En las siguientes citas se refiere a la página de esta edición. Lamentablemente, por problemas económicos, Teatro Abierto sólo alcanzó a publicar este volumen con las obras del primer ciclo.
- Seibel, Beatriz. “Teatro 1979 en Buenos Aires” *LATR* 14/1(1980): 73-78.
- Shank, Theodore. *American Alternative Theatre*. London: MacMillan, 1982:6-49.
- Suarez Esther. “Teatro Abierto. Siete Respuestas de Adelina Lago” *Revista Conjunto* N°55(1983): 16-19.