



FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES

-SEDE ACADÉMICA ARGENTINA-

PROGRAMA DE DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES

TÍTULO DE LA TESIS: TEATRO Y POLÍTICA EN ROSARIO, 1976-1987.

AUTORA: Logiódice, María Julia

DIRECTORA: Águila, Gabriela

FECHA: Julio de 2020

Resumen

Esta tesis aborda las articulaciones entre teatro y política en Rosario en la década del ochenta. Parte del supuesto de que lo político trasciende lo poético y se puede entramar con las prácticas escénicas y extra escénicas de los grupos de teatro. Y que es en la interacción con el contexto que es posible leer el sentido político de estas prácticas.

Se parte de la hipótesis de que durante la dictadura el teatro independiente de Rosario no fue cercenado sino que experimentó un momento de expansión. En este sentido, el teatro rosarino nos aportaría un caso de fortalecimiento y continuidad de ciertas prácticas militantes en el marco de un régimen militar, que se diferenciaría de los relatos generalizados sobre otros campos culturales en dictadura que señalan el debilitamiento como marca de la época.

A través de un trabajo con entrevistas, fuentes primarias y secundarias, se reconstruye la conformación del circuito independiente rosarino desde su conformación en la década del cuarenta hasta fines de los ochenta; para determinar las características de este circuito y las modalidades de politización previas al golpe de 1976 y determinar sus rupturas y continuidades. Finalmente se releva la dinámica del sector considerando las prácticas de los grupos y las políticas implementadas desde los diversos niveles del Estado, desde el golpe de estado de 1976 hasta 1987. Con el objetivo de profundizar en las modalidades de politización en las prácticas escénicas y extra escénicas de los grupos, se analiza el caso de la Agrupación Discepolín. Éste fue uno de los grupos más activos del período y se presenta como una experiencia de teatro militante que se despliega hasta 1987, y se convierte en un objeto de investigación privilegiado para ver las transformaciones en el proceso de politización en el período.

Abstract

This thesis addresses the articulations between theater and politics in Rosario in the 1980s. It starts from the assumption that the political transcends the poetic and can be entwined with the scenic and extra-scenic practices of the groups. And that it is in the interaction of these practices with the context that it is possible to read their political meaning.

It is based on the hypothesis that during the dictatorship the independent theater of Rosario would not have been cut off but would have experienced a moment of expansion. In this sense, the Rosario theater would provide us with a case of strengthening and continuity of certain militant practices in a military regime, which would differ from the generalized accounts of other cultural fields in dictatorship, that indicate the weakening as a mark of the time.

Through work with interviews, primary and secondary sources, the conformation of the independent Rosario circuit is reconstructed from its formation in the 1940s to the late 1980s; to determine the characteristics of this circuit and the modalities of politicization that were tried before the 1976 coup and to determine its ruptures and continuities. Finally, the dynamics of the sector were reviewed considering the practices of the groups and the policies implemented from the different levels of the State, from the coup d'etat to 1987. With the aim of deepening the modalities of politicization in the scenic and extra-scenic practices of the groups, the case of the Dicepolín Association was analyzed. This was one of the most active groups of the period and is presented as a late experience of militant theater that unfolds until 1987, and becomes a privileged research object to see the transformations in the politicization process in the period.

Agradecimientos

Este trabajo hubiera sido imposible de llevar adelante sin la enorme generosidad de todos los teatristas que formaron parte de estas experiencias. A ellos les agradezco no sólo haber confiado en mí para desempolvar sus archivos y abrirse al juego de remover sus recuerdos, sino también el entusiasmo porque esta investigación se llevara adelante. Miguel Franchi, Miryam Cubelos, Cacho Palma, Alicia Aronson, Berta Falicoff, Amilcar Monti, Ana Cavallieri, Rody Bertol, Chiqui González, Liliana Gioia, Lucho Schiappa Pietra, Liliana Belinsky, Miguel Palma, Mónica Discépola, Armando Durá, Elida Moreyra, Ricardo Navarro y Néstor Zapata, gracias por sus fotos, videos, artículos, gacetillas, afiches, programas, bocetos y papelitos sueltos; y fundamentalmente por regalarme sus relatos y ensayar conmigo algunas hipótesis y reflexiones sobre el teatro rosarino de los ochenta.

Las preguntas y pasiones compartidas con mis compañeras y compañeros teatristas, en charlas después de una función, un ensayo o una asamblea fueron el motor fundamental para que finalmente pudiera completar esta tarea.

En los inicios de este proceso fue imprescindible el apoyo de Mónica Billoni, quien confió en que yo podía dedicarme a la investigación y trabajó conmigo para conseguir aliadas para este proceso. Las primeras fueron Lali Dávila y Cristina Díaz. Con ellas conseguimos el primer apoyo del Concejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, que me otorgó una beca doctoral para que produjera esta investigación. Luego vino el trabajo con “Les Petits Docteurs”, mis compañeros de FLACSO, y la guía siempre rigurosa y atenta de Isabella Cosse y Pablo de Marinis. En esas reuniones de taller, plenas de compromiso y respeto por el trabajo, fui aprendiendo el oficio y la pasión por la investigación.

Muchas de las ideas que se despliegan en esta tesis se forjaron durante mi tránsito por la Maestría en Estudios Culturales (UNR) y la posterior conformación del Programa de Investigación sobre prácticas culturales en Rosario. Debo a mis compañeros del *Nucelo C* (Núcleo de Trabajo sobre Prácticas y Experiencias Culturales), la posibilidad de imaginar y crear un espacio que albergara nuestras intenciones de

investigación y militancia. Gracias especialmente a Sandra Valdetaro, María Chiponi, Mauricio Manchado y Marilé Di Filippo por ser cómplices de esta creación.

Mi agradecimiento también a quienes colaboraron en la ardua tarea de recuperar algunos indicios de estas historias. Al personal del Museo Histórico Provincial de Rosario "Dr. Julio Marc", del Archivo de Información y Archivo Municipal, del Fondo Documental del Archivo Provincial de la Memoria y especialmente al de la Hemeroteca de la Biblioteca Argentina, que me acompañaron y cuidaron en las largas jornadas de revisión hemerográfica.

Gabriela Águila ha sido una lectora atenta y acompañó desde la escritura de los primeros borradores hasta hoy. No sólo me dió el apoyo institucional para guiar mi beca doctoral sino que también supo esperarme en momentos difíciles y alentarme a seguir cuando ya estaba lista para hacerlo. Además enriqueció este trabajo con su excelencia académica aportando comentarios, recomendaciones de textos, preguntas y una lectura generosa de cada página de esta tesis. Sin su ayuda esta investigación no hubiera sido posible y por eso, mi eterno agradecimiento.

Mis amigos Juan Lucca y José Giavedoni me alentaron siempre a seguir con mis intereses académicos y me dieron esa cuota de afecto, confianza y asados para hacerlo. Ezequiel Diz, mi mosquetero favorito, me recordó siempre lo importante para no perderme en el camino. Y Pepe Jaime, leyó un primer borrador de este trabajo, y con sus comentarios y mirada me alentó a seguir.

A mi amiga Victoria Bona le debo la complicidad, las risas, los vinos, los fuegos, el arrojo, la agudeza intelectual y el amor. Y a Ale Tineo, su invitación al placer, la novedad y la curiosidad.

Mi mamá y Pablo, quien muchas veces asumió las tareas de cuidado de Camilo para que yo pudiera trabajar con mi tesis, fueron el soporte cotidiano para que pudiera completar esta tarea. Moro llenó nuestras vidas de caos y amor. Y Camilo festejó conmigo cada uno de mis avances, me vió trabajar por horas respetando mis tiempos y otras invitándome a cortar y a jugar. Su amor, su energía y su alegría nutrieron mi existencia y contagiaron todas mis producciones, entre ellas esta tesis.

INDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I- MARCO TEÓRICO METODOLÓGICO.....	10
Los ochenta en la historiografía teatral.....	10
La muerte del teatro político y la redefinición teórica de lo político.....	20
Entramado conceptual.....	37
a) Contextualismo radical.....	37
b) Circuitos.....	43
c) Modo de Producción.....	44
d) El Estado, lo gubernamental y las políticas culturales.....	47
e) Las poéticas.....	50
Metodología y fuentes documentales.....	51
CAPÍTULO II- EL CONTEXTO TEATRAL ROSARINO.....	61
Círculo profesional y comunitario.....	62
Teatro independiente, una definición conflictiva.....	72
El proyecto revolucionario: crear un teatro nuevo. Los grupos pioneros	85
Teatros vocacionales. Tensiones entre independientes y peronistas.....	92
La emergencia y consolidación del círculo independiente.....	96
Características del círculo independiente.....	117
Los setenta: originalidad, politización e institucionalidad.....	120
a) Arteón.....	125
b) Institucionalización.....	134
<i>Sindicatos</i>	135
<i>Estado</i>	136
CAPÍTULO III –EL GOBIERNO DEL TEATRO EN	
DICTADURA.....	143
1-Agencias estatales para el gobierno de la cultura.....	145
Nacional	146
Provincial.....	154
Municipal.....	160
2-Estrategias de gobierno del teatro en dictadura.....	166
<i>Teatro</i>	171
Las estrategias, un cálculo racional.....	177
Estrategia represiva.....	182
a) La persecución de las personas.....	182
<i>Desapariciones y encarcelamientos</i>	182
<i>Las listas negras</i>	186
b) Las experiencias bajo vigilancia.....	190
c) El control sobre las obras.	200
Estrategia creativa.....	206
Comedia Rosarina.....	216

CAPÍTULO IV - EL CIRCUITO DE TEATRO	
INDEPENDIENTE EN LOS OCHENTA.....	223
1-El circuito de teatro independiente en dictadura	223
Dinámica del sector teatral.....	224
De la creación colectiva a esa cosa discepoliana.....	226
2- El boom del teatro rosarino (1981-1987).....	234
Jóvenes, entre viejas y nuevas formas de articular lo político.....	247
a) Cucaño.....	249
b) Escena 75.....	252
c) Discepolín, los jóvenes peronistas.....	255
Saltando las fronteras.....	256
Teatro Abierto.....	263
3- El teatro rosarino en democracia.....	273
a) El gobierno del teatro a nivel estatal.....	275
Nacional.....	275
Provincial.....	278
Municipal.....	286
b) Sindicatos.....	305
<i>Asociación Argentina de Actores.....</i>	<i>306</i>
<i>Sindicato Santafesino de Trabajadores del Teatro- Federación</i>	
<i>Argentina de Trabajadores del Teatro.....</i>	<i>311</i>
c) Los grupos y la política “como alambrada”.....	314
 CAPÍTULO V- DISCEPOLÍN. POR UN TEATRO JOVEN,	
NACIONAL Y POPULAR.....	317
Primera etapa. Del sótano de Arteón a las luces del Auditorio	
Fundación (1978-1981).....	317
Las primeras producciones.....	322
Segunda etapa. La Casa de calle Mendoza (1981-1986).....	326
a) Una fiesta discepoliana, entre la alegría y la militancia.....	326
b) Organización interna. Entre la cooperativa y el partido.....	332
c) La Casa.....	336
d) Los Talleres.....	339
<i>Los Talleres en la comunidad.....</i>	<i>339</i>
<i>Los Talleres en la Casa.....</i>	<i>341</i>
e) Entre el mercado y la comunidad.....	344
f) El proyecto, abrir campos posibles de acción.....	346
g) El pueblo y lo popular, condensación de matrices históricas	
de dominación y fuerza emancipatoria.....	347
h) Figuraciones, el rol del artista.....	355
i) Relaciones externas.....	359
<i>Partidos</i>	<i>359</i>
<i>Sindicatos.....</i>	<i>361</i>
j) La poética de Discepolín.....	364
<i>La creación grupal como procedimiento.....</i>	<i>369</i>
<i>Imaginación melodramática.....</i>	<i>375</i>
k) La prohibición de <i>Cómo te explico?</i>	400

Tercera etapa. Cada vez más cerca de Noy que de Hernández Arregui. La Casa de Calle Sarmiento (1986-1987).....	403
a) Entre la militancia y la profesionalización.....	404
b) El Cairo. Encuentros en el oasis.....	406
c) Crisis económica.....	409

CONCLUSIONES.....	412
--------------------------	------------

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	424
--	------------

INDICE DE GRÁFICOS

Gráfico N° 1- Gráfico N°1- Evolución del circuito independiente 1941-1981. Según cantidad de grupos.....	122
Gráfico N° 2- Organigrama Ministerio de Educación, Santa Fe.....	155
Gráfico N°3- Tendencia del circuito independiente 1941-1981.....	225
Gráfico N° 4- Oferta teatral por año según procedencia.....	236
Gráfico N° 5- Oferta teatral total de Rosario 1981-1987 según modalidad de gestión de salas.....	240
Gráfico N°6- Oferta teatral total del período 1981-1987, según procedencia.....	241
Gráfico N° 7- Tendencia del circuito independiente según cantidad de grupos (1975-1987).....	246
Gráfico N° 8- Afiche Teatro Abierto Rosario '82.....	264
Gráfico N° 9- Cantidad de funciones del CCBR por año (1981-1987)	294
Gráfico N° 10- Relación funciones teatrales / espacios (1981- 1987)...	300
Gráfico N°11- Afiche de “¿Quién quiere patear el tacho?”.....	323
Gráfico N° 12- Afiche y programación del Festival Discepolín.....	328
Gráfico N°13- Volante de “Nosotros los de entonces”.....	388

INDICE DE CUADROS

Cuadro N°1.- Oferta teatral por año según procedencia	235
Cuadro N°2- Oferta teatral por sala (1981-1987).....	238
Cuadro N°3 - Oferta teatral por tipo de gestión / circuito (1981-1987)..	239
Cuadro N° 4- Oferta teatral anual por sala.....	244
Cuadro N° 5- Programación II Muestra de Teatros Rosarinos 1981.....	259
Cuadro N°6- Programación Teatro Abierto Rosario 1982.....	265
Cuadro N° 7- Programación Teatro Abierto Rosario 1983.....	270
Cuadro N° 8- Programación Centro Cultural Bernardino Rivadavia (1984-1987).....	290
Cuadro N° 9- Funciones organizadas por la Municipalidad de Rosario (1984-1987).....	295
Cuadro N° 10-Relación funciones teatrales / espacios (1981- 1987)....	300

INDICE DE FOTOGRAFÍAS

Foto N° 1- Sala CET.....	243
Foto N° 2- Reunión de Asociación Argentina de Actores – 1982.....	307

Foto N° 3- Movilización de la AAA en Plaza Pringles -Julio 1983.....	309
Foto N° 4- Movilización de la AAA en peatonal Córdoba septiembre de 1983.....	310
Foto N°5- Elenco completo de <i>Cómo te explico?</i>	325
Foto N° 6- El público en Casa Discepolín.....	338
Foto N° 7- El público en una función en el circuito comunitario.....	339
Foto N°8 - Organizadores del Primer encuentro Nacional de Trabajadores del Teatro Peronistas.....	361
Foto N° 9- <i>Despertar adolescindo, una historia a través de los durmientes</i>	365
Foto N° 10- Escena de <i>Fiesta, pasión, dolor y barro</i>	366
Foto N° 11- Escena de <i>Proceso en un aula</i>	379
Foto N° 12- <i>¿Quién quiere patear el tacho?</i>	385
Foto N° 13- <i>Proceso en un aula</i>	390
Foto N° 14 – <i>Los rostros perdidos</i>	390
Foto N° 15- Escena de <i>¿Quién quiere patear el tacho?</i>	396
Foto N° 16- <i>Nosotros los de entonces</i>	405
Foto N°17 - <i>El Cairo, encuentros en el oasis</i>	407

INTRODUCCIÓN

Escribir sobre teatro reconociendo su carácter de acontecimiento convivial de cuerpo presente, y por tanto único e irrepetible, parece casi un absurdo. Más aún si se pretenden reconstruir acontecimientos que transcurrieron cuarenta años atrás en una ciudad que se ha ocupado poco de conservar sus restos.

Sin embargo, algo de la fascinación que produce el mito me movió a zambullirme en ese mar de relatos del teatro rosarino de los ochenta. Intuí que había algo fundante en esa época en la que se mezclaba el retorno a la democracia, la crisis del teatro político y la formación de toda una generación de teatreros que habían marcado mi formación.

Como la mayoría de ellos, me acerqué al teatro durante mi juventud universitaria. Nacida en 1980 y educada en los noventa, la actividad política que estalló en el 2001 me encontró en plena actividad teatral. Desde ese lugar participé en asambleas, movilizaciones y colectivos donde nosotros, los jóvenes de fines de los noventa, y los jóvenes de los ochenta nos reuníamos a discutir y hacer política para y desde el teatro.

Luego me di cuenta que en todos los espacios teatrales que transitaba el problema de la política se hacía presente con fuerza. La necesidad de desmenuzar algunas de las ideas que reproducíamos a veces en forma de consignas muy naturalizadas, y de comprender antiguas disputas fue otro de los motores de este trabajo. Desde la práctica teatral se me había armado una cadena significativa que unía teatro y política. Una cadena plagada de nudos y hiatos que necesitaba deconstruir. Posiblemente, el relato romántico sobre un tiempo en que el teatro había sido protagonista de la vida de la ciudad, también fuera parte fundamental de las preguntas que movieron a este trabajo. Parecía que en los tiempos de mayor esplendor del teatro rosarino algo de la política entraba insistentemente en el discurso. Ahora ¿que era “eso político” que se colaba por la ventana cada vez que se quería hablar de teatro en Rosario? ¿Y de qué manera pensarlo?

Además del mito fundante generacional, entendía que los ochenta condensaban una complejidad interesante para ahondar en estas

articulaciones entre teatro y política. Entre los setenta revolucionarios /dictatoriales y los noventa neoliberales, los ochenta se me presentaban como ese espacio/tiempo de sentidos abiertos, como un territorio de convivencia de temporalidades y formas a veces dislocadas. De este modo podía reconocer varios “ochentas” -unos dictatoriales, unos de transición y otros democráticos-. Varios ochentas, cuyas temporalidades se solapaban pero en los que emergían los espacios artísticos y culturales con un protagonismo inusual en la escena pública.

Los ochenta se me revelaban entonces como un tiempo rico para pensar politicidades artísticas en tanto incluían desde las políticas represivas y las experiencias de resistencias en los años dictatoriales –como las listas negras, el exilio, Teatro Abierto, el Siluetazo, el rock durante la guerra de Malvinas, etc.- hasta los sótanos del Parakultural y la participación de muchos artistas en el proceso de reinstitucionalización de la cultura que acompañó los primeros años del gobierno de Alfonsín.

Paradójicamente estas articulaciones entre el campo político y artístico se dieron en un contexto más general de resquebrajamiento de los ideales de la modernidad y ascenso de los ideales posmodernos. Optimismo y desencanto se mezclaban en una trama en la que junto a los grandes relatos se resignificaba la política. Si lo político se había asociado a la lógica amigo-enemigo -primero a través de la revolución y luego al orden dictatorial y su resistencia-, a partir de la transición democrática se articularon nuevos sentidos para la política. Podemos decir con Cecilia Lesgart (2003) que se fueron acuñando parejas conceptuales contrarias que atravesaron la mirada sobre la política de esos años, Autoritarismo/Democracia y Revolución/Democracia. Donde revolución y autoritarismo aludían a un pasado negativo que se quería dejar atrás y democracia al futuro deseable.

La democracia se constituyó así en el gran concepto articulador de la época y cobró sentido como lucha por la restitución de la política -de la nueva política- en oposición a la supresión de la política que habían sustentado los regímenes militares (política-antipolítica). A su vez, la construcción conceptual de la democracia se hizo privilegiando su dimensión formal. Las reglas de juego aparecieron como un fin en sí mismo

y la construcción de consensos y el reconocimiento de los actores de la sociedad civil tomaron un nuevo protagonismo.

Al poner en diálogo los relatos recogidos en mi experiencia teatral con las lecturas en torno a la resignificación de la política en los ochenta, comencé a trazar algunos interrogantes que guiaron los inicios de esta investigación. ¿Cómo el proceso de resignificación que se daba en la arena de la praxis y el pensamiento político se manifestaba en el campo teatral?, ¿cómo el debilitamiento de la revolución en tanto constructor de sentido de la política afectaba las experiencias de teatro político?, ¿era posible una articulación político-teatral que desbordara el sentido revolucionario?, ¿o se articulaba lo revolucionario a nuevos significantes?, y en tal caso ¿qué fronteras se dibujaban entre estas experiencias y qué prácticas promovían?. En definitiva, ¿qué deseos políticos se configuraban en lo político-teatral en los ochenta?

Comencé entonces a analizar los trabajos que en el ámbito nacional problematizaban la relación entre lo político y lo teatral. Las lecturas de las producciones de Dubatti, Proaño Gómez, Pavlovsky, Trastoy y Verzero fueron estimulando este camino y ayudando a trazar las coordenadas desde las que finalmente se trazarían las preguntas de mi investigación.

Si no era posible hablar de un “teatro político”, más allá del vigor que ese concepto había tenido en los setenta y su vigencia en muchos discursos dentro del campo teatral local. Si lo político no podía entenderse como una esencia o una cualidad sino como una construcción que se da en relación, en una práctica concreta y contextualizada, sólo era posible señalar diferentes modos en que lo político se articulaba a lo teatral según los contextos singulares y las diversas prácticas que atravesaban al teatro. Lo que nos invitaba a un pensamiento necesariamente situado.

En la búsqueda por una articulación no esencializada de lo político y lo teatral, comencé por indagar el caso de la Agrupación Discepolín y a reconstruir el contexto teatral rosarino de los ochenta a partir de la red de relaciones en la que se entramaban los grupos entre sí y con el Estado, las organizaciones de la sociedad civil, los sindicatos, las entidades teatrales nacionales, etc.

Algunas de estas indagaciones se volcaron en mi tesis de maestría “*Artistas en campos precarios. El grupo Discepolín en el marco del teatro rosarino de los ochenta*”. En ella pude verificar que las dinámicas entre lo político y lo teatral asumían una configuración propia en Rosario que se ligaba a “lo independiente”. Asimismo, pude relevar que durante los ochenta el circuito del teatro local había atravesado un momento de gran expansión que en los relatos se nombraba como “el boom del teatro rosarino”.

Estos hallazgos me habilitaron a trazar las dos hipótesis de trabajo que guiaron este proceso de investigación.

La primera sostenía que en Rosario la recepción de los postulados del movimiento histórico del teatro independiente en la década del cuarenta habían sentado las bases para la creación de un nuevo circuito de teatro, producido en la ciudad y con una presencia permanente en la escena cultural. Que la recepción productiva que se hizo de tales postulados en nuestro contexto habilitó otro modo de hacer teatro en el que la política ocupó un lugar estructurante.

La segunda hipótesis sostenía que, en contradicción con la representación cristalizada sobre el teatro en dictadura como un campo dominado primero por el empobrecimiento y el miedo y luego por la resistencia (Dubatti, 2006, 2012); en Rosario el teatro continuó desplegando su actividad con relativos grados de autonomía. En este sentido, no atravesé un proceso de pauperización sino que continuó un proceso de crecimiento cuyo corolario fue el llamado “boom del teatro rosarino”.

De este modo inicialmente me pregunté: ¿qué rupturas, continuidades y reapropiaciones se podían trazar entre el movimiento histórico independiente de Buenos Aires y el teatro rosarino en torno a lo político? A partir de este análisis comparativo esperaba poder responder la pregunta central de esta investigación, es decir: ¿cómo se articula la política en las prácticas escénicas y extraescénicas de los grupos de teatro de Rosario y en la figuración del teatrista independiente durante los ochenta?

Para ello establecí dos dimensiones de análisis. Una de tipo político institucional, enfocada en las relaciones de los grupos con el Estado, los partidos políticos y los sindicatos. Y otra dimensión centrada en las

prácticas internas de los grupos que incluye sus formas de organización y producción y sus discursos.

En relación con la variable estatal de la dimensión político institucional elaboré dos interrogantes centrales: ¿qué políticas se trazaron desde las diferentes agencias del Estado hacia el sector teatral en el contexto dictatorial y democrático? y ¿qué vínculos se establecieron entre los grupos independientes rosarinos y el Estado? Para ello busqué indagar en las estrategias de gobierno del teatro implementadas por el régimen militar y los gobiernos democráticos, a fin de trazar las continuidades y rupturas entre ellas. Específicamente me interesaba averiguar si se podían identificar estrategias sistemáticas de gobierno o eran iniciativas aisladas, y en tal caso analizar cómo se justificaban discursivamente las prácticas de gobierno a nivel epistemológico, ético y político. Para ello procuré observar las distancias entre el plano programático y la implementación de las políticas, y las diferencias entre las agencias de los tres niveles del Estado.

En cuanto a la variable partidaria me pregunté: ¿cómo intervino la cuestión partidaria hacia adentro de los grupos y en sus vínculos hacia afuera?

En relación con la variable sindical, en la tesis de maestría había identificado que durante la década del setenta se había desarrollado un proceso de sindicalización que había organizado las relaciones al interior del sector teatral rosarino. En función de ello, me interesaba indagar qué ordenamientos teatrales estaban en disputa en la dimensión sindical, apuntando a reconstruir los procesos de organización de la Asociación Argentina de Actores y el Sindicato Santafesino de Trabajadores del Teatro, su composición, sus principales conflictos y puntos de convergencia, las tramas de relaciones entre los grupos, a fin de clarificar qué efectos produjo la dictadura en este proceso de sindicalización y cómo se vincularon estos sindicatos con los partidos políticos y las agencias estatales.

En relación con las prácticas de los grupos, me pregunté por sus trayectorias, poéticas, modos de producción, circuitos de circulación, referentes estéticos, identificaciones partidarias y sindicales y vinculaciones con el Estado caracterizaron a los grupos de teatro. Asimismo busqué explicitar las ideas respecto de la relación entre política y teatro que

pusieron en juego los grupos en sus prácticas. Para poder pensar estas variables en el contexto de los ochenta busqué delinear las continuidades y diferencias se podían trazar entre las prácticas de los grupos “fundacionales” y los que desplegaron su actividad en los ochenta, para pensar cómo afectaba el resquebrajamiento de los ideales revolucionarios sobre los que se había asentado el movimiento histórico de los independientes a las prácticas de los grupos locales. Asimismo, indagué en las acciones y/o reacciones que generaron los grupos en el contexto dictatorial. Finalmente, con el fin de poner en relación las diferentes dimensiones del objeto, me pregunté si era posible señalar articulaciones, contradicciones, reforzamientos, negaciones, solapamientos entre las prácticas estéticas, sindicales y político-institucionales de los teatristas y si era posible establecer alguna relación entre la ética militante del teatro independiente de los setenta y el boom del teatro rosarino de los ochenta.

Para poder pensar estas cuestiones la Agrupación Discepolín se me presentaba como un objeto de investigación privilegiado, en tanto en el contexto de expansión del teatro local este grupo desplegó una actividad inusitada en la ciudad: produjo 15 creaciones colectivas que logró mantener en cartel con funciones en temporada y en giras por diferentes ciudades del país; sostuvo además una sala propia –Casa Discepolín– con una programación amplia que combinaba funciones teatrales con proyecciones de cine, recitales y charlas y se convirtió en la sala de gestión cooperativa más activa del período; editó varias revistas y mantuvo una intensa actividad de formación a partir de talleres de teatro que llegaron a reunir a aproximadamente 150 alumnos. Asimismo, la Agrupación participó en la fundación del Movimiento de Teatro Popular que promovió una circulación alternativa del teatro en la ciudad y fundó alrededor de 35 talleres en la Comunidad –tal como se nombraba en los documentos internos–, es decir, talleres teatrales gratuitos que se ofrecían en instituciones vecinales y educativas de Rosario y de ciudades aledañas. De esta manera la Agrupación generó un entramado muy rico de vínculos con diferentes organizaciones de la sociedad civil que a su vez le permitió ampliar las posibilidades de circulación de sus representaciones teatrales.

Además de haber ocupado un lugar protagónico en el boom del teatro local, las características de emergencia del grupo y sus posteriores derivas también lo señalaban como un objeto de investigación pertinente.

La Agrupación Discepolín se gestó al interior de Arteón, uno de los espacios culturales más activos de la ciudad durante la dictadura; es decir que nació al abrigo de un grupo de referencia del teatro político durante los setenta que extendió su militancia a partir de la formación de esta generación de jóvenes, imprimiendo sus marcas en él y convirtiéndolo en un objeto de indagación privilegiado para pensar las continuidades y rupturas del teatro político en la década del ochenta. Asimismo, muchos de los integrantes de esta Agrupación siguieron en actividad hasta la actualidad y cumplieron un rol fundamental en el proceso de reinstitucionalización de la cultura que acompañó a la transición democrática. Hay que decir que los principales referentes del campo teatral local en la actualidad fueron parte de Discepolín. No sólo directores y actores de renombre sino también muchas de las personalidades que contribuyeron a consolidar el campo de las políticas culturales y teatrales en la región en las últimas décadas¹.

Estos jóvenes que se reconocían herederos del teatro político de los setenta y que transitaron sus primeras experiencias en el contexto de reconfiguración de la transición democrática, son hoy los referentes más importantes del campo teatral local a nivel político e institucional. Por ello resulta relevante indagar en las prácticas y concepciones que nutrieron su formación para poder trazar así algunas coordenadas de lecturas que nos permitan interrogar el campo teatral local y el proceso de institucionalización que se abrió desde los ochenta hasta la actualidad.

Para poder pensar estas articulaciones entre lo político y lo teatral en el teatro rosarino de los ochenta, esta tesis invita a un recorrido que se organiza cronológicamente y de lo general a lo particular; es decir desde el contexto al caso.

¹ Entre los directores teatrales que formaron parte de esta experiencia se puede nombrar a Rody Bertol, Sabatino “Cacho” Palma, Claudia Cantero o Marcelo Díaz. Así por ejemplo Chiqui González, quien fue Ministra de Innovación y Cultura de la provincia de Santa Fe desde 2007 a 2019, fue parte central de esta experiencia. Lo mismo sucede con quien fuera representante regional del Instituto Nacional de Teatro durante más de una década (Miguel Palma), los dos directores de las escuelas oficiales de teatro de la ciudad (Miguel Palma y Rody Bertol) y buena parte de su planta docente y administrativa (Myriam Cubelos, Chango Abdo, Marcelo Díaz, Berta Falicoff, entre otros).

A grandes rasgos, luego de esbozar el posicionamiento teórico y metodológico de la tesis (que se despliega en el primer capítulo), se describe la dinámica y las características del circuito independiente de Rosario desde su surgimiento en la década del cuarenta hasta el golpe de estado de 1976. El propósito de este relato histórico (que se condensa en el segundo capítulo) es describir el contexto que atravesaba el teatro local al momento de producirse el golpe de estado y el lugar que ocupó lo político en su configuración, para luego poder señalar las continuidades y rupturas que se produjeron en los ochenta tanto en la dinámica del sector como en las políticas estatales.

El tercer capítulo se centra en el accionar estatal durante la dictadura, es decir en las estrategias que implementaron las fuerzas armadas para el gobierno del teatro desde los diferentes niveles y agencias del estado. Mientras el cuarto capítulo se enfoca en los grupos de teatro y la dinámica general que adquirió el sector entre 1976 y 1987. A partir de diversas variables (como la oferta teatral de la ciudad, la cantidad de salas y grupos, sus repertorios, publicaciones, vínculos con los medios masivos, etc.) se investiga el boom del teatro independiente, el proceso de reinstitucionalización del teatro que se llevó adelante a partir de los gobiernos democráticos y el lugar que ocupó la Asociación Discepolín en dichos procesos.

Finalmente, en el quinto capítulo se analiza el caso de la Agrupación Discepolín, a partir del cual se busca profundizar en la interrelación de los diversos planos en que se entrama lo político y lo teatral. Es decir, habiendo descripto en los capítulos tercero y cuarto el entramado de relaciones y el contexto en el que se inscribían las prácticas del grupo (específicamente la dinámica del sector y el proceso de gubernamentalización desde el Estado); en este capítulo se analizan las prácticas escénicas y extraescénicas del grupo. Para ello, se reconstruye la emergencia y trayectoria de Discepolín siguiendo un eje diacrónico que va desde sus inicios en los talleres de Arteón hasta su disolución en 1987. Y se analizan algunas dimensiones en profundidad como sus formas de organización interna, el programa político cultural del grupo (y las nociones de cultura, pueblo y nación que le subyacían), las distintas figuraciones del artista que sostuvieron en sus

prácticas, los procedimientos de creación y su poética; con la hipótesis que ésta participó de una tradición de fuerte raigambre en Latinoamérica: la imaginación melodramática.

Se espera poder así trascender las lecturas internas que centran lo político en lo poético y aportar una mirada situada capaz de articular los sentidos políticos que -no sin contradicciones- se construyen desde la práctica teatral en los diferentes planos de la actividad.

CAPÍTULO I- MARCO TEÓRICO METODOLÓGICO

Hall Foster en un texto de 1985 se preguntaba cómo pensar lo político en el arte contemporáneo en un contexto de dislocación entre lo cultural y lo político, entre lo social y lo económico a partir de la crisis del marxismo y el desplazamiento de la clase como sujeto de la historia. Para el autor esta transformación implicaba un cambio de posición y función del artista político. “En mayor o menor medida, todos los discursos modernos que concebían el arte como un instrumento de transformación revolucionaria suscribían al modelo marxista de la contradicción estructural” (Foster, 1985: 97). En este sentido el rol del artista estaba bastante claro. Como afirmaba Benjamín en *El autor como productor* el artista debía reflexionar sobre su posición en el proceso de producción, resistirse a la cultura apropiacionista de la burguesía y trabajar a favor de la revolución proletaria.

En nuestro país estas concepciones instrumentales del arte inspiraron las prácticas de un importante sector del mundo del arte durante los años sesenta y setenta. En el caso del teatro, son los años de lo que los diversos teóricos han nombrado como “teatro político”: del “teatro político de choque” (Dubatti, 2006), del “teatro militante” (Verzero, 2010, 2013) o del “microsistema teatral del sesenta” (Pellettieri, 1997). Formas de hacer y pensar el teatro que se pusieron en cuestión en el contexto de dislocación de los ochenta.

En este sentido la literatura especializada suele periodizar la historia del teatro argentino marcando en los ochenta la emergencia de una nueva etapa, una etapa que se caracteriza por la crisis del modo de hacer teatro dominante desde los sesenta y la emergencia de algo que vagamente comienza a nombrarse como “teatro joven”, “nuevo teatro”, “underground” o “off Corrientes”.

Los ochenta en la historiografía teatral

Para Pellettieri (1993, 1994) los ochenta se caracterizan por el apogeo y epigonización del sistema teatral inaugurado en los sesenta y el

advenimiento de uno nuevo. Recurriendo a las categorías de Williams, el autor afirma la coexistencia de un subsistema de teatro *remanente* -que tenía su modelo en los cincuenta y del que no nos ocuparemos en este trabajo-, un subsistema *dominante* -que tenía sus raíces en los sesenta -y uno *emergente*.

El subsistema dominante era el resultado de lo que el autor identifica como la segunda modernización del teatro argentino que se inicia en los años sesenta (la primera modernización tuvo lugar en la década del treinta de la mano del movimiento histórico del teatro independiente). La concepción que inspiró ambos procesos de modernización fue que el teatro era considerado un hecho didáctico, básicamente testimonial. Y en tanto tal buscaba la destrucción de los modelos finiseculares, el cosmopolitismo y el culto a la originalidad, y para ello apelaba a procedimientos modernos y tradicionales.

Para los años ochenta este proceso de modernización había logrado instaurar el “teatro arte” en Buenos Aires y otras ciudades del país, tales como Rosario. Sin embargo, no había logrado generar una vanguardia que incluyera al teatro dentro de las prácticas sociales ni cambiar la sociedad a través de las mismas. Es más, según la lectura que hace Pellettieri, a medida que pasaron los años “la crítica, los gustos del público burgués, los artistas oficiales, domesticaron el modernismo social, lo cristalizaron, restándole su actitud combativa y dejándole sólo los gestos de su antigua beligerancia” (Pellettieri, 2000: 236).

A pesar de ello, comenzada la década del ochenta este sistema era el dominante dentro del teatro argentino, y atravesaba el segundo momento político. Es decir, Pellettieri identifica dentro de este sistema tres momentos: un momento existencialista (1960-1967), que implicó la sublevación de la subjetividad contra las formas burguesas, el cuestionamiento a las limitaciones políticas de la clase media, su alejamiento de la realidad, etc. Un primer momento político (1967-1976), decididamente optimista en la que la mayoría de los creadores se encontraron participando en la militancia y transitando hacia la apelación a los cambios revolucionarios y a la clase popular como el sujeto de la misma. Y un segundo momento político que se inaugura con el golpe militar de 1976 y se extiende hasta 1985, atravesando su momento culmine con el ciclo de Teatro Abierto que se constituyó en el

momento canónico de la modernidad teatral argentina (Pellettieri, 2000: 237).

Las producciones que podemos identificar dentro del mismo seguían los modelos canónicos de los sesenta -habían incorporado además los intercambios textuales producidos en los setenta entre realistas reflexivos y neovanguardistas-. Era un teatro militante que se caracterizaba por un cuestionamiento oblicuo al poder, la utilización de artificios teatralistas con el fin de probar tesis realistas que generalmente parodiaban el poder de la dictadura y sus múltiples proyecciones dentro de la sociedad (Pellettieri, 1992^a en 2000). Para ello recurrían a procedimientos inspirados en el sainete y el grotesco criollo, el expresionismo y el absurdo. Pellettieri incluye en este subsistema producciones de dramaturgos como Roberto Cossa, Ricardo Monti, Eduardo Pavlovsky, Carlos Gorostiza, Osvaldo Dragún, Juan Carlos Gené, Griselda Gambaro y Mauricio Kartún, entre otros.

Hay que decir que dentro de esta tendencia el texto dramático ocupaba un lugar central para la puesta, y en tanto tal era respetado por el director, quien se veía supeditado a aquel. El texto planteaba siempre una visión cuestionadora y didáctica sobre la vida social argentina, comprometida ideológica y políticamente. Y se fundamentaba en una idea comunicacional objetivista de la relación entre el público y el espectador. Las puestas por ello se presentaban como un todo homogéneo, referencial y coherente con el texto.

Teatro Abierto, una de las experiencias teatrales más significativas de la década del ochenta, nació por el impulso de algunos de estos dramaturgos quienes se propusieron reafirmar la existencia y vitalidad del teatro argentino. Para ello, escribieron veintiuna obras, convocaron a veintiún directores y numerosos actores y artistas de la escena -quienes sin remuneración alguna- pusieron en escena los veintiún espectáculos que formaron parte del ciclo. Teatro Abierto se inauguró a fines de julio de 1981 en el teatro Picadero. Días después del estreno, un grupo comando ligado a la dictadura incendió el teatro lo que multiplicó la adhesión del campo intelectual y del público en general a la causa de Teatro Abierto. De este modo, la adhesión al ciclo se convirtió en un instrumento para enfrentar a la dictadura desde el campo cultural.

Teatro Abierto '81, representaría para Pellettieri la concreción de la utopía del subsistema dominante: modernización creciente, intercambio de procedimientos entre realismo reflexivo y neovanguardia, e incremento de la politización. Un subsistema cuyos integrantes pertenecían intelectual y sentimentalmente al teatro independiente, es decir un movimiento que entendía el arte como compromiso, cuestionaba la autonomía de la política y pensaba al teatro como una forma de conocimiento, como un hecho didáctico al servicio del progreso del hombre. Entre las obras más significativas del ciclo se pueden nombrar: *El acompañamiento* de Carlos Gorostiza, *Gris de ausencia* de Roberto Cossa, *La cortina de abalorios* de Ricardo Monti y *Decir sí* de Griselda Gambaro.

Teatro Abierto es uno de los pocos momentos en la vida del país en los cuales se instaura el teatro como práctica social, pero no se crea una nueva poética, una nueva manera de hacerlo. Todo lo que ocurre es que se intensifican los caracteres, a nivel de procedimientos y en el aspecto semántico, de la textualidad que comenzara en los setenta (Pellettieri, 1992: 317).

Beatriz Trastoy también encuentra en la experiencia de Teatro Abierto semejanzas militantes con el movimiento independiente y en tanto tal, le otorga al ciclo un lugar vital dentro de la historia del teatro político. Para esta autora luego de la declinación del Movimiento Teatral Independiente en la década del sesenta, el teatro político concentró el interés de autores y público pero fueron voces individuales que no respondían a una cohesión programática. Sin embargo, “la declaración de intenciones de los organizadores de Teatro Abierto se caracterizó por claras consignas comunitarias y antimercantilistas, similares a los postulados de las agrupaciones independientes históricas, de las que muchos de ellos habían formado parte décadas atrás” (Trastoy, 2010: 4).

En este sentido Trastoy advierte en Teatro Abierto una “modalidad política residual de gesto setentista” (Trastoy, 2010: 5). Desde el punto de vista artístico, el ciclo continuó de manera casi epigonal las formas escénicas hegemónicas de décadas anteriores. Sin embargo, a través de éste se delimitaron claramente campos adversarios y los relatos mismos del ciclo lo transformaron en uno de los iconos de las representaciones políticas de la

cultura argentina de los ochenta. El público recibió las obras como críticas sesgadas al autoritarismo y sus consecuencias sociales (Trastoy, 2010: 5).

Más allá de esta modalidad política setentista que advierte en Teatro Abierto, Trastoy entiende que a partir de los ochenta y noventa surgen nuevas formas de politicidad escénica centradas en la corporalidad y la autorreflexión, formas en las que el cuerpo y el gesto se redimensionaron y jerarquizaron. En espectáculos performativos como *La organización Negra* o *De la Guarda*, o en experiencias como *El Periférico de objetos* a partir de los cuerpos de muñecos y maniqués, o en los cuerpos de los Clowns (*El Clú del Claun*, *La banda de la Risa*), o el llamado teatro de la imagen de Javier Margulis o Alberto Félix Alberto, se comienza a elaborar una relación más conflictiva entre cuerpo y palabra, una relación que estructuró las tendencias escénicas surgida a partir de la reinstauración democrática.

El teatro político a la manera militante de los Independientes históricos, de Teatro Abierto o de Teatro x la Identidad, centrado en la idea rectora de que la realidad existe fuera de la escena y que es representable y modificable a partir de la concientización del espectador, no desaparece del todo, pero, ciertamente, se reduce a su mínima expresión. El actual y peculiar tratamiento escénico de la corporalidad, en la medida en que tiende a mediatizar lo social hasta volverse simulacro, plantea, en cambio, una nueva perspectiva de politicidad, un gozne, un punto de fuga ética y estéticamente productivo entre teatro y sociedad (Trastoy, 2010: 11).

En este sentido podemos pensar la politicidad de estas experiencias en línea con las teorizaciones de Lehmann respecto del teatro posdramático, es decir propuestas en donde lo textual se tensa con los demás elementos de la escena para problematizar las posibilidades mismas de la representación. Donde la práctica teatral se afirma sobre sí misma para, en este acto de presencia, presentarse como cuestionamiento de una realidad única y total. A través de estrategias performativas – en las que el cuerpo y la dimensión colectiva se revalorizan- el teatro posdramático emplaza su politicidad en su afirmación en tanto presencia efímera, procesual, transitoria y conflictiva ante una totalidad que se piensa representable (Cornago, 2006).

Trastoy señala entonces que el llamado teatro político de los setenta marcó la culminación y la declinación del proyecto de la modernidad teatral. En tanto lo guiaba un propósito didáctico formulado sobre principios con

pretensión de universalidad y realizaba –directa o indirectamente- una exposición prescriptiva, referida a las reglas y los comportamientos que debían seguirse en torno a determinadas construcciones utópicas. La autora encuentra ciertas continuidades de esta tendencia en Teatro Abierto y Teatro por la Identidad, como así también en otras obras de la escena argentina con estéticas disimiles estrenadas ya entrado el nuevo siglo (tales los casos de *Ala de criados* de Kartún o *Illia* de Rovner, ambas estrenadas en 2009). Sin embargo, y en diálogo con estas experiencias, Trastoy pone en cuestión la supuesta apoliticidad de la estética posmoderna que se comienza a desplegar desde la transición democrática.

También Pellettieri reconoce en el contexto teatral de la reinstauración democrática una polémica oculta entre el subsistema dominante y una serie de experiencias emergentes que identifica como *antimoderno* o de *intertexto posmoderno* (expresión poco usada en el campo intelectual teatral, especialmente por los creadores).

Específicamente Pellettieri entiende que a partir de 1987 comienzan a aparecer espectáculos que asientan una polémica frente a la modernidad. Este subsistema emergente -que se va a consolidar entrados los noventa- reconoce tres tendencias fundamentales: *el teatro de resistencia*, *el neosainete o remantizador de lo finisecular* y *el teatro de parodia y cuestionamiento*. Las tres tienen en común la polémica con el “teatro serio”, testimonial, el concepto de “verdad escénica”, la interpretación interior basada en el método Strasberg, en definitiva la tesis de verosimilitud y su manera naturalista de escribir y poner en escena; y el gusto por la ironía y la elusión de la denuncia.

El *teatro de resemantización de lo finisecular o neosainete* tuvo en Mauricio Kartún uno de sus mayores exponentes con obras como *El partener* (1988) y se caracterizaba por la búsqueda de la identidad no sólo temática sino también estética. Había en él una apelación a lo caricaturesco y a lo sentimental y a la repetición, que recuperaba así la base de los géneros populares latinoamericanos.

El *teatro de resistencia*, cuyo mayor exponente fue Ricardo Bartís con obras como *Postales argentinas* (1988) o *Hamlet* (1991), quien proponía la revitalización del teatro a partir de la supresión de las

oposiciones forma / contenido; realismo / formalismo; alta cultura / cultura popular. De modo que construye un lenguaje teatral novedoso basado en la mezcla, el cruce, la convergencia, para lo cual recupera procedimientos modernos y también elementos del teatro popular argentino.

El *teatro de la parodia o cuestionamiento* es lo que en la época se comenzó a nombrar como “teatro joven” y tuvo entre sus mayores exponentes a artistas como Los Mellis, Los Macocos, Las Gambas al Ajillo, La Banda de la Risa, el Clú del Claun, Vivi Tellas, Batato Barea, Alejandro Urdapilleta, Fernando Noy, Chacovachi, Pompeyo Audivert, Guillermo Angellelli, entre otros.

Hay que destacar que, a diferencia del subsistema anterior, este fenómeno diverso fue alentado por actores y directores, no por dramaturgos. Y su circulación dentro del ambiente teatral comenzó siendo muy marginal y se limitó a una serie de salas como El Parakultural, Cemento, el Centro Cultural Ricardo Rojas, Medio Mundo Varieté, El Parque, Babilonia o el Foro Gandhi. También a diferencia del otro subsistema las formas de organización interna de esta tendencia fueron más flexibles y los roles no aparecían tan claramente definidos. Muchas veces los mismos que actuaban, dirigían, elegían los vestuarios o “escribían”, en los contados casos cuando estos sucedía, ya que muchas de sus producciones se basaban en improvisaciones y no eran llevadas luego al papel.

Todos ellos recurrían a la fragmentación, a la mezcla de diversos procedimientos como la performance, el happening, la historieta, el video clip, la creación colectiva o el viejo teatro argentino. Asimismo fusionaban técnicas diversas desde la acrobacia, la danza contemporánea, el rock, el clown, el video, danza-teatro, títeres, circo criollo, pre expresividad, etc. Buscaban deformar la cotidianeidad mensajista de lo que llamaban un “teatro muerto” y tenían su intertexto en el varieté satírico de la preguerra europea. Sus puestas, al igual que las del teatro de resistencia, se asentaban en la idea de simulacro. Es decir que el texto no adhería a la oposición verdadero- falso propia de la modernidad.

Dubatti, que al igual que Pellettieri rechaza el nombre de “teatro joven” con el que se comenzó a identificar a esta nueva generación de creadores, propone llamarlo “nuevo teatro”, nominación bajo la cual incluye

estas nuevas expresiones que se desarrollan desde la reapertura democrática. Según el autor este nuevo teatro se puede definir por una poética, “un conjunto de formas y procedimientos teatrales que, por combinación y selección, persigue un efecto determinado y porta una ideología en su práctica” (Dubatti, 1993: 449). Los rasgos salientes de esta poética serían: a) que es un teatro de teatristas, es decir no hay roles de autoridad específicos y fijos, y favorecen el trabajo grupal. Aún la dramaturgia se escribe desde y para el actor. b) es un teatro que se apropia de nuevos modelos y juega con el cruce, la integración o acción combinada de técnicas diversas. Buscan lugares de frontera, de periferia y encuentro entre los lenguajes. Sin embargo, no persiguen lo nuevo como fundamento de valor -sostienen que “lo nuevo ha muerto”- sino *lo otro*. La búsqueda de la *alteridad* no como lo distinto a uno mismo sino *lo otro* como la propia expresión, como un horizonte vago y borroso. De este modo buscan formas más excitantes, que conmocionen y devuelvan al teatro una vitalidad perdida (Dubatti, 1993: 449-451).

Y si bien estas expresiones se caracterizan por la diversidad, comparten algunas líneas ideológicas. Por un lado identifican vida y teatro, es decir asumen de forma asistemática -lo que los diferencia de los independientes- el ser artista, el hacer teatro, como una forma alternativa de vivir mejor, de educarse para una existencia más gozosa, más lúcida e inteligente.

La emergencia de estas nuevas expresiones que asentaban una polémica frontal con la modernidad teatral dominante, suscitó una polémica sobre el grado de politicidad que las mismas portaban.

En este sentido Pellettieri entendía que estos artistas impugnaban las reglas de socialización dominantes a través de la parodia, en busca de una apertura ideológica. También Dubatti, en estas primeras lecturas de los noventa, entendía que el nuevo teatro encerraba una voluntad de denuncia, de impugnación y crítica social y política pero no de manera directa o panfletaria.

Trastoy por su parte entendía que en la nueva relación que se establecía entre cuerpo y palabra radicaba la carga política de estas expresiones. Aunque tanto las denominadas performances en sentido

estricto, como el resto de los espectáculos más centrados en el lenguaje verbal, eludieron todo tipo de referencia explícita y precisa a aspectos coyunturales de la historia argentina de años anteriores, el imaginario de los espectadores tendía a asociar, oblicuamente, tales procedimientos escénicos del orden corporal a los horrores de los sucesos ignominiosos de la dictadura militar, que los cuerpos de los desaparecidos emblemizan dolorosamente (Trastoy, 2010: 8).

Según la autora este nuevo modelo corporal fue una de las claves hermenéuticas que permiten pensar el teatro desde una perspectiva auténticamente política en el contexto de los ochenta. Aunque, también detalla que

...el llamado Teatro Joven de los 80 y principios de los 90 no constituyó una contracultura en tanto careció de intención minoritaria (“nos interesa una forma de teatro activo y tan popular como un partido de fútbol o un concierto de rock” sostenía por entonces la Organización Negra), no partió de concepciones anti-institucionales ni tampoco desechó la cultura existente por parcial o mutiladora; no optó por el mesianismo que supone revelar la extinción de una hegemonía cultural o ridiculizar la vías convencionales de aprehensión de la realidad. Los teatrístas parecieron preferir, por el contrario, una posición equidistante y no conflictiva entre tradición y ruptura, entre lo popular y lo selecto, que, a partir de sobreentendidos, complicidades y códigos cifrados, estableció un fluido intercambio con un público generacionalmente afín (Trastoy, 2010: 8).

En debate con esta idea de la politicidad del nuevo teatro, Bayardo (1996) reconoce dentro del “*teatro off Corrientes*” de los ochenta dos tendencias que construye al modo de tipos ideales: el off reflexivo y el off de la imagen. El primero, asimilable al teatro de la palabra, tematiza la realidad anclado en la tradición de la mimesis realista y la ficción teatral moderna. Tiende a contar una historia con cierta continuidad espacio temporal y causalidad, y aun cuando hay una indagación en las formas Bayardo entiende que no se pierde el contenido en tanto se propicia la intervención del hombre en sus condiciones de vida. Por el contrario, el off de la imagen está más cercano al cuerpo, y apuesta por lenguajes teatrales diferentes a la palabra y la comunicación verbal, se tematiza el teatro y se problematiza su ficcionalidad desdibujando la referencia a un real. Se toma a la obra como un todo, descentrando al personaje de la historia.

Respecto de lo político, Bayardo entiende que el off reflexivo, en su coexistencia tensa con el mercado teatral y desde el énfasis testimonial –o el compromiso político- propicia la intervención del hombre en sus condiciones de vida, y de tal forma procura inscribirse deliberadamente en la esfera cultural. Por el contrario, el off de la imagen, se sustrae el carácter propositivo en tanto se apunta a la apertura del espectador a las percepciones y sentidos de lo múltiple dando lugar a cierto apartamiento en lo político cultural...“el privilegio de la forma y la innovación, la relación doblemente mediada y críptica del off de la imagen con la realidad cotidiana lo fortalecen como metateatro y lo diluyen en lo político cultural” (Bayardo, 1996: 17). En tal sentido, si bien reconoce la revitalización que estas nuevas experiencias supusieron para la escena porteña y para potenciar la espectacularidad teatral y su diversidad, reconoce que inhiben la conformación de subjetividades y sentidos colectivos.

En una línea similar, Reigadas entiende que a partir de 1985 comienza un período de “arrepentimiento y desencanto” en el que la confianza en la revolución y el hombre nuevo es reemplazado por el “neo iluminismo democrático o por la creciente despolitización de tonos posmodernos” (Reigadas en Pellettieri, 2000: 237).

Esta lectura sobre la despolitización del teatro en los ochenta -que se soslaya en Bayardo y Reigadas, y que se habría generalizado en el campo teatral durante los noventa- sustentó la idea de que el teatro político había muerto en los ochenta. En tal sentido se tendió a pensar al teatro de la transición democrática como un teatro “desideologizado”, que centró sus indagaciones en el lenguaje dando la espalda a los intereses sociales con una actitud solipista y evasiva.

Sin embargo, esta mirada sobre el teatro de los ochenta se comenzó a poner en cuestión iniciado el nuevo siglo. En el contexto de politización que se abrió a partir de la crisis del 2001 se reactivaron algunas preguntas respecto de la relación entre el teatro y la política que pusieron en tensión las miradas que habían dominado el problema durante los setenta y su lectura pesimista sobre el teatro de la transición.

Repensar la “muerte del teatro político” en el teatro argentino de los ochenta exigió redefinir la concepción de lo político, ensayar nuevos paradigmas desde los que abordar la articulación entre el teatro y la política.

En diálogo crítico con esas lecturas –que no siempre tomaron el corpus de los ochenta para redefinir sus concepciones teóricas- construí los supuestos teórico epistemológicos que sustentan esta investigación y que considero pertinente recorrer y explicitar.

La muerte del teatro político y la redefinición teórica de lo político

Uno de los trabajos que inaugura esta renovada preocupación por la cuestión fue *El giro político* de Federico Irazábal (2004) donde afirma que el teatro político no habría desaparecido sino que habría mutado su forma distinguiendo dos tipos: Teatro político -Modernidad -Denuncia -Yo legislador- Tú advertido; y Teatro metapolítico -Posmodernidad -Deconstrucción -Yo intérprete –Tú deconstructor. El primero correspondería al teatro político de los setenta; y el segundo a la situación que se da a partir de los noventa².

Para Irazábal no existiría ‘algo’ esencialmente político; sino que lo político constituiría una relación. Afirma -citando a Arendt- “la política se realiza en el entre” (Irazábal, 2004: 52), y los agentes de ese entre serían: el mundo; el texto significado y significante, el autor y el lector. La dimensión política en tanto modalidad productivo- receptiva estaría en el *entre lector – texto significado*. “El sujeto interpreta la obra a la vez que esa interpretación como acto lo interpreta a él como sujeto actuante y con un nivel de conciencia importante” (Irazábal, 2004: 53). Es allí donde se produciría la conciencia crítica, la desalienación marxista o la desnaturalización gramsciana.

Lo político no residiría en el interior del texto sino que cualquier texto o espectáculo podría devenir político, en tanto es en la operación de lectura donde radicaría la politización del teatro ya que “el espectador que

² El autor recorre en los diversos capítulos de su libro las producciones de Brecht, Harold Pinter y Bernard Marie Koltés, por otro. Y dentro del teatro argentino retoma a Tato Pavlovsky, Griselda Gambaro y Teatro Abierto; y las obras de dos dramaturgos contemporáneos: Luis Cano y Marcelo Bertuccio.

decodifica un texto como político obtiene y produce un saber nuevo a partir del texto. Este saber tendría a su vez un alcance social y no individual, de modo que modifica al sujeto y éste a su vez al mundo” (Irazábal, 2004: 58).

En un artículo posterior Irazábal aclaraba que en tanto modalidad productiva receptiva la politicidad dependía de la ideología de producción tanto como de recepción y el contexto en lo que la propuesta se inscribía. Es más según su lectura esta modalidad política dependería más de la comunidad de recepción que de la producción. “Si la comunidad no puede elaborar ni constituirse como una comunidad política, será muy difícil para el artista encontrar la forma de hacerlo” (Irazábal, 2006: 42).

Y detallaba “cuando hablamos de teatro político entendemos un teatro que se posiciona críticamente ante el mundo para emitir una opinión que tenga que ver con algo de la disidencia (...) la politicidad tiene que estar ubicada necesariamente en la diferencia de una norma” (Irazábal, 2006: 41). Un discurso crítico en su contenido o en su forma. De este modo el autor discute la idea de que “todo teatro es político” y su reverso, de que ningún teatro lo sería. Un teatro político sería entonces aquel capaz de emitir un discurso crítico, en su forma o en su contenido, capaz de cuestionar y subvertir el discurso dominante.

Entendemos la politicidad del arte como una matriz diferencial, en el sentido de que lo que hace es posicionarse en un lugar que no legitime lo establecido, que no trabaje ni opere con lo dado sino que, por el contrario, se posicione en un lugar crítico ante el mundo. Eso es para nosotros lo político (Irazábal, 2006: 41).

Irazábal desplaza de esta forma la lectura tradicional de la politicidad del teatro del *contenido* o la *forma*, para plantear lo político no como algo inmanente sino como algo que sucede en el *entre* el lector y la obra, es decir a un componente relacional que articula producción, recepción y contexto.

Si bien coincidimos en pensar lo político como algo escurridizo, relacional, situado y diferencial, entendemos que en su lectura deja de lado otros “entres” y objetos de disputa constitutivos del teatro. Reproduce de este modo un modelo de lectura más ligado a la literatura que desconoce otro entramado de relaciones donde también se jugaría lo político del teatro: entre el director y el autor, entre el director y el actor, entre el autor y el

actor, entre actor y público, entre el público, el espacio y el actor, por mencionar sólo algunos.

Más atenta a este entramado de relaciones que constituye al teatro, Lola Proaño Gómez en 2007 afirmaba que el teatro político había muerto si por tal entendíamos exclusivamente aquel con las características que lo definían durante las décadas del sesenta y setenta, es decir el teatro en el marco de una “guerra de trincheras” (Proaño Gómez, 2007:1).

En un intento por cuestionar las lecturas en clave posmodernistas y reponer la dimensión política en los estudios teatrales, esta autora busca repensar la presencia de lo político en la escena latinoamericana de los noventa y la actualidad³.

En sus primeras producciones, la autora identifica –en línea con lo que señalaba Irazábal- que a partir de los ochenta lo político empieza a aparecer en escena en rasgos de las poéticas que exceden el texto escrito, e incorpora elementos muy diversos tales como técnicas brechtianas, de la Comedia del arte, del minimalismo (muñecos), del teatro popular, entre otros.

A diferencia del teatro político en los años sesenta, no tiene un tono de resistencia y denuncia, ni la violencia como instrumento central de protesta. No es explícito, ni directo y su narrativa no es clara ni lineal; tampoco presenta una propuesta política para el futuro. Sus características son más bien una denuncia dolorida acerca de la inmoralidad y la represión solapadas, el estilo es críptico, indirecto, ambiguo y fragmentado (...) exigen que el espectador encuentre el hilo conductor de la propuesta. El resultado es un producto híbrido, heterogéneo, en muchos casos, pastiche de textos anteriores (...) Sin embargo, por detrás de estas poéticas cuyos rasgos pueden nombrarse como pertenecientes a aquellos caracterizados como posmodernismo, subyace una ética moderna. Sus procedimientos enfrentan -¿nuevas?- formas de dominio: ellas no niegan la historia, ni la posibilidad de acción, ni la denuncia, por el contrario la descubren y la desaprueban. Pero, a diferencia del teatro político tradicional los planteos que estas poéticas realizan tienen la forma de preguntas abiertas que marcan la ausencia de afirmaciones o proyectos definitivos: lo que yo llamo una “estética de la incertidumbre” (Proaño Gómez, 2007: 2).

Proaño Gómez identifica a partir de los ochenta, un proceso de transformación estética en el teatro. Y si bien en estas primeras

³ La autora trabaja con un corpus contemporáneo. Así en su artículo de 2007 trabaja con *Cachetazo de Campo* de Federico León; *Máquina Hamlet* de Heiner Müller, puesta de Veronese; *Nuestra señora de las nubes* de Malayerba; *Rebatibles* de Norman Briski o *Visiones de cubanosofía* de Nilda Castillo.

investigaciones su búsqueda se recortaba más a lo poético, en sus trabajos más recientes esta indagación empieza a incorporar nuevas dimensiones. Así, desde su libro *Poética, política y ruptura: Argentina 1966-73* (2002) donde analizaba las metáforas circulantes en torno a la dictadura de Onganía a su última producción publicada en 2015 *Teatro y estética comunitaria: desde la filosofía y la política* que analiza el teatro comunitario en tanto praxis artística y social, se evidencia un proceso de complejización en el pensamiento de Proaño Gómez que entendemos resulta fundamental recorrer en tanto comparte nuestro objetivo de buscar una mirada más atenta a los diferentes entramados de relaciones que constituyen al teatro.

La autora prefiere hablar de un “*teatro de lo político*”, de esta forma no enuncia obras que hablan de “la política” en términos de la lucha de intereses de manera explícita sino de un teatro que habla más a los sentidos y las emociones que a la razón, para generar un instante de apertura e indecibilidad, un golpe de sentido sensorial que acerca la percepción de la incompatibilidad de dos mundos y dos lógicas distintas. El efecto político se consigue en un primer momento a través de la sensibilización de los sentidos para luego, en una segunda instancia, provocar la pregunta racional.

En línea con lo que planteaba Irazábal, Proaño Gómez entiende *lo político* como un momento de ruptura frente a la norma. Para ello la autora distingue *la política*, como ese espacio formal de lucha por el poder, de *lo político*, es decir identificando a la primera con el orden y el segundo con la ruptura.

Cabe decir que Proaño Gómez define *lo político* de varias maneras. Retoma a Rancière y lo enuncia como “la irrupción de los no contados” (2008: 9), de aquellos que siendo parte del sistema no son tenidos en cuenta por él. Es también un momento de interrupción y una ruptura de sentido que implica poner en cuestión los mismos principios estructurales del orden establecido. Una ruptura generada por la irrupción de aquello que no entra en la totalidad y aparece cuando se da el encuentro de dos lógicas incompatibles. Según Proaño Gómez, lo político sería entonces la emergencia del “surplus del todo saturado” (2008: 9) y la política, lo institucional (2008: 17).

El *teatro de lo político* sería entonces aquel que pone en tensión las normas instituidas, a aquel que genera el encuentro de dos lógicas, la del orden instituido y la de un nuevo orden, instaurando un momento de apertura e indecibilidad, un momento de interrupción que pone en cuestión los principios mismos estructurales del orden establecido (Proaño Gómez, 2007:10).

La autora, alude a Roig, y afirma que el teatro de lo político retoma “la función utópica del discurso” en tanto posibilita imaginar otras realidades posibles. Esta función del discurso teatral permite pensar al teatro y lo político de forma especializada y temporalizada, es decir en relación a un contexto específico. En esta función utópica es posible diferenciar tres partes: la crítica reguladora, liberadora de determinismos legal y anticipadora del futuro. Basándose en esta distinción la autora se adentra en el análisis de las obras para diferenciar aquellas que describen la realidad, la cuestionan y proponen otro futuro posible.

Distinguiendo la política y lo político Proaño Gómez señala la situación paradójica del teatro de lo político, en el que lo institucional permite lo instituyente. Afirma, “la política” está presente en la escena en tanto conjunto de prácticas, discursos e instituciones vigentes que establecen y organizan la coexistencia humana y en este caso concretamente el teatro como institución; por otra, “lo político” está en el hecho teatral en cuanto éste, valiéndose de las más diversas formas, propone modos de organización social e institucional diferentes u opuestos a los que rigen la sociedad, pone en duda la eficacia de las instituciones que rigen en el momento o descubre, en la escena, los efectos negativos del orden vigente. Lo paradójico se presenta en tanto, es dentro del marco institucional- la política- donde se da la posibilidad de la disrupción a través de la ficción.

El teatro de lo político se ubica entre el orden instituido y la posibilidad de mejorarlo o alterarlo radicalmente, propone la transformación de ontologías e identidades como una permanente posibilidad, aunque ella quede, la mayoría de las veces, limitada a la escena (Proaño Gómez, 2007: 17).

Es en la intersección de estas dos situaciones paradójicas donde se sitúa el surgimiento del “instante político”, entre lo político y la política. En el espacio- tiempo escénico aparece el encuentro entre la lógica del sistema

establecido y una lógica diferente que aunque no construya un sistema de lógica alternativa explícitamente implicaría, por defecto, la denuncia y la búsqueda de una opción. Así el “instante político” se produciría en el choque entre dos mundos y dos lógicas incompatibles.

...se da en este encuentro entre un proceso de gobierno o la imposición de las reglas del sistema dominante y un proceso de subjetivación política guiado por la desclasificación del orden instituido. La aparición del “instante político” se sintoniza en el teatro como el “golpe de sentido” percibido más sensorial que intelectualmente (Proaño Gómez, 2007: 4).

Una ruptura fundamentalmente sensible que denuncia la pretendida totalidad homogénea como falsa. Ante un orden que se presenta completo y sin fisuras, el teatro presenta lo oculto, lo que no entra en la totalidad, la parte negada del todo. En la escena se reconfigura el tiempo y el espacio, se cambian los cuerpos de lugar, se hace visible lo que no debe ser visto, se reconocen personas y voces donde sólo parecen existir objetos y ruidos. “Lo político se caracteriza entonces por un momento de irrupción, por una ruptura de sentido” (Proaño Gómez, 2007: 18).

De este modo, en *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano* Proaño Gómez aborda el teatro de lo político distinguiendo su corpus entre *el teatro de sala*, en donde lo político se manifiesta en la puesta en escena -desde una poética posmodernista y una ética moderna-, y *el teatro comunitario*, donde lo político se manifiesta principalmente en el proceso y la organización del grupo.

Lo político en ambos casos se pondría en juego de diferentes maneras. Mientras en el teatro de sala se pondría en juego la función crítica reguladora y liberadora de determinismos legales del discurso teatral, en el teatro comunitario aparecería además la función anticipadora del futuro. Tanto en sus textos espectaculares como en sus prácticas de organización, el teatro comunitario ensaya una organización social alternativa, propone una nueva comunidad.

Para el análisis del *teatro de sala* la autora centra su análisis en el texto espectacular y su relación con el contexto histórico, político y económico en el que emergen estas producciones. Intenta “abrir y mirar a través de los textos espectaculares buscando síntomas que indiquen el estado del mundo y la sensibilidad social que estos expresan” (Proaño

Gómez, 2007: 7), indagando especialmente en los sentidos políticos y sociales de los mismos. En un sentido próximo al que trazaba Irazábal, Proaño Gómez, habla en este caso de lo político en el teatro, en tanto propuestas que transmiten al espectador

...sensaciones, golpes y vivencias que lo disparan, muchas veces a pesar suyo, hacia un ámbito que, traspasando la realidad, produce vacíos, presencias, ausencias o silencios frente a los cuales el espectador se pregunta intelectualmente por su significado, muchas veces sin encontrar respuesta fácil. Sin embargo, en el ámbito sensorial, despierta en él angustias y sentimientos que lo llevan, en última instancia y con cierto optimismo, a interrogarse acerca de su rol en el presente y en el futuro (Proaño Gómez, 2007: 8).

En las condiciones sociales abiertas a partir de los ochenta, lo político se daría en el momento que el espectador se da cuenta de que ha sentido la presencia de aquello difícilmente articulable en un lenguaje lógico, aquello que en la cotidianeidad permanece usualmente invisible e indecible: percibe "la verdad estructurada como ficción" (Lacan en Proaño Gómez, 2008: 5).

Desde este punto de vista, próximo al de Irazábal, la obra de arte operaría como una forma de conocimiento no discursiva ni conceptual. A través del uso de la metáfora se revelarían identidades novedosas que de otra manera quedarían veladas. Lo político se daría a través de un "golpe de sentido" que conduciría al espectador a cuestionar el orden naturalizado. Lo político se definiría entonces como "un esfuerzo efectivo y práctico - aunque no siempre consciente en el caso del teatro - destinado a someter las instituciones que se arrogan validez de hecho a la prueba de la validez de juicio" (Proaño Gómez, 2008: 3).

En su más reciente libro, *Teatro y estética comunitaria: miradas desde la filosofía y la política*, la autora avanza en la línea de investigación del *teatro comunitario* y sostiene que lo político en este tipo de praxis teatral se manifiesta no sólo en sus producto sino también en sus procesos de creación y en la organización de los grupos (Proaño Gómez, 2013: 32). En tal sentido la autora analiza los modos de organización y mecanismos de producción, el rol del director, los procedimientos creativos y su dramaturgia basada en la creación colectiva como así también el uso del recuerdo-fragmento, su poética, la vinculación que trazan con el espacio

público, su horizonte político de transformación social, las dinámicas entre lo subjetivo y lo comunitario y el desarrollo en la práctica de modos territoriales de estar-hacer –habitar, entre otras dimensiones.

Resulta interesante señalar que para Proaño Gómez lo que diferencia a este nuevo *teatro de lo político* del *teatro político*, “se sintetiza en el desplazamiento de *la política* por *lo político*” (2013: 78). La autora encuentra en la dimensión política una clave diferencial entre el teatro de sala o independiente, el teatro militante de los 60 y el teatro comunitario. Es decir, afirma que lo político no ha desaparecido en el teatro contemporáneo sino que ha mutado su forma hacia poéticas más crípticas. En tal sentido –y a diferencia de las obras que inscribe en la “estética de la incertidumbre”- el Teatro Comunitario recupera del teatro militante de los sesenta la trasmisión de un mensaje claro y explícito, aunque se distancia de éste en tanto el mismo no es partidista. Esta elección consciente de excluir lo político partidario en el Teatro comunitario se afirma en la necesidad de reforzar aquello que une a los integrantes y evitar aquello que pueda separarlos⁴. A diferencia del teatro militante, *el teatro de lo político* no es partidista, no se acerca al Estado ni a las instituciones.

En relación a la función utópica del discurso teatral, Proaño Gómez señala otra diferencia respecto del teatro de sala. En el teatro comunitario en tanto estética política opera tanto en su aspecto crítico- regulador –la crítica al presente o al pasado- y liberadora del determinismo legal- el futuro no tiene que ser como el presente- como anticipadora del futuro (Proaño Gómez, 2013: 50). A diferencia del teatro de sala, donde el futuro queda implícito y depende de la elaboración del espectador, en el teatro comunitario se efectiviza un mundo diferente asentado en la concreción de pequeñas utopías y en su praxis organizacional: “La crítica de la topía y el avance hacia la utopía se realiza tanto en la escena de las puestas comunitarias como en su organización social y teatral” (Proaño Gómez, 2013: 50).

⁴ En relación a lo partidario existe el acuerdo en los grupos de teatro comunitario de no discutir política partidaria. Aunque entre los integrantes hay muchos que hacen política no partidaria y sólo excepcionalmente hay militantes políticos partidarios.

Y afirma “lo político en este tipo de praxis teatral comunitaria se manifiesta, más que en el producto, en el proceso de creación y en la organización de los grupos” (Proaño Gómez, 2013: 33). En este sentido la autora destaca que el fin de esas comunidades parece ser la reivindicación vital y la supervivencia común. El reconocimiento de la identidad común y de cada uno de sus integrantes, la diversidad en su composiciones, los lazos de solidaridad, el trabajo colaborativo, las formas de organización horizontal, así como el establecimiento de roles y jerarquías móviles, resultan centrales para este tipo de praxis teatral. La concreción material de una comunidad sin homogeneizar a sus miembros asentada en una relación ética, estética y vivencial, pasible de fundar un *nosotros* que contrarreste el individualismo neoliberal.

Entre estas pequeñas utopías que se concretizan en la praxis social de los teatros comunitarios la autora señala la recuperación y apropiación de la propiedad colectiva del espacio público, la posibilidad de conformar colectividades heterogéneas que funcionan armoniosamente en pos de una finalidad común, el fomento de la capacidad de autogestión, la necesidad de afirmar un futuro con la posibilidad de un mundo mejor y la rehabilitación de la comunicación a nivel personal e intergeneracional, la capacidad de los sujetos de ser productores y no meros receptores de cultura, la creencia en que la cultura puede operar un cambio social, la inclusión de las memorias para reescribir la historia y la posibilidad de visibilizar segmentos sociales borrados de la historia, entre otros.

En las investigaciones de la autora sobre el Teatro Comunitario la politicidad toma cuerpo en la praxis teatral/social, de tal forma entiende a estos grupos como espacios de resistencia donde va apareciendo un ensayo para una organización social alternativa, para una “nueva comunidad” (Proaño Gómez, 2007: 15). En el teatro comunitario, a diferencia del de sala, lo político cumple con la función utópica de anticipar un futuro diferente.

El teatro de lo comunitario “es la corporización comunitaria-barrial-vecinal de este desplazamiento de la política, una nueva forma de poder no asentada en modelos institucionales ni jurídicos (...) se ha sumado a la

tendencia de desplazar la política y de luchar desde lo político” (Proaño Gómez, 2013: 82).

Si bien acuerdo con esta mirada más atenta a la praxis social del teatro, veo en esta distinción analítica entre lo político y la política una situación paradójica en tanto niega la politicidad misma de la construcción de ese nuevo orden que se genera, en otras palabras ocluye la posibilidad de pensar las contradicciones de la misma institucionalidad que todo proceso político genera.

De este modo la autora pone en juego dos dimensiones fundamentales del pensamiento político, la distinción entre las prácticas de administración del orden y las que buscan impugnarlo, entre lo institucional y lo instituyente, repiensa asimismo la una como condición de posibilidad para la otra. Y enuncia así otro *entre* que particularmente nos interesa, entre la escena y el ordenamiento que lo rodea y posibilita, entre lo específicamente escénico y lo extra escénico.

Sin embargo, considero que en esa distinción entre la política y lo político hay algo importante que se pierde. No es posible cristalizar el instante político exclusivamente en el instante poético en tanto se velan otras dimensiones en que la política atraviesa el teatro, otros espacios/tiempos en que aparece la disrupción y el orden, y que la autora misma reconoce en su objeto. Como así tampoco es posible ocluir la politicidad que trae la construcción de un orden alternativo, con lo que de estable y disruptivo este conlleva.

En tal sentido preferimos preservar la ambivalencia, la polisemia de la palabra “política”, no como un déficit a corregir o aclarar sino como la expresión de una tensión que la constituye (Rinesi, 2005). Ver en esa doble valencia de la política la capacidad descriptiva “de la tensión real sobre la que se sostiene la cosa que designa” (Rinesi, 2005: 22). Ya que, como dice Emilio De Ipola, no consigue pensar la política ni el que la considera exclusivamente como un subsistema social ni el que la concibe apenas como el momento de ruptura, sino sólo el que “osa emprender la ardua travesía del laberinto que ambas metáforas dibujan en el dominio huidizo e irrepresentable de lo social” (De Ipola, 2001: 12).

Adoptar este posicionamiento nos lleva entonces a pensar precisamente en esta tensión en la que se define el espacio de la política. Un espacio siempre móvil, dinámico, construido en torno a la tensión entre orden y ruptura. Tensión que no podemos anclar exclusivamente en el contenido de una obra, tampoco en su forma o búsqueda de lenguaje, ni en el modo de producción o los circuitos de circulación, sino en el espacio siempre múltiple, móvil y situado de esas disputas.

Entre el teatro como institución y el instante poético, entre lo específicamente teatral y lo parateatral, también se jugaría lo político. La hipótesis de que en ese *entre* se juega algo importante de la relación de lo político y el teatro fue otra de las ideas fuerza que condujo este trabajo. Partía del supuesto que había una relación fundante entre ese espacio de prácticas extra-escénicas -que en la mayoría de los trabajos quedaba vedado- y lo escénico. Para decirlo de una vez, entiendo que los modos de producir, las formas de crear, las políticas de circulación –el orden que el teatro se daba por fuera del escenario- eran parte de ese instante de fisura del orden, de esa tensión, tanto como lo específicamente escénico. Desde esta perspectiva, lo extra-escénico es tan “teatral”, tan político, como ese otro mundo que la metáfora ponía andar.

Eduardo Pavlovsky, recupera una construcción teórica más atenta a estas otras prácticas que nos interesa indagar. Pues, si bien el autor coloca lo político del teatro en la capacidad de crear otros mundos posibles, es decir en el componente rupturista, no lo ancla exclusivamente en la capacidad metafórica del teatro. Para Pavlovsky con la caída del socialismo habría una producción permanente de subjetividad que tendería a una estandarización muy global de maneras de pensar. Recuperando a Félix Guattari, propone encontrar territorios de producción de subjetividad por los bordes, espacios donde crear otras opciones existenciales. Esos espacios formarían lo que él denomina lo micropolítico, es decir espacios de producción de subjetividad diferentes de los impuestos habitualmente. “Son espacios experimentales de búsqueda, de estudio, de creación, de hallazgos de nuevos tipos de solidaridad, de nuevas formas de ser en los grupos, nuevos territorios existenciales a inventar” (Pavlovsky, 1997: 28). Lo político radicaría entonces en la posibilidad de crear formas de subjetividad diferentes al

sistema liberal dominante. Así, este autor trae como objeto de indagación las formas de estar internas de los grupos y con ellas las prácticas de exploración, investigación y subjetivación más veladas en los discursos que venimos recorriendo.

En línea con estas teorizaciones, Jorge Dubatti pone de relieve a partir del concepto de convivio esta dimensión social y política del teatro. Desde hace algunos años este autor comenzó a desarrollar una original propuesta teórico filosófico encaminada a “regresar el teatro al teatro” (Dubatti, 2010: 18), a abrir nuevas posibilidades para la teatrología liberándola de la “asfixia semiótica”. Para ello, el autor define al teatro como un *acontecimiento*, un ente complejo que se constituye históricamente en el acontecer, y que sucede gracias a la acción del trabajo humano (noción marxista del arte como trabajo humano) y se constituye en tres subacontecimientos: *el convivio, la poiésis y la expectación*.

El convivio se define como el encuentro de un grupo de hombres y mujeres en un centro territorial, en un punto del espacio y del tiempo. Una conjunción de presencias e intercambio humano directo, sin intermediaciones ni delegaciones, es una práctica de socialización de cuerpos presentes, de afectación comunitaria, intransferible, territorial, efímera y necesariamente minoritaria. Dentro del convivio y a partir de una necesaria división del trabajo se producen los otros dos sub – acontecimientos: un sector de los asistentes comienza a producir poiésis con su cuerpo a través de acciones físicas y físico-verbales en interacción con las luces, sonidos, objetos, etc. y otro sector comienza a esperar esa producción. La poiésis involucra tanto al acción de crear como el objeto creado, es el hacer y lo hecho, mientras la expectación implica la conciencia de la naturaleza otra del ente poético. Sin distancia ontológica, sin conciencia del salto ontológico de la poiésis no hay expectación. En definitiva el teatro es un acontecimiento complejo dentro del que se producen necesariamente tres sub acontecimientos relacionados e inseparables de la teatralidad (Dubatti, 2010: 36). Según una definición lógico- genética el teatro es la expectación de poiésis corporal en convivio, según la definición pragmática, es la fundación de una zona peculiar de

experiencia y subjetividad en la que intervienen convivio- expectación- poiésis (Dubatti, 2010: 32-33).

Partiendo de esta definición, en el libro *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura* Dubatti plantea la necesidad de redefinir las relaciones entre escena y política y elabora una concepción de lo político como categoría semántica.

Sostenemos que política es toda práctica o acción textual (en los diferentes niveles del texto) o extra textual productora de sentido social en un determinado campo de poder (relación de fuerzas), en torno de las estructuras de poder y su situación en dicho campo, con el objeto de incidir en ellas, sentido que implica un ordenamiento de los agentes del campo en amigos, enemigos, neutrales o aliados potenciales (Dubatti, 2006: 49).

Política sería entonces cualquier práctica productora de sentido en un determinado campo de poder. Según dice Dubatti no existe un “teatro político” como categoría de una poética, lo político es rizomático y en tanto tal atraviesa todas las esferas de la actividad teatral. No es posible entonces anunciar la vuelta de algo que nunca se retiró ni distinguir un teatro político de otro que no lo es ya que todo teatro es político, aún el que no lo sabe. Por lo que es pertinente hablar de la capacidad del teatro de producir sentido y acontecimiento político en todos y cada uno de los órdenes de la actividad teatral.

Siguiendo este razonamiento el teatro se relacionaría con distintos campos de poder: uno macrosocial o comunitario, otro internacional, otro microsocioal (de la tribu o grupo), otro del endogrupo familiar, otro de las relaciones dentro del campo intelectual, otro de la discusión de las estéticas, de la discusión de las versiones de la historia, etc.

Acorde con este supuesto el proyecto de investigación que coordina sobre el teatro en la postdictadura desde el Área de Artes Escénicas del Centro Cultural de la Cooperación, que reúne desde 2001 el trabajo de cuarenta y cinco investigadores y constituye una visión muy legitimada en el campo teatral argentino, toma como unidad las *micropoéticas*, es decir cada grupo, y la capacidad única de producir sentido político de cada una de ellos.

Según el autor la característica fundamental que adquirió el campo teatral en la postdictadura es el estallido de poéticas, el *canon de la*

multiplicidad, donde cada grupo produce sin necesidad de alinearse en una determinada escuela, tendencia o movimiento. Este concepto implica la idea de multicentralidad, es decir, existe una coexistencia de modelos y autoridades de referencia. De esta forma, se rompe la imagen piramidal de la subordinación jerárquica de las poéticas e instaura una nueva imagen de horizontalidad, rizomática: “las micropoéticas constituyen una comunidad, se yuxtaponen en el espacio y se resisten a la abstracción en una estructura común” (Dubatti, 2010: 22).

Cada micropoética produce sentido político en un orden y de forma diferente. Así, en algunos casos con una práctica de construcción política más tradicional o explícita, otros desde el rescate de la memoria como tema de sus obras y otros desde la indagación en el lenguaje. En tanto “se resisten a la homogeneización y la abstracción en una estructura común o a la subordinación en un esquema jerárquico” (Dubatti, 2010: 22) la relación de cada grupo con lo político es tomada como unidad.

Ahora bien, a pesar de este rasgo singular de articulación política de cada micropoética, Dubatti señala un rasgo de politicidad común para todo el teatro. En las nuevas condiciones culturales mundiales –es decir en el orden macrosocial- la teatralidad adquiere una nueva significación, se redefine como acontecimiento político a partir del valor de lo convivial. Como decía anteriormente sin el convivio, sin este encuentro de presencias, no hay teatro; y es por ello que se reconoce en el acontecimiento convivial el principio de la teatralidad. Así el teatro como lenguaje ancestral, aurático, territorial, no mercantilizable; sería “una práctica naturalmente anticapitalista y antiimperialista, antiglobalizadora y anti hegemónica” (Dubatti, 2006: 15), herramienta de resistencia contra la desterritorialización de las redes comunicacionales, contra la desaturización del hombre, contra la homogeneización cultural de la globalización, contra la insignificancia, el olvido y la trivialidad, contra el pensamiento único, contra la hegemonía del capitalismo autoritario, contra la pérdida del principio de realidad, contra la espectacularización de lo social y la pérdida de la praxis social (Dubatti, 1999).

Entonces, para el autor, si bien cada micropoética se relacionaría con la política de manera singular, habría un rasgo del lenguaje teatral que en el

macro contexto cultural actual funcionaría contra-hegemónicamente. El convivio, al habilitar el encuentro de presencias, funcionaría contra la hegemonía capitalista. Sin embargo, Dubatti va más allá y señala “a mayor intensidad del arte, mayor intensidad política” (Dubatti, 2006: 11). Es decir, si bien afirma que todo teatro es político también reconoce que es posible identificar distintos grados de politicidad que irían de la mano de la capacidad metafórica del arte. Desde esta postura la mayor capacidad de producir sentido político desde el teatro estaría dada por la metáfora. A través de esta herramienta el teatro entraría a disputar en los distintos campos del poder simbólico.

Allí donde surja una metáfora artística intensa, una condensación feliz de teatralidad, ineludiblemente habrá acontecimiento político. Porque es políticamente que el hombre habita el mundo y la metáfora artística uno de los catalizadores más potentes de la dimensión política de la vida (Dubatti, 2006: 13).

Si bien el teatro entra a disputar políticamente con los distintos campos de poder y lo político recorre todos los órdenes de la actividad teatral, es en el lenguaje teatral, en su capacidad metafórica, en su capacidad de construir otros mundos posibles donde radicaría su mayor potencialidad política.

En este sentido, las teorizaciones de Jorge Dubatti fueron un punto de partida fundamental para este análisis en tanto recolocan la politicidad en un rasgo propio y singular de la teatralidad y apuestan a una indagación de las distintas prácticas de producción de sentido político de cada micropoética -más allá del entre lector y obra que proponía Irazábal-.

En esta línea, asumimos el desafío de indagar en los vínculos de esos distintos órdenes que propone el autor en que el teatro produce sentido político (el macro y micro social, el del endogrupo, etc.), a fin de profundizar en el conflicto que dentro del mismo campo teatral opera por la definición de la política para preguntarnos si el “todo es política” no termina por borrar la política.

Si bien reconocemos la potencialidad política del convivio, cabe preguntar si tal argumento no termina por legitimar prácticas muy disímiles. Y en tal sentido, es necesario distinguir que la vitalidad política del convivio -es decir la efectiva presencia de aquello que en principio es sólo potencia

no desplegada- dependerá de la configuración singular que en un contexto particular asuma el mismo. Con ello se espera abrir la mirada hacia otras dimensiones del convivio a fin de no diluir las distinciones entre los *modos de ser* en el convivio. Modos de ser que implican decisiones respecto de las formas de distribuir el espacio, el tiempo y los cuerpos. Pues, si bien se entiende que en un sentido macrosocial podríamos encontrar en el convivio un rasgo de teatralidad anticapitalista y antiimperialista cabe indagar si en esta afirmación no se disuelven diferencias políticas fundamentales que portan cada una de ellas en sus contextos de producción.

De este modo, se recupera la propuesta de Dubatti de incluir en las reflexiones este entramado social y una mirada sobre las prácticas -que quedaba ocluido en las reflexiones más semióticas como la de Irazábal- para avanzar en la indagación sobre las articulaciones y vitalidad política de esos distintos niveles en que el teatro produce sentido político. Específicamente se busca a partir de un caso situado reflexionar sobre la vitalidad política de las prácticas de un grupo en diferentes órdenes, politicidad que entendemos sólo puede producir sentido en relación con el *contexto* singular en que se desenvuelven.

Hacemos nuestras las palabras de Trastoy cuando afirma que:

En líneas sumamente generales, mi punto de partida es el supuesto de que la politicidad de los espectáculos teatrales no es necesariamente una cualidad intrínseca de los mismos, basada exclusivamente en determinados repertorios temáticos y/o procedimientos discursivos; ni que dicha politicidad dependa –tampoco exclusivamente- de la intención (ya sea implícita o explícita) de sus realizadores, dispuestos a denunciar los aspectos alienantes del sistema, para estimular, así, los procesos de transformación de la realidad social. Prefiero, en cambio, considerar político cualquier hecho o circunstancia que provoque un enfrentamiento real o virtual, que ponga en juego los sistemas de normas y valores que hacen a la convivencia de una comunidad determinada. El enfrentamiento, a cuya agudización se llega por diversas situaciones, resultaría, entonces, la característica determinante de la politicidad (Trastoy, 2010: 25).

En definitiva, este trabajo apunta a recuperar algunos desplazamientos teóricos y epistemológicos que se vienen ensayando desde este sector de la teatrología que entiendo abre un horizonte más atento a captar y problematizar la dinámica política del teatro. En este sentido, cabe mencionar otro grupo de investigadores que (sin la reflexión teórica de los trabajos que desarrolle previamente) ensayan en la práctica nuevas miradas

sobre esta articulación. Sin dejar de lado lo textual estarían incluyendo otras dimensiones que la práctica teatral en su especificidad habilitaría. Tal es el caso de la investigación de Marcela Bidegain (2007) sobre los grupos de Teatro Comunitario, o la de Patricia Davesa (2008) sobre el teatro movimiento, o las preguntas que traza Araceli Arreche (2010) sobre el teatro callejero y las sugerentes reflexiones de Carlos Fos (2010) sobre el teatro libertario y socialista.

En esta línea Lorena Verzero (2010, 2013) ha iniciado una original revisión de las lecturas del teatro de los setenta a partir de la conceptualización de un “teatro militante” que toma como unidades de análisis a los colectivos y conjuga para ello una multiplicidad de dimensiones tales como los textos dramáticos, las estéticas, las prácticas militantes o las vinculaciones con los partidos políticos y el Estado.

Verzero parte de la convicción de que para analizar las vinculaciones entre teatro y política en los setenta específicamente es necesario construir un nuevo abordaje, lo que la lleva a acuñar la noción de teatro militante. Resulta interesante señalar que para hacerlo la autora pone en relación esta experiencia en forma sincrónica con otras prácticas culturales de la época. Así por ejemplo recorre el proceso de politización de la década del sesenta vinculando lo teatral con los procesos que se dan en la literatura, las artes visuales, la música y el cine. Es decir, en su matriz de análisis la dimensión histórica ocupa un lugar central.

En el teatro militante los elementos de índole social, ideológica o política (el encuentro, la congregación comunitaria, la movilización, la función propagandística o de agitación, etc.) cobran especial significación. La valoración del producto artístico tiene más fuerza en su funcionalidad sociopolítica que en su productividad estética. De esta manera, la necesidad de trascender la tradicional disociación entre el hecho teatral y el contexto social parte de la naturaleza del objeto de estudio (Verzero, 2013: 41).

La atención que la autora traza respecto de la funcionalidad sociopolítica del teatro y su productividad estética, así como la vinculación con el contexto histórico en el que los colectivos se desarrollaron, entendemos señalan un camino fecundo para captar un arco más amplio de matices en la relación entre teatro y política.

Este trabajo se propone continuar el camino emprendido por estos autores que, sin tener necesariamente una matriz teórica común, asumen ciertos supuestos que considero fundamentales a la hora de abordar esta problemática en tanto no esencializan la política, buscan superar las visiones centradas exclusivamente en el contenido o la forma de una poética, son profundamente contextuales, reconocen un lugar para la teoría muy próximo a la práctica, tienen una clara pretensión crítica y apuestan a una mirada multidisciplinar atenta a la especificidad teatral y el complejo entramado de relaciones que la constituye.

Desde la especificidad de lo teatral apuesto a una reflexión territorializada, localizada y contextual de lo político. Una reflexión que parte de una noción relacional y asume lo político en su tensión constitutiva entre el orden y la ruptura. Una reflexión que apunte a trascender las lecturas internas (Bourdieu, 1995) de la politicidad del teatro e incorpore todo el entramado de relaciones que se urde en torno del acontecimiento teatral, antes, durante y después de su acontecer. Una reflexión atenta a captar esas articulaciones entre lo escénico y las formas de subjetividad que se ensayan al interior de los grupos. Una reflexión que asume la definición del arte como trabajo humano para articular un pensamiento en esa zona entre lo hecho y el hacer, profundizando en las prácticas que hacen al ente poético y permanecen inexploradas. Una reflexión capaz de ahondar en esos procesos del hacer y las construcciones simbólicas en las que se fundan. En definitiva, una reflexión atenta a captar la potencialidad política en cada uno de los órdenes de la actividad teatral y en relación con los diferentes campos de poder con los que se relaciona sin convertir a lo político en una cualidad inmutable sino reconociendo el contextualismo radical de sus configuraciones.

Entramado conceptual

a) Contextualismo radical

El contextualismo radical es, según Grossberg, el corazón de la práctica intelectual que proponen los estudios culturales. Una práctica que se define como un intento riguroso de contextualizar el trabajo político e intelectual de manera tal que el contexto defina tanto su objeto como su

práctica. Una práctica que se piensa como un aporte para oponerse al universalismo científico y epistemológico y examinar como el mundo contemporáneo ha llegado a ser lo que es y de esta forma, contribuir a convertirlo en otra cosa.

En tal sentido, me inscribo en esta tradición de pensamiento como forma de habitar la posición del intelectual. Elijo un lugar de enunciación y vinculación con el objeto de estudio que me implica políticamente en torno a la pregunta que intento abordar, y que desborda los límites de lo académico. En tanto entiendo que la pasión, el compromiso y el deseo- en definitiva nuestra propia vida- forman parte del proceso del conocer. Un proceso en el que apuesto a integrar diversos cuerpos de saberes y experiencias.

El contextualismo radical que proponen los estudios culturales supone asumir la relacionalidad según la cual la identidad, la significancia y los efectos de cualquier práctica o acontecimiento se definen sólo por el complejo conjunto de relaciones que lo rodean, interpenetran y configuran y que los convierten en lo que son. Cualquier acontecimiento sólo puede ser entendido de manera relacional, como una condensación de múltiples determinaciones y efectos. La noción de *contexto* para este enfoque es siempre una unidad compleja, sobre determinada y contingente

El contextualismo radical se plasma en el concepto de articulación. La articulación designa tanto los procesos básicos de producción de la realidad, de producción de contextos y de poder (es decir la determinación o la efectividad), como la práctica analítica. Es la práctica o el trabajo transformador que consiste en hacer, deshacer y rehacer relaciones y contextos, en establecer nuevas relaciones a partir de relaciones viejas o de no relaciones, en trazar y delinear conexiones (Grossberg, 2012: 38).

Grossberg recupera a Deleuze y Guattari y define el contexto como una singularidad que también es una multiplicidad:

un ensamblaje activo organizado y organizador de racionalidades que condicionan y modifican la distribución, la función y los efectos – el ser mismo y la identidad- de los acontecimientos que, a su vez, están activamente implicados en la producción del contexto mismo. Los contextos se producen aun cuando “articulan” los “hechos” o las individualidades y relaciones que los conforman, se encuentran siempre en relación con otros contextos, y producen complejos conjuntos de relaciones y conexiones multidimensionales. Son el resultado de múltiples tecnologías- residuales, dominantes y emergentes- de las que también constituyen la expresión. Estas

tecnologías, que participan activamente en la (auto) producción del contexto, definen los mecanismos y las modalidades de articulación o materialización –las condensaciones de múltiples aparatos, procesos, proyectos y formaciones- que imponen una organización, una individualidad y una conducta particular a las poblaciones del contexto (Deleuze y Guattari en Grossberg 2012: 48).

Los estudios culturales consisten entonces en un análisis contextual de cómo un contexto específico se constituye, se pone en tela de juicio, se deshace, se modifica, se rehace, etc. en cuanto a las estructuras de poder y dominación. Y requiere tanto la deconstrucción como la reconstrucción de los contextos, buscando las diferencias, las heterogeneidades, las fracturas a la totalidad (Grossberg, 2012: 39).

Asumimos esta práctica intelectual que pone en tela de juicio la idea que los contextos puedan ser tratados como un conjunto de campos fracturados y relativamente autónomos, específicamente que los contextos pueden ser entendidos en términos puramente culturales; “entender los contextos y, dentro de estos, las formaciones culturales requiere examinar las relaciones de la cultura con todo cuanto no sea cultura” (Grossberg, 2012: 41).

En este sentido eludimos formas más estructuradas de hablar del teatro como las que se han ensayado desde la sociología con las nociones de *campo* (Bourdieu, 1995) o *mundos del arte* (Becker, 2008), o las nociones de *sistemas* y *subsistemas* que en nuestro contexto se extendió ampliamente a partir de los trabajos de Pellettieri y sus discípulos. Por el contrario, preferimos una construcción más desordenada; por momentos opaca, incoherente, elástica, siempre enredada, polifónica y endeble. Un ensamblaje de relaciones, espacios, actores, producciones, discursos, instituciones y acontecimientos que en sus juegos van asumiendo diferentes configuraciones.

Sin renunciar a la posibilidad de construir abstracciones, se apuesta por la *interdisciplinariedad*, la *contextualidad* y la *complejidad* –“el mapeo de la complejidad empírica de lo real” (Grossberg, 2012: 17)- como horizonte de pensamiento.

Este posicionamiento teórico y epistemológico implicó enormes desafíos en nuestra práctica investigativa. Por un lado, trascender las barreras disciplinares y académicas e integrar saberes construidos desde la

práctica teatral con otros formalizados desde la ciencia política, la historia, la sociología, la teatrología y los estudios culturales; lo que me demandó un ejercicio de traducción y creación difícil de sortear. Y me llevó a desnaturalizar conceptos, interviniéndolos con la mirada de disciplinas extranjeras, permitiendo así abrirlos a otros interrogantes.

La articulación de estos discursos, esta polifonía de lenguajes y universos, se construyó a partir de las necesidades que me iba trazando la pregunta. Estos saltos entre fronteras disciplinares contribuían a ensayar una mirada atenta a la complejidad y a las demandas que trazaba el objeto de estudio; para, desde allí y operando mediante una lógica adicional (sí...y...y...y...), construir las herramientas teóricas que mejor se adecuaban a la pregunta y al contexto teórico y político en el que se pretendía inscribir este discurso.

Esta atención radical al contexto que proponían los estudios culturales revelaba una dificultad adicional que tenía que ver con el escaso desarrollo de la investigación sobre el teatro rosarino y los conceptos utilizados para analizarlo.

Vale decir que en cuanto al campo teatral rosarino las investigaciones se encuentran aún en una etapa exploratoria y descriptiva. Sobre los primeros teatros de la ciudad se cuenta con un trabajo de Ensick (1974) que historiza las instituciones de la provincia de Santa Fe y otro de Rafael Ielpi, que en *Rosario, del 900 a la década infame* dedica un capítulo a reconstruir los estos momentos iniciales del teatro en la ciudad.

Respecto del teatro independiente, un trabajo pionero es la investigación de Clide Tello (2007), que en el marco de la *Historia del teatro argentino en las provincias* dirigido por Osvaldo Pellettieri, aborda el período 1940-1959. En un tono más ensayístico, pero que también trabaja sobre el teatro independiente desde 1940 hasta comienzos de los noventa, se cuenta un escrito realizado por el crítico teatral Julio Cejas como parte de la *Historia de Rosario* producido por “Biblioteca eLe”. Y los trabajos realizados por José Moset, a quien le debemos la mayor cantidad de investigaciones sobre la historia del teatro de Rosario, entre los que se cuentan varios artículos sobre los grupos de los años sesenta y un abordaje sobre Teatro Abierto (1994, 2012, 2016).

Otros materiales de significativa relevancia son los ocho números de las revistas *Señales en la Hoguera*, editadas entre 2002 y 2004, con trabajos de investigación periodística sobre diferentes coyunturas y reportajes a personalidades del quehacer local.

En cuanto a trabajos focalizados en grupos rosarinos hay una monografía sobre los grupos Arteón y Escena 75 para el período 1976-1983 hecho por Di Filippo, Expósito y Figueroa. Durante el proceso de investigación de esta tesis se publicaron además dos trabajos centrados en la historia de grupos emblemáticos de la ciudad: *El Centro Dramático del Litoral* (2018) de Moset y Tiberti; y *TIM. El audaz Magisterio* (2016) de Ana María Rozzi de Bergel (2016).

Un aporte interesante son las *Crónicas de una utopía teatral* de Oscar Moreno y Omar Tiberti (2013) por lo extenso del período abordado (1924- 1983) y las *Crónicas de un trotatablas*, centradas en la trayectoria de Eugenio Filippelli (Freggi, Filippelli y Moset, 1994).

En cuanto a Discepolín, la primera noticia que tuvimos de este grupo fue por un artículo que se publicó en la revista *Señales en la hoguera*. Unos años más tarde Sabatino “Cacho” Palma publicó *Tablas, potrero y diván* (2007), en el que reflexiona en tono autobiográfico sobre su trayectoria teatral y dedica un capítulo completo a su experiencia con Discepolín. Finalmente, en el año 2011, Reynaldo Sietecase publicó en la revista *33 pies* un artículo periodístico sobre el grupo en el que entrevistó a sus referentes.

Vale destacar que todos estos esfuerzos por construir un área de conocimiento en torno al teatro rosarino han sido realizados por integrantes del campo teatral. Todos ellos actores, directores, críticos y dramaturgos, que con el interés de dejar registro de estas experiencias han iniciado este campo de investigación.

Sólo la experiencia de Cucaño, un grupo de jóvenes surrealistas de la década del ochenta, ha concitado el interés del campo académico y generado diversos trabajos de investigación (Bernabé, 2009; Longoni, 2012; Hulten, 2012; La Rocca, 2012).

En este sentido, el estado de conocimiento sobre el teatro local se revela aún muy incipiente. Además de las dificultades que esto traía para genealogizar y deconstruir determinados procesos, nos presentó grandes

desafíos teóricos, en tanto las categorías con las que se pensaba el teatro para otros contextos no parecían adecuarse completamente a la realidad teatral rosarina, siempre algo quedaba afuera o “no era tan así”.

Poner la atención en esa diferencia, en ese *resto* que no entraba en los conceptos, fue una de las guías teóricas y epistemológicas de nuestro trabajo. Es decir, centrar la mirada en las torsiones y deslizamientos que algunos conceptos operaban sobre las dinámicas del teatro rosarino que íbamos dibujando y la construcción de abstracciones teóricas más adecuadas a ellas, fueron de los mayores retos de esta investigación.

Vale aclarar que fue desde esta atención al resto que se construyó nuestro entramado conceptual. No se partió desde los conceptos, sino que atendiendo a los casos realmente existentes se fue interrogando su especificidad y desde allí trazando abstracciones para establecer similitudes y diferencias.

Finalmente, mi hipótesis de que había una relación fundamental entre aquello que sucedía sobre el escenario y esos modos de ser y hacer por fuera de la escena; y que algo de lo político se jugaba en ese *entre*, también exigió rearmar un entramado conceptual diferente. Conceptos que fuimos encontrando, rearmando y conjugando con otros en un proceso de búsqueda constante, de deconstrucción y reconstrucción en función del contexto singular que intentaba abordar.

En este sentido uno de los conceptos más problemáticos fue el de *teatro independiente*. En un primer momento, y recuperando un uso muy extendido en la ciudad, nombré como “teatro independiente” a esa parte del teatro de la ciudad donde se insertaba la producción de Discepolín. Sin embargo, poder delimitar qué era lo que singularizaba a esa parte y cómo se articulaba con el resto del teatro de la ciudad me condujo a un ejercicio genealógico / deconstructivo a partir del cual emergieron las categorías desde las que analizar nuestro objeto. Un intento de conceptualización que buscó privilegiar la singularidad y densidad de cada experiencia a partir del análisis de los datos. De modo que las categorías que fui elaborando se orientaron menos por un criterio lineal de orden que por uno de densidad, es decir las formas de nombrar los fenómenos buscó fundamentalmente dar cuenta del espesor, el color, la textura de los mismos fenómenos.

b) Circuitos

En el segundo capítulo defino al teatro independiente como un *circuito* que abrió una grieta en el orden teatral de mediados de siglo, caracterizado por la convivencia de un *circuito profesional* y un *circuito comunitario*. Un circuito que se construyó en tensión con aquellos dos y reconfiguró el lugar del teatro local en la ciudad.

Vale decir que a diferencia de Joaquín Brunner, quien define los circuitos en tanto representaciones ideales del funcionamiento de la cultura, como una combinación típica de agentes e instancias institucionales de organización que abarca las fases de producción, transmisión y recepción de los bienes culturales (Brunner, 1988: 355), no pretendí establecer generalizaciones o una ley sobre el funcionamiento del teatro, más bien se adoptaron algunas de esas dimensiones para pensarlas en su interdependencia, en un juego donde los deslizamientos entre unos y otros son más habituales que lo que las categorías nos conducen a imaginar.

A través del concepto de circuito no se pretende trazar una imagen acabada ni totalizadora del teatro rosarino, todo lo contrario. Sólo se procura describir algunas lógicas en la organización y dinámicas del teatro en la ciudad. Se construyó esta noción como una hipótesis de trabajo capaz de aportar una imagen más relacional del teatro rosarino. Una descripción aún esquemática o simplificada, pero productiva en tanto se espera permita trascender la enumeración de singularidades y la dispersión de la crónica en la que se mantiene el estado de conocimiento sobre el teatro rosarino. Esperamos que esta categoría nos ayude a establecer relaciones, tensiones, diferencias y regularidades, y a su vez trazar un marco dentro del cual insertar los estudios de casos centrados en los grupos. Un primer trazado provisorio sobre las prácticas teatrales en la ciudad que nos sirva como bosquejo a ser interrogado, cuestionado, complejizado y rearmado por nuevas investigaciones para pensar diferentes contextos y temporalidades.

Para la construcción de este concepto de circuito combinamos las dimensiones que traza Brunner (1988) que concurren al funcionamiento de un circuito cultural -como los agentes habituales de la acción cultural; los medios de producción, los canales de comunicación, los públicos y las instancias institucionales de organización- con la de modo de producción

que traza Bayardo (1996) y otras que emergieron del análisis puntual del caso que consideramos relevantes.

Teniendo en cuenta con Raymond Williams que para analizar las relaciones sociales efectivas de la cultura hay que hacer una distinción operativa entre las relaciones de los productores culturales con las instituciones sociales identificables por un lado, y las relaciones variables en las que los productores culturales han sido organizados o se han organizados a sí mismos, es decir sus formaciones (Williams, 1994: 33); definimos el circuito teatral como una articulación singular de los modos en que se organizan las siguientes dimensiones: los artistas y sus formaciones (grupos, compañías, etc.). la organización interna de las mismas y el trabajo, su procedencia (local, nacional, internacional), sus modos de producción (empresarial, cooperativo, público), sus concepciones -sobre el teatro, la política y el rol del artista-, sus relaciones -con el Estado, otras organizaciones artísticas, sociales y políticas (partidos políticos)-, las salas (emplazamiento territorial, infraestructura -edilicia y de personal-, capacidad, modo de gestión), sus producciones teatrales (repertorio, frecuencia de las funciones, características de la dramaturgia, puesta en escena, poética , etc.), las instancias institucionales de organización teatral (Estado, mercado o comunidad), los ordenamientos estatales de la actividad y los públicos.

c) Modo de Producción

Rubens Bayardo (1990) en “Economía de la escena. Las cooperativas de teatro” dice que en la jerga teatral se entiende por “producir” hacerse cargo de los gastos en dinero o materiales que implique el espectáculo; y se denomina “productor” o “producción” a la persona o entidad que pone el capital necesario para montarlo. Este sentido “restringido” del término coexiste con otro en el que “producir” equivale a realizar el espectáculo. Según el autor se pueden distinguir tres elementos en la producción teatral: el capital, la sala y el trabajo.

El capital en bienes o dinero se destina a solventar los gastos y obtener los recursos técnicos que la obra demanda; se utiliza para pagar a los actores, otros artistas especializados y demás personal, abonar los

derecho de autor, hacer la escenografía, los vestuarios, maquillaje y utilería, programas de mano, publicidad y solventar los gastos administrativos de la puesta.

La sala supone la estructura edilicia con las instalaciones técnicas de luces y sonido, infraestructura básica (camarines, baños, boletería, auditorio, etc.) como así también el personal para la venta y control de entradas, acomodador, personal de limpieza y mantenimiento, etc.

En cuanto al trabajo, tomamos la distinción de Williams (1994: 82) entre recursos inherentes y externos para distinguir entre a) un trabajo propiamente escénico que comprende i) el trabajo actoral llevado adelante por los actores y dirigido por directores y ii) el trabajo no actoral que hace a las condiciones en que se ejecuta la representación e incluye la labor de vestuaristas, maquilladores, escenógrafos, etc.; b) un trabajo técnico de confección de objetos, vestuarios, escenografía y c) un trabajo de gestión que refiere al manejo del dinero y los bienes, contratación de sala, permisos, publicidad, etc.

Bayardo distingue tres modos de producción habituales en el campo teatral: el oficial, el industrial y el cooperativo; y si bien nosotros a partir del re trabajo con estas categorías preferimos hablar de modos de producción público, empresarial y cooperativo –cuestión que profundizaremos en el segundo capítulo- consideramos necesario establecer en esta primera instancia las definiciones de Bayardo.

En *el modo de producción industrial* un productor compra los derechos de una obra, alquila la sala, contrata al director, a los actores, y a todo el personal necesario para la realización (asistentes, iluminadores, escenógrafos, etc.) pagándoles sueldo y aportes sociales, costea los elementos necesarios para la puesta, también es el encargado de la prensa y difusión del espectáculo y los requerimientos administrativos y legales que ésta conlleva. Según el productor sea o no dueño de la sala (modalidad bastante frecuente) debe encargarse de acordar el alquiler de la misma o directamente asegurar su buen funcionamiento. Los artistas por su lado, llevan adelante la puesta en escena según su especialidad sea actuando, dirigiendo, iluminando, etc. Una vez estrenada la obra, “la producción” espera recuperar la inversión y obtener ganancias de la puesta. Las salas en

las que se ofrecen este tipo de producciones se encuentran generalmente ubicadas en zonas de afluencia del gran público y se caracterizan por involucrar importantes inversiones.

En el *modo de producción oficial* es el Estado quien corre con los gastos y las tareas de producción. Las obras se financian con fondos suministrados por organismos estatales que asumen todos los gastos sin esperar un beneficio económico directo. El precio de las entradas es generalmente accesible, garantizando producciones, que por su costo, no se hacen en el sector privado. Las salas cuentan con un buen equipamiento técnico (luces, sonido, infraestructura) y son, en su mayoría, de gran envergadura con escenarios amplísimos y plateas de más de mil localidades. En nuestro país los más destacados son el Teatro Colón, el Teatro Nacional Cervantes y el Teatro Municipal General San Martín, todos ellos ubicados en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Finalmente en el *modo de producción cooperativo* los actores se auto convocan para llevar adelante una obra y la producen a partir del aporte de sus miembros en trabajo, dinero o bienes. Esta modalidad de producción se caracteriza por una escasa división de tareas siendo el grupo de actores y el director quienes asumen no sólo los aportes de capital sino también todo el trabajo que la puesta insume. Así, además del trabajo propiamente escénico, los miembros de la cooperativa desarrollan también las tareas técnicas y de gestión. En estos casos lo más común es que las salas sean alquiladas por la cooperativa y sus costos varían según su capacidad, su modo de gestión, su ubicación geográfica y convocatoria. Generalmente las cooperativas se suelen presentar en salas más pequeñas que las anteriores producciones, espacios administrados por otros grupos cooperativos con los que se suele acordar un alquiler sujeto a la venta de entradas asignando el 30% de la recaudación para la sala y el 70% para la cooperativa. En estos casos la cooperativa asume además las tareas de mantenimiento y apertura de la sala.

En esta modalidad el dinero es el recurso más escaso y de más difícil obtención y generalmente es aportado por los propios integrantes de la cooperativa o a través de préstamos, aportes de familiares, amigos o subsidios de instituciones públicas o eventos realizados para recaudar fondos – como peñas, bailes, muestras, etc.-. Siendo el trabajo un recurso de

mayor disponibilidad que el capital, en estas producciones se tiende a suplantar el aporte en capital en todas aquellas ocasiones en que es posible, lo que en termina generando un proceso de “auto explotación”. De esta forma, el modo de producción cooperativo se presenta para los trabajadores como el más precario en tanto trabajan en la incertidumbre y a su propio riesgo. Sin embargo esta condición de precariedad supone en su reverso un mayor control y participación en la puesta. En otras palabras, al no existir en este modo de producción una separación entre los medios y los productores, éstos asumen el control de todo el ciclo.

En general las cooperativas no superan los ocho miembros y están conformadas por actores, un director y en ocasiones un asistente de dirección que luego asume la operación de luces y sonido. Muy raramente un escenógrafo, vestuarista, iluminador o coreógrafo es parte de una cooperativa. En los casos en que estas tareas son asumidas por expertos el trabajo suele ser pagado acorde a un monto fijo. Sin embargo, lo más habitual -dada la escasez de recursos económicos- es que el trabajo no escénico y técnico sea asumido por los actores y el director según sus habilidades y capacidades. Esta conformación relativamente pequeña de la cooperativa garantiza una mayor flexibilidad para acordar horarios de ensayo, funciones y giras -entre miembros que por lo general cuentan con un trabajo principal que les provee la subsistencia en tanto este tipo de producciones no suele aportar grandes beneficios económicos.

d) El Estado, lo gubernamental y las políticas culturales

A partir de la primera exploración de la escena teatral rosarina el Estado se presentaba como una de las dimensiones que singularizaban la articulación entre lo político y lo teatral. De modos que, para dar cuenta de la dimensión estatal, gubernamental y de las políticas culturales -que trabajo específicamente en el tercer capítulo pero que recorre transversalmente toda la investigación-, adoptamos una perspectiva de gubernamentalidad de inspiración foucaultiana.

Sostenemos la hipótesis que la inclusión del teatro como objeto de gobierno a nivel estatal fue posible por la conjunción de dos juegos políticos discursivos: el de las políticas culturales y el del teatro independiente. Estos

diferentes juegos discursivos se enlazaron en torno a un régimen de verdad que buscó *educar el gusto del ciudadano*. Según nuestra hipótesis la conjunción de estos campos discursivos hizo pensable y practicable un proceso de gubernamentalización del teatro, en definitiva conformó una racionalidad política para el gobierno del teatro definiendo quién puede gobernar, qué se gobierna, qué o quién es gobernado, cómo se gobierna, etc.

Para Yúdice y Miller el objeto de las políticas culturales, es precisamente la formación del gusto y está íntimamente vinculado a la cosmología occidental del gusto que surge paralelamente con el gobierno occidental moderno de la mano de la Crítica del juicio de Kant (siglo XVII). La aparición de esta filosofía del gusto- “la conformidad con la ley sin la ley”- desplazó la autoridad social afincada en la religión y el Estado teocrático como terreno privilegiado donde se regularía el comportamiento en la sociedad moderna. Así para estos autores el proyecto de educar el gusto de la ciudadanía constituye el corolario artístico de estas formas de ejercicio del poder y la formación del gusto se asumiría como el “control cultural o a la política cultural” (Yúdice y Miller, 2004: 21).

Este *control del gusto* creemos fue la racionalidad política que orientó el proceso de gubernamentalización del teatro. Desde la perspectiva foucaultiana

El ‘gobierno’ no se refiere sólo a estructuras políticas o a la dirección de los Estados; más bien designa la forma en que podría dirigirse la conducta de los individuos o de los grupos [...] modos de acción, más o menos considerados o calculados, que se destinaban a actuar sobre las posibilidades de acción de otras personas. Gobernar, en este sentido, es estructurar un campo posible de acción de los otros (Foucault en Giavedoni, 2012: 14).

El gobierno refiere entonces a las “técnicas y procedimientos destinados a dirigir las conductas de los hombres” (Senellart, 2006: 448) y se dirige hacia una suerte de complejo constituido por los hombres y las cosas; los hombres en sus imbricaciones con las riquezas, los recursos, artículos de subsistencia y el territorio. También con esas otras “cosas” que son las costumbres, los hábitos, las maneras de actuar y de pensar (Foucault, 2006: 122). Es decir, y esto resulta central para este trabajo, lo que se puede pensar en términos de un “gobierno de la cultura”.

En este marco el Estado mismo es entendido en términos de una táctica de gobierno, una forma dinámica y estabilización histórica de relaciones sociales de poder. El problema no es entonces atender al Estado en sí mismo sino saber cómo se desarrolla esa manera de gobernar, cuál era su historia, cómo se conquista, cómo se encoge, cómo se extiende a tal o cual dominio, cómo inventa, forma o desarrolla nuevas prácticas. La gubernamentalidad es por ende externa e interna al propio Estado, ya que son las tácticas de gobierno las que hacen posible la definición continua de las competencias del Estado, de lo público y de lo privado, lo que es estatal y lo que no lo es.

La cuestión del gobierno aparece entonces íntimamente ligada a la constitución de los dominios del saber. El concepto de *racionalidad política* remite al campo discursivo dentro del cual ese ejercicio del poder es conceptualizado, es decir, una racionalidad que enmarca una forma de pensar y ejercer el poder. Rose y Miller (1992) reconocen tres elementos de la racionalidad política: una forma moral, una característica epistemológica y una distinción idiomática. La forma moral da cuenta de la manera en que es aceptada una forma adecuada de poder y una distribución de tareas entre autoridades de diferente tipo. Se refiere a cierta naturalización sobre la manera en que se ejerce el poder, quién los ejerce y sobre qué esferas debe ejercerlo. El carácter epistemológico da cuenta de cierta concepción en la naturaleza de los objetos a gobernar, configura un conocimiento específico sobre dichos objetos. Y finalmente, la distinción idiomática refiere al papel que cumple el lenguaje al construir y hacer pensable determinado fenómeno.

Según mi hipótesis fueron determinantes en la construcción problemática del teatro como materia gobernable dos órdenes discursivos, por un lado el campo de saber de las políticas culturales y por el otro el del teatro independiente. La conjunción de estos campos discursivos hizo pensable y practicable un proceso de gubernamentalización del teatro, en definitiva conformó una racionalidad política para el gobierno del teatro. Una racionalidad política que marcó la manera como debía ser pensada la práctica de gobierno del teatro -quién puede gobernar, qué se gobierna, qué o quién es gobernado, cómo se gobierna- una forma de pensamiento capaz de hacer al gobierno del teatro pensable y practicable. De esta forma, la

racionalidad política no sólo organizó el orden de las prácticas ligadas al ejercicio del poder político, les dio un sentido, inteligibilidad y orientación sino que también contribuyó a constituirlo como tal.

Por ello en este trabajo nos proponemos analizar el proceso por el que se fue construyendo el campo discursivo del teatro independiente y las diversas tecnologías de gobierno y procesos de subjetificación (Rose, 2003) que se le entramaron, lo que se desarrolla en el tercer capítulo.

e) Las poéticas

En cuanto a la dimensión poética recortamos nuestro interés en la producción de la poíesis y su contexto. Para ello recuperamos de Dubatti la propuesta de desarrollar una mirada atenta a tres ángulos de análisis: el trabajo, la estructura y la concepción del teatro.

La estructura estudia el ente poético como producto, los elementos que la componen, su disposición y relaciones. La concepción del teatro es la forma en que el teatro se concibe a sí mismo y concibe sus relaciones con el concierto de lo que hay en el mundo. La concepción de teatro modela la totalidad del ente poético y acentúa su dimensión de trabajo humano, en tanto si -como afirma Marx- el arte es trabajo humano, la concepción de teatro estará estrechamente ligada a la territorialidad y la historicidad de ese trabajador.

Dubatti recupera la premisa marxista del estudio concreto de los modos específicos de la praxis y el trabajo para la comprensión de los procesos, y propone el análisis del trabajo durante, antes y después del acontecimiento. Para ello combina en el análisis del ente poético dos enfoques temporales: el sincrónico y el diacrónico. Entendemos con el autor que esta dimensión de análisis es fundamental en tanto la genética anterior al acontecimiento está inscrita en la poética misma.

La micropoética inscribe en su entidad inmanente un repertorio de decisiones, selecciones, descartes, por lo que estudiar la micropoética exige tener en cuenta no sólo lo que la poética hace y es, sino también aquello que ha decidido no hacer ni ser (Dubatti, 2009:122).

Consideramos fundamental este reconocimiento –resistido por buena parte de la comunidad de teatrólogos- de la relevancia del estudio del

trabajo, de sus formas y técnicas. Al eje sobre el “trabajo creativo” que propone Dubatti agregamos todo otro repertorio de decisiones respecto, por ejemplo, a la distribución del trabajo hacia adentro y fuera del grupo, la organización del capital y los medios de producción, entre otras. Específicamente para profundizar en esta dimensión del trabajo, recurrimos a la noción de modo de producción que recuperamos de Bayardo y de trabajo de Raymond Williams, tal como desarrollamos anteriormente.

Metodología y fuentes documentales

Los supuestos teóricos y epistemológicos desde los que partimos, demandaron construir una metodología flexible, capaz de modelarse al calor de nuestro efímero objeto de estudio.

Asumir las premisas teórico epistemológicas de contextualidad, interdisciplinariedad y complejidad sobre las que se fundan los estudios culturales, me implicaron además de los desafíos teóricos que mencionábamos anteriormente, una serie de dificultades de índole metodológica. La primera dificultad tuvo que ver con una resistencia propia de nuestro objeto de estudio.

Definir al teatro como acontecimiento, reconocer su cualidad ontológica de acontecimiento implica poner el eje en la dimensión viviente del teatro, en su naturaleza corporal, territorial y localizada, es decir efímera. Por lo que historiarlo implica necesariamente partir de la asunción epistemológica de esa pérdida. Lo que exige un trabajo sobre los alrededores. Investigar el teatro reconociendo su carácter de acontecimiento convivial-poético-expectatorial de cuerpo presente -y por tanto único e irrepetible—conduce a un trabajo con los restos. Es desde ese espacio circundante dibujado por las huellas de esos procesos que pretendimos acercarnos al imposible acontecimiento teatral.

La asunción epistemológicas de la pérdida nos colocó indefectiblemente en un trabajo de rodeo. A través de una metodología cualitativa -en tanto nos posibilitaba una imagen holística del proceso- trazamos una estrategia metodológica de triangulación intra-método a partir del uso combinado de fuentes primarias -orales y documentales- y secundarias. Recurrimos a diarios locales, revistas, fotos, relatos, recuerdos,

bocetos, videos, objetos, cartas, papelitos sueltos, volantes, afiches, programas, recortes de diarios, gacetillas, transcripciones de críticas radiales y textos dramáticos imprecisos, para construir una descripción de nuestro objeto y su contexto.

Para poder armar un relato de la dinámica del teatro en Rosario previo a los setenta, recurrimos fundamentalmente a fuentes secundarias, específicamente a las producciones de Tiberti y Moreno (2013), Moset (1993, 1994, 2012, 2016), Tello (2007), Ielpi (2006), Ensick (1974) y algunas fuentes primarias hemerográficas específicas, como artículos del diario *La Capital*.

Para el análisis del período central que nos ocupa los diarios de la época se constituyeron en una fuente fundamental. Para ello revisamos el diario *La Capital* de 1981 a 1987 y el diario *Rosario* desde 1980 a 1985 (año en que se dejó de publicar), fotografiando notas, destacados, reseñas y todo cuanto aludiera al teatro rosarino. A partir de ellos construimos un archivo de 3.539 fotografías que analizamos y organizamos en función de categorías tales como: grupo, sindicato, Estado Provincial, Estado Municipal, Teatro Abierto, TV, público, repertorio, estética, entre otras. El análisis sincrónico por categoría y el diacrónico fueron herramientas fundamentales para construir el contexto que se ve reflejado fundamentalmente en los capítulos tercero y cuarto.

A partir de la revisión hemerográfica reconstruimos además la oferta teatral total de la ciudad. Para ello revisamos la cartelera publicada en el diario *La Capital*- por ser el de mayor circulación en la ciudad- desde 1981 a 1987, y volcamos la información recogida en una planilla de excel anual en la que registramos: sala, obra, autor, grupo, director, procedencia, mes, cantidad de funciones semanales, meses que estuvo la obra en cartel, cantidad de funciones totales que hizo en el año, si era auspiciada por algún nivel del Estado y observaciones. Este trabajo nos permitió por un lado ver la dinámica general de la oferta teatral en la ciudad durante todo el período, a la vez que caracterizar los diferentes circuitos y analizar comparativamente el peso y la cualidad de cada uno de ellos en la oferta teatral de la ciudad, como así también el tipo de intervención estatal que se hacía en la misma. Asimismo nos permitió observar las dinámicas

estacionales que se daban cada año en el teatro en Rosario y las transformaciones que generaron a lo largo de todo el período estudiado.

Resulta importante señalar que para este trabajo con las carteleras se excluyó el teatro infantil y el teatro de títeres, ya que reconocimos en ambos una dinámica muy singular –tales como la oferta de vacaciones de invierno, organizaciones y festivales propios- que potencialmente podían distorsionar la lectura de nuestro objeto que se recortó al teatro de adolescentes y adultos.

En cuanto a los grupos de teatro independiente, resulta importante señalar cierta violencia que esta categoría opera sobre estas formaciones (Williams, 1994: 63) cuya naturaleza era mucho más efímera y des delimitada que lo que la categoría misma nos invita a pensar. Nos referimos no sólo a la itinerancia de directores y actores por diferentes formaciones y salas, sino también a la presencia de una gran cantidad de actores anónimos, trashumantes, que tal vez participaron de una o dos producciones pero aportaron vigor a los grupos y al movimiento. Es así que lo que aquí presentamos es sólo un boceto muy esquemático de una actividad atravesada por una gran movilidad, por un gran deambular de actores y directores, por un armarse y desarmarse, por proyectos trunco y fugaces, cuyo espesor y vitalidad se escapa a las categorías.

Esta dinámica en las formaciones nos implicó también algunos problemas metodológicos. Para enfrentar esta dificultad de la movilidad de los teatristas entre los grupos asumimos distintos criterios, hasta 1980 adoptamos los datos de las *Crónicas* de Tiberti y Moreno cruzándolos con los trabajos aportados por Cejas, Moset y Tello; y para el período 1981-87 nos basamos en los datos recabados en los diarios, tomando como criterio que se considerarían grupos aquellos con una actividad constante de más de un año.

En cuanto al fenómeno del teatro callejero, que se publicaba parcialmente en los diarios, hemos intentado recuperar parte de sus trazos a partir fundamentalmente de las entrevistas.

Para analizar la dimensión estatal y sindical trabajamos con fuentes primarias. En cuanto a los sindicatos específicamente pudimos acceder a documentos internos que nos brindaron Miguel Palma y Néstor Zapata, que

conservan en sus archivos personales, como así también correspondencia, comunicados, notas de diarios, publicaciones y programas editados en ocasión de las actividades organizadas por éstos, gacetillas de prensa, anteproyectos de leyes, actas y revistas de edición propia.

Las políticas de nivel municipal fueron reconstruidas fundamentalmente en base a las publicaciones en los diarios de la época. A partir de estas noticias se hizo además una búsqueda orientada de fuentes primarias de documentación en el Centro de Información y Archivo Municipal donde se pudieron recuperar las Ordenanzas N° 3324/83, N° 3278/82, N° 6043/95, N° 5316/91, N° 4845/90 y el Decreto 091/82, referentes a la regulación de la actividad teatral en la ciudad.

A partir del archivo personal de María de los Ángeles “Chiqui” González pudimos acceder a toda la documentación referente a la censura de la obra *Cómo te explico?*, esto es la resolución del expediente N° 21.660 y la notificación emitida por la Comisión Municipal Calificadora de Espectáculos Públicos e Impresos Literarios de la Municipalidad de Rosario que calificaba a la obra como prohibida para menores de 18 años, el Acta y notificación de la Inspección General de la Municipal al local de Arteón en noviembre de 1980, la presentación del escrito de descargo firmado por González y Zapata como anexo al expediente, la nueva resolución y la notificación del expediente N° 21.660 emitida por la Comisión que calificaba a la obra como prohibida para menores de 14 años.

En cuanto a las políticas estatales a nivel provincial además de las notas en los diarios *La Capital* y *Rosario* que mencionamos anteriormente recurrimos a fuentes primarias. Consultamos el Fondo Documental del Archivo Provincial de la Memoria, dependiente del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Provincia de Santa Fe, donde buscamos toda la documentación que refiriera directa o indirectamente al teatro rosarino y recuperamos 275 folios, 98 correspondientes al período dictatorial y 177 al período democrático.

Entre la documentación referente al período dictatorial se cuentan dos Boletines de Prensa emitidos por la Secretaría de Informaciones, un Parte de Inteligencia sobre la Muestra Nacional de Teatros realizada en octubre de 1979, dos Legajos Temáticos, uno de “Antecedentes de Teatros y

sus Directores de Rosario y Zona Sur” y otro de “Tácticas y medios empleados por el comunismo para la infiltración en el campo gremial”, un Documento de Calificación de artistas de radio y TV, Informes y Notas confidenciales entre la Dirección General de Informaciones y el Departamento de Inteligencia de la Policía Provincial, Temarios de reuniones de la Comunidad de Inteligencia, y Partes de inteligencia y comunicados entre la Secretaría de Inteligencia de Estado de la Presidencia de la Nación y el Servicio de Inteligencia Provincial. Los 177 folios que corresponden al período democrático contenían Boletines emitidos por la Dirección de Prensa de la Secretaría de Información Pública. Vale señalar que todas estas fuentes consultadas en el Archivo Provincial de la Memoria nos fueron entregadas con los nombres propios tachados para preservar la identidad de las personas involucradas.

Asimismo, se trabajó con tres fuentes documentales pertenecientes al Archivo BANADE-CONADEP; el Informe Especial N° 10 elaborado por la Jefatura III Operaciones del Estado Mayor General del Ejército, 1977, el Memorando del Gral de Brigada Albano Harguindeguy dirigido al ex Gral Jorge Rafael Videla y una nota del Gral de Brigada José Antonio Vaquero (Segundo Jefe del Estado Mayor General del Ejército) dirigida al Ministro del Interior, Gral de Brigada Albano Harguindeguy, en Noviembre de 1977. Y los documentos “Listas Negras de artistas, músicos, intelectuales y periodistas” correspondientes a los años 1979, 1980 y 1982 encontrados en el edificio Cóndor de la Fuerza Aérea, y luego digitalizadas y publicadas en formato de e-book por el Ministerio de Defensa de la Nación en 2013.

Para la dimensión estatal resultó central el aporte de las *Crónica sobre la política cultural de los gobiernos santafesinos (1920-1999)* escritas por Jorge Campana. A nivel nacional trabajamos además con el *Plan Nacional de Cultura 1984-1989* editado por la Secretaría de Cultura de la Nación en el año 1985.

El corpus que elaboramos para el trabajo con la poética se centró en las obras para adolescentes y adultos del grupo, excluyendo las dos obras para niños que produjeron. De modo que trabajamos con: *Cómo te explico?*, *¿Quién quiere patear el tacho?*, *Milonga del caminante*, *Profesión sin fin de mes*, *Gira que gira, que siga girando*, *La bella durmiente se despierta*, *Por*

ahora dejalo ahí, Alicia en este país, Despertar adoleciendo. Una historia a través de los durmientes, Nosotros los de entonces (1973- homenaje a una generación – 1983), Proceso en un aula, Fiesta, pasión, dolor y barro (grotesco y circo para el final del proceso), Los Rostros perdidos (las insolencias del poder), El ex clavo y El Cairo, encuentro en el oasis.

A pesar de la amplitud de este corpus, el acceso a las huellas de estos entes poéticos nos ofreció enormes dificultades. Por un lado, la urgencia militante de la época hizo que muchos de sus protagonistas no se ocuparan de registrar estos procesos. Y por el otro, el marco dictatorial en que emergieron estas producciones hizo que algunos autores se resistieran a registrar sus obras en Argentores -por lo que no se conservan registros oficiales a los que acceder- o lo hicieron de manera incompleta o distorsionada, como en el caso de *Milonga del caminante*.

En este sentido pudimos acceder una versión mecanografiada del texto de *¿Quién quiere patear el tacho?*, a una copia de la versión registrada en Argentores de *Cómo te explico?*, a otra de *Profesión sin fin de mes*, a la lectura de *Milonga del caminante, Proceso en un aula y Nosotros los de entonces* –la que luego nos fuera brindada además en una versión mecanografiada por su autora-. Sin embargo, las enormes dificultades que nos ofreció la biblioteca de Argentores para acceder a estos materiales nos impidió el acceso a *Gira que gira que siga girando y Despertar adoleciendo*, de la que –según sus registros- conservan una copia. En tanto, *La bella durmiente se despierta y Por ahora dejalo ahí* en tanto respondieron a la dinámica de TAR '82 más que a los procedimientos habituales del grupo, han sido excluidas del corpus. Finalmente, según pudimos recabar, no existen registros textuales de *Alicia en este país, Los rostros perdidos, Fiesta, pasión, dolor y barro y El Cairo*.

En el marco de ese trabajo con los restos, asumimos la advertencia metodológica que traza Dubatti respecto del acceso a un ente poético a partir de un texto dramático. Siguiendo al autor entendemos que el texto dramático se ofrece como un objeto privilegiado y problemático para la indagación en tanto se presenta como un objeto literario que guarda una relación compleja con el acontecimiento poético-expectatorial-convivial y nos permite transitivamente acceder a las huellas del ente poético (Dubatti,

2007: 154-156). Sin embargo, los problemas de este salto ontológico entre el objeto literario y el acontecimiento poético se vieron agudizados en nuestro corpus por el contexto dictatorial en el que emergieron. Esto nos exigió una lectura doblemente atenta y en diálogo con las fuentes orales y los materiales gráficos a fin de señalar esos hiatos entre el registro escrito- que tenía una circulación por oficinas públicas y entes de control- y el acontecimiento efímero. Este problema de la distancia entre el acontecimiento y el texto dramático se profundiza en el capítulo quinto al trabajar la poética de Discepolín.

Las entrevistas fueron fundamentales para reconstruir los entes poéticos, para tomar conocimiento de acontecimientos y experiencias que no habían sido registrados por otras fuentes documentales, incorporar la subjetividad y la dimensión de la experiencia de los protagonistas. Éstas resultaron imprescindibles para aproximarnos a su concepción del teatro, los sentidos construidos en torno a la figura del artista y su lectura en torno de la articulación entre teatro y política. “Las fuentes orales nos dicen no sólo lo que hizo la gente sino lo que deseaba hacer, lo que creían estar haciendo y lo que ahora piensan que hicieron” (Portelli en Carnovale, 2007:161). En tanto las fuentes orales se sustentan en la memoria, “un activo proceso de creación de significados” (Carnovale, 2007:162) los olvidos, los silencios, las divergencias, como así también el lugar actual de enunciación de los entrevistados fueron asumidos como información valiosa para el análisis.

En una primera etapa se realizaron tres entrevistas exploratorias a diferentes teatristas de la época que siguen en actividad y que participaron del campo desde diferentes grupos -Liliana Gioia, Mónica Discépolo, Miguel Franchi y Rody Bertol- para, una vez recortado el problema de investigación, avanzar en una segunda etapa de entrevistas.

En esta segunda etapa, la selección de los entrevistados se orientó por su participación en la experiencia de Discepolín y el lugar actual de enunciación, teniendo en cuenta la inclusión de participantes que continuaran vinculados a la actividad teatral e integrantes que se hayan desvinculado totalmente de la escena teatral.

Para estas entrevistas semiestructuradas se trazó un guión con el que se buscaba indagar en dos aspectos fundamentales: la trayectoria personal y

grupal y las articulaciones del grupo con el contexto rosarino de la época. Para la dimensión de la trayectoria personal y grupal se preguntó por el ingreso a la actividad, la capacitación, la formación del grupo, las formas de organización interna –incluyendo el modo de producción, el trabajo, el capital y la sala- y su rol en el mismo, así como las prácticas de circulación y relación con el público, las formas de creación de las obras y la poética de sus producciones. En relación al contexto se propuso un ejercicio de la memoria para recordar las vivencias del contexto cultural y teatral de los ochenta, la relación con los demás grupos artísticos y teatrales de la ciudad, la vinculación con la militancia política, con los sindicatos, los partidos políticos y Estado.

Con este horizonte se entrevistó a Chiqui González- directora de *Cómo te explico?*, *Milonga del caminante* y *Gira que gira, que siga girando*, *Ana la farolera*, autora y directora de *Nosotros los de entonces*, docente de los talleres de teatro de Arteón y Discepolín; Miguel Ángel Palma –técnico de *Cómo te explico?*, iluminador de *Profesión sin fin de mes*, actor y técnico de *Gira que gira, que siga girando*, actor de *El Cairo*, director y autor de *Proceso en aula* y *Las increíbles y fantásticas aventuras de..*, actual docente de la Escuela Provincial de Teatro Ambrosio Morante-, Gustavo “Rody” Bertol – actor de *Quién quiere patear el tacho?* y *La bella durmiente se despierta*, director de *Alicia en este país* y autor y director de *Los rostros perdidos* y co- director de *El Cairo*, docente de los talleres de Arteón y Discepolín quien actualmente se desempeña como director, autor, psicólogo, docente y vice-rector de la Escuela Provincial de Teatro y Títeres-, Sabatino “Cacho” Palma –actor de *Cómo te explico?*, *Gira que gira, que siga girando*, *Nosotros los de entonces* y *El Cairo*, director de *La bella durmiente se despierta*, *Despertar adoleciendo*, *Fiesta, pasión, dolor y barro*, quien actualmente se desempeña como autor, director, actor y pedagogo teatral en la Escuela Provincial de Teatro y Títeres, siendo además médico psiquiatra y psicoanalista-, Myriam Cubelos –actriz-cantante de *Cómo te explico?* y música y escenógrafa de *Despertar adoleciendo*, actualmente es cantante y docente de canto, entre otros espacios, en la Escuela Provincial de Teatro Ambrosio Morante-, Liliana Belinsky -actriz de *Nosotros los de entonces* quien actualmente se

desempeña como actriz y docente de teatro-, Luis Adolfo “Lucho” Schiapa Pietra -actor de *Nosotros los de entonces*, quien actualmente se desempeña como comunicador social, actor, director y Delegado de Cultura y Mutual de la delegación Rosario de la Asociación Argentina de Actores-, Alicia Aronson -actriz en *Cómo te explico?*, *Gira que gira, que siga girando* y *Proceso en un aula*, quien actualmente se desempeña como psicóloga-, Ana Cavallieri -actriz de *Milonga del caminante*, *La bella durmiente se despierta*, *Alicia en este país*, *Nosotros los de entonces* y *El Cairo*, actualmente tiene un estudio y es profesora de antigimnasia en Madrid-, Berta Falicoff -actriz de *Milonga del caminante* y *Alicia en este país*, quien actualmente se desempeña como docente en el Instituto Superior de Danza Isabel Taboga y de Música Carlos Guastavino-, Amílcar Monti –actor de *Milonga del caminante*, *Por ahora dejalo ahí* y *Alicia en este país*, quien hasta su fallecimiento se desempeñaba como abogado muy ligado al movimiento por los Derechos Humanos de la ciudad-, Armando Durá -actor de *Quién quiere patear el tacho?* y director de *Profesión sin fin de mes* y *Por ahora dejalo ahí*, quien dirigió la Casa de la Cultura Arijón, dependiente del Ministerio de Innovación y Cultura de la provincia de Santa Fe y de forma esporádica actúa en proyectos teatrales-, Elida Moreyra -actriz de *Cómo te explico?* y *Gira que gira, que siga girando*, es antropóloga y se desempeña como docente e investigadora en Antropología visual- y Ricardo Navarro –iluminador y actor de *Cómo te explico?*, iluminador de *Gira que gira, que siga girando*, actor de *Por ahora dejalo ahí*, ejecución de escenografía de *Alicia en este país* y actor en *Los rostros perdidos*, quien actualmente se desempeña como técnico en iluminación y sonido en el Centro de Distrito Sudoeste de la Municipalidad de Rosario.

Asimismo se incluyeron diversas entrevistas a Néstor Zapata, un protagonista ineludible de este período en tanto fuera el Director de Arteón, Director de Cultura de la Municipalidad de Rosario de 1973 a 1976, uno de los impulsores de la Federación Argentina de Trabajadores del Teatro y Subsecretario de Cultura de la Provincia de Santa Fe durante la vuelta a la democracia; de las entrevistas a Zapata, dos fueron realizadas en 2015 para esta investigación, y otra fue realizada por Marilé Di Filippo, en el marco de una investigación para el Museo de la Memoria. Asimismo se incluyeron las

entrevistas que Di Filippo, Expósito y Figueroa realizaron a Daniel Querol, Carlos Segura, Alejandro Perez Leiva, Julio Cejas, Roberto Alloco Garín y Clide Tello para la misma investigación.

Para reconstruir la dimensión estética de las obras y los acontecimientos teatrales nos valimos además de fotografías, afiches y volantes que nos proporcionaron los entrevistados. En tal sentido fueron fundamentales los archivos personales de Miguel Palma, Myriam Cubelos, Elida Moreyra y Ricardo Navarro.

Para el análisis y construcción del relato nos propusimos triangular todas estas fuentes. Transitamos un camino tensionado por la ineludible necesidad de orden que nos imponía la reconstrucción de los hechos, sus fechas, sus territorios y protagonistas y las posibilidades de hacer inteligible algo de la densidad, el color, la textura del proceso. Posiblemente lo más rico de esto último haya quedado en mi memoria y permanezca vedado en este escrito.

CAPÍTULO II - EL CONTEXTO TEATRAL ROSARINO

Este capítulo pretende ser a la vez un relato histórico de cómo se fue configurando el contexto teatral rosarino y un intento por conceptualizarlo.

Desde una mirada genealógica (Foucault) buscamos describir algunos modos de hacer, rasgos, lógicas y particularidades de la configuración teatral local. Para ello consideramos los modos en que se organizan las siguientes dimensiones: los artistas y sus formaciones (grupos, compañías, etc.), la organización interna de las mismas, su procedencia (local, nacional, internacional), sus modos de producción (empresarial, cooperativo, público), sus concepciones -sobre el teatro, la política y el rol del artista-, sus relaciones -con el Estado, otras organizaciones artísticas, sociales y políticas (partidos políticos)-, las salas (emplazamiento territorial, infraestructura -edilicia y de personal-, capacidad, modo de gestión), sus producciones teatrales (repertorio, frecuencia de las funciones, características de la dramaturgia, puesta en escena, poética, etc.), las instancias institucionales de organización teatral (Estado, mercado o comunidad), los ordenamientos estatales de la actividad y los públicos.

Tal como refería en el capítulo anterior construí la noción de *circuito* en tanto articulación singular de estos factores a fin de trazar algunas lógicas habituales en la organización y dinámica del teatro en la ciudad.

Construí tres circuitos en la ciudad de Rosario: uno *profesional*, uno *comunitario* y otro *independiente*. Los dos primeros se desplegaron en la ciudad desde 1850 y constituyeron el escenario sobre el que se abrió camino el circuito independiente a partir de 1940, y en el que se incluyeron las prácticas de los grupos sobre las que se centra esta tesis.

En este capítulo analizo comparativamente las características que asumieron estos tres circuitos, a fin de comprender la singularidad que adoptó el circuito independiente en el entramado cultural de la ciudad. Espero que este análisis contribuya además a señalar el espacio estructural que ocupó la política en la configuración de la tradición teatral local.

Circuito profesional y comunitario

Los primeros teatros de Rosario datan de mediados del siglo XIX: el Teatro Nacional (1854-1856), el Teatro Nuevo (1856), La Esperanza (1856-1868) -luego renombrado como Teatro del Litoral hasta 1978 que toma el nombre de La Ópera- y La Zarzuela (1872). Estos tablados, ubicados en la zona de la Aduana, acompañaron el crecimiento de una ciudad que hacia fines del siglo XIX se integraba al sistema territorial nacional y al mercado internacional como principal puerto exportador de la región.

Según relata Ielpi (2006) con el advenimiento del nuevo siglo y hasta 1930, la ciudad se convirtió en una de las plazas teatrales más importantes del país, después de Buenos Aires, incorporándose en las giras de cuanta compañías y figura internacional se aventuraran al suelo americano. Ensick (1974), por su parte, afirma que en ese momento de esplendor Rosario fue la ciudad argentina que, después de la capital, construyó más teatros tales como El Olimpo (1871-1929), La Comedia (inaugurada en 1894) y el Politeama (1895). Ubicados en la calle el Progreso (actual Mitre) -al 500, al 700 y al 900 respectivamente-, estas salas trazaron el primer circuito teatral en la ciudad. En 1904, se incorporaban a este circuito el teatro “La Opera” (actual El Círculo) ubicado en la esquina de Mendoza y Laprida, y el “Odeón” (actual Auditorio Fundación) construido sobre el mismo solar sobre el que se encontraba el Politeama.

Emplazados en una calle que llevaba el sugestivo nombre de “el Progreso”, y protagonistas de un período de modernización de la ciudad, estos edificios fueron el símbolo de una burguesía comercial en ascenso que se integraba también culturalmente a un circuito mundial en expansión. En este sentido, La Ópera, el Colón y el Olimpo fueron el escenario para las compañías líricas más importantes del mundo y se convirtieron en el epicentro de la vida social y cultural de la alta burguesía rosarina, especialmente de los inmigrantes italianos. Según relata Ensick (1974) para el núcleo de familias que formaban la alta sociedad rosarina constituía casi una obligación moral tomar su abono a la temporada lírica oficial anual, tanto es así que no figurar en la lista de abonados se interpretaba como un signo de descenso en la jerarquía social.

En galpones mucho más precarios que las fastuosas sedes de la lírica, sobre la misma calle el Progreso, se levantaban el Politeama y La Comedia. El primero fue la sede de la vida cultural de las clases populares con un repertorio de circo, música, bailes y la producción argentina de la época como el sainete, el drama criollo o la revista de costumbres; mientras La Comedia se erigía como la cuna del género chico y aglutinaba a un público mayormente español dando lugar a un repertorio popular de zarzuelas, dramas criollos y sainetes⁵. Estos dos fueron los escenarios locales privilegiados de lo que la historiografía teatral nombró como “la edad de oro” de la escena criolla⁶. Es decir La Comedia y el Politeama fueron los espacios por los que, en la primera década del siglo, se presentaron la compañía de los hermanos Podestá con obras de dramaturgos como Roberto J. Payró, Gregorio Laferrère y Florencio Sánchez, para un público inmigrante que se veía representado por primera vez en el sainete (Ensick, 1974; Ielpi, 2006; Tello, 2007)⁷.

A pesar de las diferencias estructurales, de públicos y repertorios, podemos pensar estos teatros como parte de un mismo circuito, en tanto compartían similares matrices y dinámicas de organización. Se puede afirmar que desde principios de siglo en Rosario funcionaba un circuito

⁵ Se conoce como “género chico” a un sistema de producción teatral innovador que surge en Madrid hacia fines de 1870 y traído luego a la Argentina diez años más tarde. Éste se caracteriza por las formas breves, también llamado “teatro por horas” o “por secciones”, con una entrada muy barata por sección –cada una de las cuales ofrece una pieza breve– adaptándose a los tiempos de los obreros urbanos. (Dubatti, 2012; Fos, 2010; Pellettieri, 1997).

⁶ Jorge Dubatti en “Cien años de teatro argentino” cuestiona esta lectura de la edad de oro del teatro rioplatense presente en las primeras interpretaciones de la historiografía como las de Luis Ordaz, José Marial, Juan Carlos Ghiano y Raúl Castagnino, en tanto –entre otras cosas– se ha convertido en la matriz de lectura dominante de la década del 20 como “declinación” y la consecuente emergencia en la década del 30 del movimiento de teatro independiente como “salvación” (Dubatti, 2010 : 15-27).

⁷ Según el trabajo de Ensick (1974) en este precario predio, cuna del teatro popular en la ciudad, inició Florencio Sánchez su carrera como periodista y autor teatral con el sainete de costumbres rosarinas *Gente honesta*. En él, Sánchez criticaba a través de su personaje “El Chifle” al presidente del Concejo Deliberante, director del diario La República y dueño además del teatro El Círculo, Emilio Schiffner, quien lo había echado del diario por defender intereses gremiales. Una hora antes del estreno de esta obra, como había trascendido que aludía a políticos locales, el Escuadrón de seguridad ocupó la cuadra del teatro y la Municipalidad prohibió el espectáculo; seguidamente se implantó la censura previa y algunas noches más tarde Florencio Sánchez fue golpeado en la cortada Ricardone. El texto completo de *Gente honesta* finalmente fue publicado en La Época del 26 de junio de 1902. Por su parte en La Comedia se estrenó en mayo de 1907 *El Pim-pam Pum*, revista teatral de sátira de Julio Cabañero que satirizaba sucesos y personajes de la vida política local santafesina y de Buenos Aires. Ejecutada por una compañía de zarzuela española esta obra también fue suspendida por la Municipalidad.

teatral muy activo que articulaba con bastante claridad: *salas- géneros teatrales - públicos*, reproduciendo la división entre alta y baja cultura que dominó la organización del teatro en la modernidad. Un circuito que se organizaba fundamentalmente a través de los mecanismos del mercado⁸ y donde ocupaban un rol fundamental los productores individuales y las compañías nacionales e internacionales. Éstas tenían un funcionamiento de tipo empresarial y se estructuraban en general en torno a la figura de la diva o el capocómico. Los productores profesionales eran en general residentes de la ciudad, habitualmente los dueños o administradores de las salas, y se encargaban de programar y organizar la llegada de las compañías. Entre estas figuras podemos mencionar por ejemplo al empresario José Olmos - propietario del Teatro La Esperanza, La Zarzuela y el Olimpo-, Andrés González -empresario del Politeama y el Olimpo- y Luis Carpentiero -“el decano de los empresarios teatrales de Rosario” según Ensick (1974: 310)- quien también administraba El Olimpo junto con El Odeón y El Colón. Estos empresarios locales mediaban la relación entre el público rosarino y las compañías que se instalaban en la ciudad a hacer largas temporadas. A su vez, estas puestas se publicitaban a través de los grandes medios de comunicación, fundamentalmente la prensa, y se orientaban a un público masivo aunque diferenciado según las características que mencionábamos anteriormente.

En el marco de este circuito no se presentaba una producción teatral local, es decir, habitualmente en estos espacios no se presentaban textos dramáticos ni puestas de compañías teatrales locales⁹. Por lo que la participación de la parte local dentro de este circuito era exclusivamente en las funciones de *distribución*, los rosarinos se limitaban a gestionar la

⁸ El mercado existe dondequiera hay competencia por oportunidades de intercambio entre una pluralidad de partes potenciales; sociológicamente representa una coexistencia y secuencia de “consociaciones racionales”, cada una de las cuales es efímera en tanto termina con el acto de intercambio (Weber en Brunner, 1988: 353). Y se diferencia de la comunidad y la administración pública en tanto dispositivos o mecanismos de organización, regulación o control social de las actividades. En el mecanismo institucional de administración pública la producción, circulación y distribución de la cultura es administrada por organismos públicos, en términos weberianos podríamos hablar de una forma de control burocrática que opera mediante “governmental administration of production by government employees” (Libdblom en Brunner, 1988: 354).

⁹ Una excepción en esta dinámica fueron las puestas de Sánchez y Cabañero que mencionáramos en la nota 2, y las puestas de la Compañía de Ricart sobre la que volveremos más adelante.

circulación de espectáculos de un sistema de producción porteño e internacional.

Cabe aclarar que durante el período no existían compañías locales, la única compañía de tipo profesional de la que se tiene noticias es la “Eduardo Ricart” que fuera un caso excepcional dentro de la escena teatral rosarina. Si bien no hay demasiados datos sobre ella, podemos decir que esta compañía - dirigida por el actor homónimo- proponía casi día por medio dramas gauchescos, sainetes y zarzuelas en salas de los barrios. Ielpi cuenta que Libertad Lamarque en 1924 trabajó en esta Compañía y según relata en su autobiografía:

llevábamos a escena casi día por medio importantes obras en tres actos y algunas de ellas en verso (...) alternábamos también día por medio con sainetes y obras de género chico, argentinas y españolas (...) con estas salíamos a escena con un solo ensayo, atropellado e incompleto (...) confiando a ciegas en el apuntador y en nuestro oficio (Ielpi, 2006: 32).

En esta línea, Tiberti y Moreno recuperan una nota titulada “*Ricart en el centro*” de la revista “Teatro” de 1926 en la que se menciona que luego de recorrer “todos los cines- teatros de los barrios (la compañía)... ha llegado al centro” (Tiberti y Moreno, 2013: 38). De donde se puede inferir que la circulación habitual para esta compañía eran los escenarios más modestos de los barrios de la ciudad, mientras que los escenarios más legitimados no estaban disponibles para las producciones de esta Compañía local.

Los rosarinos participaban en este circuito asentado en los escenarios más prestigiosos de la ciudad asumiendo sólo funciones de consumo y distribución, es decir con una participación subsidiaria a otra maquinaria de producción.

Decidí nombrar a este espacio que cobijó las primeras manifestaciones teatrales en la ciudad como *circuito profesional*. Con esta nominación pretendo distanciarme del término “comercial” con que el movimiento histórico del teatro independiente señaló a este circuito y que se ha extendido acríticamente al ámbito académico reproduciendo una lectura pesimista de las industrias culturales y lo masivo. A su vez, me resisto a

nombrarlo a la luz del concepto de industria cultural en tanto elijo privilegiar su dimensión aurática e irreproducible¹⁰.

Propongo pensar, con Raymond Williams, un doble sentido de lo “profesional”: a) como el desarrollo de un adiestramiento específico en lo teatral acorde a las fases más desarrolladas de una forma de producción cultural y b) en tanto organización de las relaciones de los productores culturales con las instituciones sociales, específicamente de mercado (Williams, 1994: 85). Entiendo que a través de estas dos dimensiones -el nivel de capacitación y la organización de las relaciones de producción- es posible recortar las características singulares que diferenciaron a este espacio teatral.

Este circuito convivía con otros espacios y tipos de producciones que han sido menos estudiados. A partir del trabajo de Ielpi sabemos que por esa época, en la zona de Pichincha -en “el barrio de los quilombos” lindante a la estación de trenes- hubo otras salas en las que se presentaron géneros que estaban a mitad de camino entre “el burlesque”, las variedades cuasi circenses, la pornografía y la música popular. Con un público mayoritariamente masculino, se destacaban entre éstos los escenarios de La Gruta Montecristo o El Teatro Casino, con capacidad para aproximadamente 800 espectadores.

En los distintos barrios de la ciudad también existieron escenarios al aire libre que, durante la temporada de verano, se levantaban para acoger a los circos que llegaban a la ciudad, espectáculos de variedades y compañías generalmente de origen español. Entre estos escenarios, de existencia más efímera, que llevaron el nombre de Pabellones, se destacó el Pabellón Argentino, el Pabellón La Flores, el Pabellón Americano, el Parque Argentino y el Doré Park (Ielpi, 2006: 148-160).

¹⁰ Dubatti, sin desconocer esta dimensión aurática, sostiene que durante 1910 y 1930 el teatro adquirió una dimensión “industrial” en el sentido de “una producción rentable, prolífica y seriada, de labor múltiple y agotadora, y en algunos casos con alto rendimiento económico, que estimula la práctica de un conjunto de técnicas dramáticas, actorales, de dirección y empresariales, sobre las que los artistas reflexionan intensamente. Adaptamos el término “seriada”, que remite a la “producción en serie”, al trabajo teatral: queremos decir que la intensidad de la producción es tal que el teatro parece una “máquina” que no para de multiplicar funciones, escribir nuevos textos, realizar estrenos semanales y reposiciones de repertorio, acelerar ensayos y simultáneamente intervenir en las discusiones gremiales” (Dubatti, 2012: 19).

Respecto de la publicación de revistas especializadas, estas primeras décadas del siglo fueron muy prolíficas y hasta el momento no hemos podido detectar otro momento en la historia del campo teatral local de mayor productividad. Siguiendo a Ensick, se pueden mencionar la existencia del semanario festivo ilustrado “El Teatro” (1912), la revista “El Teatro” de 1927, “Farándula” también de 1927 que salía los días 10 y 20 de cada mes, la revista quincenal “Teatro rosarino” cuyo primer número se publicó en 1920 y otra revista de igual nombre, “Teatro rosarino”, pero cuya primera edición data de abril de 1922. Estas dos últimas publicaban obras de autores rosarinos, lo que da cuenta de la existencia de una producción dramática local.

Según Seibel (2002, 2013) en la década que va de 1910 a 1920 las compañías nacionales en muchas ocasiones estrenaban obras locales de dramaturgos de las provincias. En el caso de la ciudad de Rosario se puede mencionar a Alcira Olivé quien estrenó *La única verdad*, una comedia dramática en tres actos, el 11 de agosto de 1920 en el teatro Ópera con la Compañía de Abad- Carbonell. Luego, esta maestra y autora local llegaría a estrenar cerca de 20 piezas con Compañías que pasaban de gira por la ciudad tales como las de Luis Arata o Lola Membrives (Seibel, 2013). Asimismo se puede mencionar a Camilo Muniagurria, distinguido médico de la ciudad, quien estrenó unas seis piezas entre las que se cuentan *Más allá de la ley* estrenada por la Compañía de Pablo Podestá en abril de 1912 o *El embrujo*, una obra de Correas y Ricardo Warecki estrenada 1938 por la Compañía de la actriz Fanny Brena (Tiberti y Moreno, 2013: 422).

Más allá de estas incursiones de los artistas locales en el circuito profesional como dramaturgos, la producción teatral netamente rosarina - según afirma Clide Tello- tuvo su lugar privilegiado en las escuelas de arte escénico para niños y jóvenes -entre las que se destacaron la de Alcira y Susana Olivé y la de Ernesto de Larrechea- y los cuadros filodramáticos de los clubes sociales y deportivos (Tello, 2007: 438). Ensick recuerda que el “Teatro Infantil Municipal” fue fundado en 1925 por iniciativa de Ernesto Larrechea y actuaba periódicamente en hospitales, asilos, escuelas, barrios, etc. En 1954 esta institución se convirtió en la actual Escuela Municipal de Danzas y Arte Escénico Ernesto de Larrechea.

Los grupos filodramáticos fueron el espacio privilegiado de quienes se querían acercar a la actividad teatral en la ciudad. Éstos aparecieron en nuestro país hacia fines del siglo XIX y, según Luis Ordaz, eran “grupos de aficionados al teatro que en un club o asociación de la índole más diversa, representaban para sus amigos, familiares, consocios y vecinos, obras del repertorio común, procurando remedar las versiones de la escena profesional” (Ordaz en Pellettieri, 2003: 154).

Entre los grupos filodramáticos rosarinos se destacaban el grupo del Círculo Católico de Obreros -en el que se iniciaron muchos de los actores que luego formarían parte del movimiento de teatro independiente-, que desde 1908 hasta 1974 sostuvo una actividad permanente, y el Cuadro Escénico del Centro Catalán (1909–1955) que desarrolló una intensa actividad en la década que va desde 1945 a 1955 bajo la dirección de Alberto Padró con un repertorio centrado en autores españoles modernos. Ya promediando el siglo surgieron El Núcleo Teatral La Cortada (1944- 1960) con la dirección de José M. Torrejón; el Centro Progresista (1949-1963) de la biblioteca pública “Agustín Álvarez” del barrio de Echesortu. que se destacó por un repertorio de la dramaturgia nacional en el que se insinuaba una preferencia por sainetes y comedias como los de Alberto Novión con *Misia Pancha la Brava* (1949), *Que suerte la de Vizcacha* (1954), *Bendita seas* (1954) y *El gringo Baratieri* (1959); el Teatro Cultura de Rosario (1950-1975) dirigido por Susana Olivé –otros de los grupos que nutrieron luego a los independientes – y que se distinguió por presentar un repertorio heterogéneo de la dramaturgia universal con obras de Chejov, George B. Shaw, García Lorca y Jean Cocteau entre otros; por su parte, el Teatro Libre (1950-1959) dirigido por Ramón Fayos puso obras de la dramaturgia nacional desde Sánchez (*En Familia*, 1952) y Discépolo (*El relojero*, 1955 y 1956) hasta Gorostiza (*El puente*, 1959). También en el marco de la Universidad Popular de Rosario, dependiente de la Universidad Nacional del Litoral, se puede contar el Teatro experimental Icaria (1942) y la intensa actividad de La Escena Andariega (1942-1977), un grupo dirigido por Ernesta Robertaccio que se caracterizó por implementar una nueva modalidad: el teatro en las plazas. Este grupo ofreció funciones en el Parque Independencia durante tres años, a la vez que algunas presentaciones en el

teatro El Círculo y en salas cinematográficas los domingos por la mañana (Tiberti y Moreno, 2013). Posteriormente este grupo pasó a formar parte de la Asociación Ana María Benito dependiente del Colegio Normal N° 1.

Si bien son escasos los datos que hay respecto de los cuadros filodramáticos rosarinos, podemos decir que lo habitual en estos grupos era que se presentaran en una única función en las salas de las asociaciones de las que dependían, en salones de clubes, escuelas, etc. Según los datos que aportan la crónica de Tiberti y Moreno podemos ver que el Núcleo Teatral La Cortada se presentó en la Sala de Unión Ferroviaria, en la Escuela Pedro Cruchet, en el Club Hindenburg, en el salón Instituto Tráfico, en la sala cine Universal y el Centro Asturiano, entre otros. A su vez, el repertorio tendía a imitar al de las compañías del circuito profesional aunque en este caso el trabajo del director y los actores era ad honorem, y la práctica teatral y los ensayos se centraban en aprender la letra y practicar la “dicción interpretativa” y el “bien decir”, técnica en la que Robertaccio fue pionera.

Eugenio Filippelli, quien fuera luego uno de los protagonistas del movimiento independiente rosarino, relata de esta forma sus inicios en los filodramáticos de Saavedra (Buenos Aires).

Las funciones eran en general los sábados, antes de los bailes, en esos clásicos salones donde teníamos que retirar las sillas después de la representación para que empezara la reunión danzante. Nuestro público era familiar, personas mayores, los jóvenes iban a bailar (...) muchos de nosotros nos hemos iniciado así en la práctica del teatro, de manera parecida a aquellos actores rioplatenses de orígenes circenses o radio teatrales (...) generalmente se ensayaba tres o cuatro meses y todo consistía en aprenderse la letra, aunque siempre se apelaba al clásico apuntador (...) creíamos que esa técnica de actuación era la más aconsejable: casi todas las compañías profesionales la utilizaban con la mayor utilidad. Por otra parte se respetaba de manera casi absoluta el texto (...) El director prácticamente no existía en el sentido que le damos hoy. El que dirigía era el más entusiasta (...) las escenografías eran telones pintados de papel o tela burda con tradicionales ambientaciones: sala rica o pobre, patio, jardín, pasacalle ... las caracterizaciones se hacían apelando a pelucas, postizos, barba, talco, para aumentar la edad de los actores jóvenes haciendo de viejos, o de característicos, como se decía entonces (Filippelli, 1994: 32-39).

En las presentaciones de los cuadros filodramáticos tanto el público como los actores se componía de los vecinos del barrio, a su vez, los actores no tenían mayor formación disciplinar. Tampoco había una diferenciación de roles, era el grupo mismo el que se encargaba enteramente de las

funciones de producción y circulación. Siguiendo las distinciones que traza Brunner (1988) podemos pensar a los grupos filodramáticos como asociaciones voluntarias, es decir agentes colectivos instituidos como grupos no profesionales y constituidos a partir de relaciones de solidaridad interpersonal.

Brunner entiende que en este tipo de organizaciones los colectivos actúan en el terreno cultural con motivaciones de “testimonio”, “compromiso” o “militancia” (1988, 353). Si bien esto puede ser así en el caso de algunos de estos grupos, tales como La Escena Andariega dependiente de la Asociación Ana María Benito (1927) -una entidad cultural integrada y conducida por mujeres cuya misión era “encauzar la cultura popular con autoridad hasta entonces privativa del hombre” (Doc. Interno) o el Círculo Católico de Obreros que seleccionó una dramaturgia didáctica y moral acorde a su acción socio política de orientación democristiana (Tello, 2007: 438), no creemos que esto pueda generalizarse para todos estos colectivos.

Preferimos recuperar la distinción de Fos (2009, 2010) entre *grupos* y *cuadros* filodramáticos, para referirse con este último término a aquellas asociaciones vinculados en su mayoría a la militancia sindical y política anarquista y socialista que se mostraban críticos hacia el circuito de teatro “comercial” y representaban obras de temática social y política. Los cuadros anarquistas trabajaban generalmente con piezas creadas por ellos mismos y de temática eminentemente político-social: el llamado “drama social” y su objetivo era la concientización del público y la lucha por el cambio social a través del arte.

En este sentido, entendemos que la característica fundamental de los grupos filodramáticos no estaba determinada por su finalidad –la que podía ser de diversa índole- sino que estaba dada por el tipo de relaciones sociales que se entablaba entre sus miembros y para con el público. De allí que proponemos nombrar a este espacio de la producción teatral asentada en el accionar de los filodramáticos como circuito *comunitario*. Siguiendo la distinción que hace Weber, hay comunidad allí donde priman las relaciones afectivas y la intención de los partícipes de la relación social de “constituir

un todo” (Weber, 1997: 33).¹¹ De esta forma, la comunidad se basa en una forma de control por normas compartidas en el grupo y, frecuentemente, también por tradiciones, valores, liderazgos carismáticos, experiencias comunes significativas, etc. (Brunner, 1988: 354). Denominamos a este circuito como *comunitario* en tanto los filodramáticos formaban parte de organizaciones sociales más extensas –que a la vez los comprendían y excedían- asentadas en este tipo de relación social voluntaria, afectiva y con intención de “constituir un todo”, y donde todo el entramado de relaciones que se urdían en torno del acontecimiento teatral estaban atravesadas por esta lógica de relación¹².

A mediados del siglo XX existían entonces en la ciudad de Rosario al menos dos circuitos claramente diferenciados. Por un lado un *circuito profesional*, asentado en las salas más importantes de la ciudad con un repertorio culto y popular e integrado al circuito porteño e internacional, regulado fundamentalmente a través de las dinámicas del mercado y organizado de manera profesional, a través del accionar de empresas privadas y productores profesionales, donde la participación de los agentes locales en las funciones de producción estaban relativamente vedadas –con las excepciones de la dramaturgia que mencionamos anteriormente-, por lo que la función fundamental que les correspondían eran de *distribución y expectación*. Un circuito donde se presentaban compañías porteñas e

¹¹ Al hablar de una forma de regulación comunitaria no consideramos que desaparezcan la competencia y la autoridad –que priman en el mercado y el Estado respectivamente- sino que no lo definen como tal. Con esta definición recuperamos la distinción clásica de Weber entre comunidad y sociedad quien distingue la comunidad de la sociedad según el tipo de la relación que prevalezca, -si bien la inmensa mayoría de las relaciones sociales participan en parte de la comunidad y en parte de la sociedad- se llama comunidad “a una relación social cuando y en la medida en que la actitud en la acción social se inspira en el sentimiento subjetivo (afectivo o tradicional) de los partícipes de constituir un todo” (Weber, 1997: 33). Por su parte llamamos sociedad a una relación social cuando y en la medida en que la actitud en la acción social se inspira en una compensación de intereses por motivos racionales (de fines o valores) o también en una unión de intereses con igual motivación. Uno de los tipos más puros de sociedad es el cambio estrictamente racional con arreglo a fines y libremente pactado en el mercado, por su lado la comunidad familiar expresa con mayor adecuación ese tipo de relación donde priman los valores afectivos. Y sobre la base de ese sentimiento las acciones están recíprocamente referidas. “la comunidad es normalmente por su sentido la contraposición radical de la lucha, y sólo la aparición de contrastes conscientes con respecto a terceros puede crear un sentimiento de comunidad”.

¹² Según Mendoza (2012), en este tipo de circuitos el público receptor está constituido por lo general por los propios miembros de la comunidad y los participantes suelen tener una baja formación disciplinar -su trabajo es poco especializado- pues más allá de la maestría o la habilidad importa el contenido y la acción que se fomenta en la comunidad.

internacionales con profundos grados de especialización y jerarquización de las tareas, y niveles de capacitación altamente desarrollados. Un circuito que se publicitaba a través de los grandes medios de comunicación de la época y al cual accedía un público masivo, claramente diferenciado. Un circuito que durante los cuarenta, con el crecimiento del cine, comenzó a perder el protagonismo que había tenido en la escena cultural de la ciudad durante las primeras décadas del siglo XX¹³.

Por el otro lado funcionaba un circuito *comunitario*, cerrado al ámbito local, que ocupaba una territorialidad más periférica en la ciudad en salones de menor envergadura y espacios al aire libre. Con un repertorio muy variado según las características de la asociación de la que dependían y donde se podía ver desde un repertorio clásico y contemporáneo culto hasta sainetes criollos. Este circuito se asentaba en el accionar de asociaciones voluntarias -donde el vínculo afectivo y los valores compartidos ocupaban un lugar central- las que asumían a la vez las funciones de producción y distribución de las obras. En este circuito se presentaban producciones mucho más modestas en cuanto a recursos económicos y materiales y los niveles de capacitación en estos casos eran más generales. Con un trabajo menos especializado y menor formación, este fue el reducto de la producción local hasta la emergencia del circuito independiente.

Teatro independiente, una definición conflictiva

A fines de 1941 llegaron a Rosario de la mano de Alberto Rodríguez Muñoz -un director y dramaturgo porteño- los postulados del Teatro del Pueblo de Leónidas Barletta, y con éstos la propuesta de crear un *teatro independiente* en la ciudad.

Cabe aclarar que este objeto de investigación que hoy construimos como “teatro independiente” ofrece grandes dificultades para ser delimitado, una de ellas es el deslizamiento entre los términos “independiente”, “experimental”, “de arte”, “libre”, “vocacional”, “no profesional” que los mismos grupos producían al definirse y la prensa reproducía. Básicamente,

¹³ Para ver el crecimiento del cine en la ciudad y la transformación de salas teatrales en cinematógrafos ver Paraliu (2000).

estos términos eran usados muchas veces de manera indistinta (Tello 2007; Dubatti, 2013).

El teatro independiente se configuró entonces como un fenómeno heterogéneo cuya complejidad aún está en vías de investigación, sin embargo la historiografía coincide en señalar el surgimiento de este movimiento con la creación del Teatro del Pueblo en 1930 por Leónidas Barletta, un intelectual vinculado al Partido Comunista (Larra, 1978; Dubatti, 2012; Pellettieri, 1997; Ordaz, 1971; Bayardo; 1996).

Según Dubatti el teatro independiente constituye el aporte más relevante de la Argentina a la cartografía del teatro mundial en la década del treinta y se puede definir como:

...una nueva modalidad de hacer y conceptualizar el teatro, que implicó cambios en materia de poéticas, formas de organización grupal, vínculos de gestión con el público, militancia artística y política y teórica estéticas propia (Dubatti, 2012: 81).

Oswaldo Pellettieri (1997) por su parte entiende que la creación del Teatro del Pueblo aportó un elemento rupturistas inédito en la escena local y dio inicio a la etapa de *modernización del teatro argentino* que se extendería hasta 1985. El autor reconoce dos microsistemas dentro de este largo proceso de modernización: *el microsistema teatral independiente* correspondiente a la primera modernización que se extendió de 1930 a 1969, y la segunda modernización que abarcaría el *microsistema teatral del sesenta* que emerge a principios de esta década y se vuelve canónica en el período 1975-1985. Dentro del *microsistema teatral independiente* diferencia a su vez tres momentos: uno de *culturalización* que va hasta 1949 y planteó la ruptura con el orden anterior a partir del proyecto de un “teatro culto” que retoma de manera excluyente prácticas dramáticas y espectaculares del teatro europeo, un segundo momento de *nacionalización* (1949-1959) en el que los autores van abandonando el discurso neutro “literaturizado” y comienzan a indagar en la poética del realismo y la incorporación de la “lengua corriente” y finalmente, a partir de 1960 la epigonización del teatro independiente y la emergencia de *la segunda modernidad* (1960 a 1985) con la aparición del realismo reflexivo y la neovanguardia (Pellettieri, 1997: 20).

Leónidas Barletta, junto a la crítica y la historiografía dominante, entendía que luego del florecimiento del teatro nacional a principios de siglo -con la Compañía de los hermanos Podestá y de autores como Florencio Sánchez, Gregorio Laferrére y Roberto Payró- habría comenzado una etapa de degradación por la primacía del mercado. Este proceso de “mercantilización” que se había afianzado en la ciudad de Buenos Aires durante el período 1910-1930 -acompañando el ascenso de las clases populares y un proceso de consolidación y profesionalización del teatro porteño- se habría dado de la mano del auge del género chico, el sistema empresarial de producción y la “mediocrización” estética y moral del sainete y la revista porteña. Este “teatro comercial” organizado en torno a la figura del capocómico habría generado un “teatro de actor” en desmedro de los valores literarios, un teatro de “diversión banal” en la que se habría perdido la función educativa y artística del teatro.

En el contexto de la gran inmigración, la declinación de este componente civilizatorio del teatro se presentaba para las elites porteñas como una gran preocupación que se puede rastrear desde los escritos literarios de Sarmiento hasta bien entrado el siglo XX. Asimismo, las críticas fundadas en la “barbarización” o “vulgarización” del arte en el marco del desarrollo de las industrias culturales fue un tópico muy transitado en los debates culturales de la elite argentina y acompañaron las primeras valoraciones sobre el sainete y el grotresco criollo. Cabe decir además que con la denuncia de la mercantilización de las relaciones al interior del mundo del arte, los grupos independientes recuperaban un problema que está presente en todo el arte modernista. En este sentido, compartían el lamento y el pesimismo -que posteriormente desarrollarían a nivel teórico Adorno y Horkheimer- sobre el desarrollo de las industrias culturales y la integración “corrupta” de la clase trabajadora a la sociedad capitalista. Entendemos que, si bien desde estos argumentos se cuestiona la cosificación de raíz burguesa de la obra de arte que la asume como mercancía, no se trastoca la razón instrumental que le subyace. Pues, si en el teatro “comercial” el teatro es instrumento de lucro, para los independientes es instrumento de concientización. Paradójicamente, los independientes

comparten con sus principales oponentes la misma noción instrumental del teatro.

Según su acta fundacional el Teatro del Pueblo surge con la finalidad de:

...realizar experiencias de teatro moderno para salvar al envilecido arte teatral y llevar a las masas el arte en general, con el objeto de propender a la elevación espiritual de nuestro pueblo (...) considerando esta labor, no como una profesión, sino como una misión...(Marial, 1955: 61).

El Teatro del Pueblo participa de los ideales emancipatorios de la intelectualidad de izquierda y desde allí concibe al teatro como un instrumento para transformar la sociedad. Según esta lectura el teatro debía operar como un espacio de ilustración y progreso social integrando a un público pequeño-burgués y popular a una cultura humanista y universalista. En rechazo al repertorio que proponía el teatro “comercial” –sainetes, grotescos, revistas, comedia asainetada, etc.- que consideraban alienante, el grupo promovió un repertorio internacional de contenidos “universales”, tanto clásicos como modernos. Un repertorio que retomaba de manera excluyente prácticas dramáticas y espectaculares del teatro europeo: una estética realista, una narrativa lineal, una puesta autotextual y referencial al texto dramático que reforzaba el valor de la palabra y donde el signo teatral funcionaba como índice de los hechos sociales (Pellettieri, 1997).

Asimismo, el grupo llevó adelante toda una serie de prácticas extra escénicas tendientes a la ilustración del público como las sesiones de “teatro polémico”, la publicación de revistas, la organización de muestras, exposiciones de plásticos, conferencias, conciertos, etc.

Esta idea utópica, anticonformista y utilitarista del teatro iba de la mano de una noción de “artista ilustrado”, un artista cuyo trabajo lo acercaba a la verdad (Dubatti, 2012: 83). Afín a la estética realista promovida por el grupo, la práctica actoral y de dirección estaban destinadas a destacar el valor de la palabra a partir del modelo de actuación que creaba el director. Si el teatro era “la más alta escuela de la humanidad” (Larra, 1978: 106), el artista debía asumir el rol de guía, de educador, de ejemplo para la humanidad.

En este marco, el tipo de organización que asumía el trabajo artístico resultaba de gran importancia. Una creación libre y comprometida con el pueblo no era posible desde una organización empresarial del proceso productivo donde los intereses económicos mediaran la relación entre el público y los artistas. La auto-organización y la posesión de los medios de producción garantizaban la libertad frente al “Estado”, “la burguesía” y las “grandes figuras”. En este sentido, el estatuto del Teatro del Pueblo afirmaba:

El teatro del pueblo es independiente y no podrá aceptar subvenciones en dinero efectivo, y de ninguna clase de vínculo o negocio con el Estado, empresas comerciales o personas que traben su libre desarrollo o acción. (Larra en Dubatti, 2010: 80).

Si bien esta declaración no fue cumplida cabalmente ya que el grupo aceptó en tres ocasiones la cesión municipal de las salas en que trabajaba, se transformó en una importante bandera del movimiento, cargando de sentido su nombre.

En esta misma línea se declaraba la independencia de los partidos políticos aunque trabajaron muy cerca de las organizaciones populares y obreras de extracción socialista, comunista y anarquista que se opusieron a la dictadura de Uriburu. Es decir, si bien el movimiento nunca adscribió formalmente a un partido político aglutinó a sectores politizados, en especial de la izquierda tradicional, y posteriormente antiperonistas. Según los trabajos de Carlos Fos (2009) pueden trazarse -a partir de la trayectoria de algunos integrantes del movimiento- continuidades entre los independientes y los cuadros filodramáticos de los movimientos libertarios y socialistas revolucionarios.

Durante el peronismo el movimiento independiente asumió un rol opositor al gobierno lo que constituyó uno de sus principales rasgos identificadorios en la época. Barletta fue, según Sigal, “uno de los principales animadores de la coalición antiperonista de izquierda” (Sigal, 1991: 153). El peronismo operó como una suerte de “enemigo visible” de los “independientes” que propició el encuentro para intelectuales de izquierda y distintos niveles de militancia que vieron en la producción de este movimiento teatral una vía de acceso a mensajes éticos, políticos e ideológicos opuestos al régimen oficial (Pellettieri, 1997).

La forma de producción cooperativa asumía un lugar central en la oposición al modelo jerárquico de organización del actor cabeza de compañía que regía en el circuito profesional. Recordemos que el *modo de producción cooperativo* emerge y se expande en nuestro país de la mano del movimiento de teatro independiente como una alternativa al modo de producción industrial y oficial¹⁴.

Tal como mencionamos en el primer capítulo el modo de producción cooperativo se basa en la auto organización de sus miembros y el aporte de éstos en *capital* –tanto en bienes como en dinero- y *trabajo* -escénico, técnico y de gestión-. Es decir, en esta modalidad de producción no hay una separación entre los medios y los productores, siendo el grupo de actores y el director quienes asumen el control de todo el ciclo productivo.

Esta forma de organizar el trabajo resultó central en la oposición de los independientes al sistema industrial. A diferencia de las compañías profesionales organizadas jerárquicamente en torno a la figura del capocómico, los independientes instauraron la figura del *grupo*, con roles rotativos, decisiones colectivas y dinámica asamblearia, entes de lectura, tesorería, etc. Una forma organizativa en la que el director fue asumiendo un lugar central -inédito hasta el momento- en tanto orientador estético e ideológico. Se adhería además a la idea de *movimiento* en tanto formación en lucha por la obtención del centro de la actividad cultural, movimiento que se sostenía desde el activismo y la militancia de sus miembros (Pellettieri, 1997: 41).

Este componente militante distinguía a los teatros independientes de los grupos filodramáticos, que no buscaban el lucro con su actividad pero tampoco se definían por este compromiso didáctico con el pueblo, que en los independientes era central.

Los que pensamos con Romain Rolland que no hay ninguna relación entre una cantidad de dinero y una obra de arte no tenemos interés en que la obra produzca dinero. Apenas si aspiramos a tener lo necesario para vivir y nos contenta la pobreza, porque ella nos procura de paso la tranquilidad de saber que no usurpamos nada. (Barletta en Dubatti, 2012:81)

¹⁴ Ver definiciones en capítulo I.

En los comienzos del movimiento esta dicotomía entre el valor económico y el artístico se reflejaba en la exclusión entre el circuito profesional y el independiente. En este sentido el estatuto del Teatro del Pueblo prohibía a sus integrantes sostener actividades dentro del “teatro comercial”¹⁵, de modo que los actores del teatro independiente no se mezclaban con los asalariados, no trabajaban para empresarios ya que hacerlo implicaba la automática expulsión del movimiento y tampoco pertenecían a la Asociación Argentina de Actores, que en tanto sindicato aglutinaba a los trabajadores asalariados (Bayardo, 1990).

Siendo que todos los miembros desempeñaban gratuitamente sus actividades, generalmente los integrantes del grupo vivían de otros trabajos con los que contribuían a sostener su labor teatral.

El teatro independiente tiene así desde sus inicios un componente de *militancia* vital para su forma organizativa dentro de la cual el director asumía un lugar central que antes no poseía: orientador estético e ideológico del grupo.

Todas las tareas por fuera de la actuación y la dirección que incluían desde conseguir el vestuario hasta acomodar las sillas para el público, eran asumidas indistintamente por todo el *grupo*. Así, este tipo de organización no se fundamentaba en una relación económica sino de un sustrato moral compartido, en la función profética de educación del ciudadano y enaltecimiento de la cultura del país.

En este marco el director, en tanto guía estético e ideológico, comenzaba a asumir un poder pastoral, un gobierno de las conductas basado fundamentalmente en un discurso moral (Foucault, 2006). En esta figura del director de teatro independiente identificamos el ejercicio de un poder individualizador que va produciendo un nuevo tipo de sujeto: subjetivado a través de las modernas técnicas de actuación, sujeto a los principios del teatro independiente y ordenado en función un sistema de méritos y

¹⁵ “El Teatro del Pueblo reducirá a lo estrictamente indispensable sus relaciones con las organizaciones teatrales, comerciales y gremiales, prohibiéndose el ingreso de los actores y auxiliares al teatro comercial y negándose la representación de las obras de aquellos autores que sólo vieron en el teatro una provechosa industria” (Dubatti, 2010: 80).

deméritos anclados en el “compromiso” y el “sacrificio” para con la educación del gusto del pueblo¹⁶.

Se asumía que el teatro debía orientar a los espectadores hacia un mejoramiento individual y social de tal forma que todo aquello que no entraba dentro de los cánones del “teatro para pensar” no era considerado artístico. Suponiendo una concepción objetivista y lineal de la comunicación según la cual los significados circularían inalterables desde el productor del hecho teatral y el espectador, el teatro independiente asumió una estética realista, una puesta autotextual y referencial al texto dramático que actualizaba los sentidos del texto, del autor. Así tanto la práctica actoral como la de dirección se centraron en la palabra. En general, primero se hacían lecturas “de mesa” donde el director orientaba la comprensión del texto a los actores, luego se pasaba a “mover a los actores” y a “decir” la letra, en función de lo cual el director marcaba las entonaciones, las pausas, el tono. Se desestimaban los efectos propios de la tradición italiana y española –especialmente la técnica de actuación del actor popular- y se proponía un “actor pensante” -opuesto al actor poseído por los sentimientos- en el que la parquedad era considerada una virtud, un actitud de no adulación al público. La práctica escénica se basaba en “la risa y el llanto simulados, ejercicios para el rostro, maquillaje, respiración, cuidado de la voz, ejercicios de lectura”. Se intentaba así una puesta realista ingenua, ilusionista, que pretendía hacer coincidir la imagen estética con la realidad, donde el signo teatral funcionaba como índice de los hechos sociales. Tanto la escenografía como los vestuarios y la iluminación funcionaban como signos icónicos de la realidad destinados a ilustrar el texto y reforzar el efecto de realidad.

¹⁶ En este sentido encontramos algunos elementos comunes al pastorado hebreo y cristiano que desarrolla Foucault (2006). Si bien existen muchos procedimientos dentro de la práctica del director que lo alejan del pastorado cristiano, dentro de las cuales creemos la principal es que la obediencia no se establece directamente de individuo a individuo sino en función de los principios del teatro independiente (y en este sentido se establece como una relación finalista); creemos que existen otros rasgos compartidos: la economía del mérito y el demérito, la tarea de enseñanza del pastor, la enseñanza con el ejemplo, diferente para cada quien orientada además a dirigir las conciencias- aunque no de manera continua y obligatoria como en el cristianismo sino más parecida a la dirección de las conciencias antiguas: episódica, finalista y voluntaria.

El modo de producción cooperativo que garantizaba la libertad de acción y un compromiso con el pueblo se asentaba en un fuerte núcleo de valores, en *una ética militante que oponía lo económico a lo estético*. Este compromiso con un proyecto colectivo a largo plazo -que incluía la búsqueda de una línea estética- estaba fuertemente impregnado de un discurso de sacrificio personal en pos del éxito futuro del movimiento, de la “misión”.

Es a propósito de esta tensión entre lo económico y lo estético y las opciones sobre la profesionalización, que se empezaron a romper los postulados más dogmáticos del movimiento.

Desde mediados de los cincuenta se multiplicaron las voces dentro del movimiento independiente porteño que denunciaron la automatización de las puestas en escena y la deficiente formación de los actores, iniciando un proceso de una fuerte innovación estética -sobre todo en lo actoral y la puesta en escena- y profesionalización de la actividad teatral.

Cabe destacar que es en este contexto específico de reapertura y redefinición dentro del movimiento histórico del teatro independiente de Buenos Aires –protagonizado entre otros grupos por Nuevo Teatro, Fray Mocho y La Máscara- y en contacto directo con estos grupos que comenzó a consolidarse el movimiento rosarino.

Leónidas Barletta, al definir el estatuto del movimiento, se había resistido a la idea de profesionalización como así también a la noción de escuela. Pero, si durante las primeras décadas el movimiento había afirmado la abolición de la idea de *escuela*, en esta segunda etapa se abandonó aquel precepto y el movimiento se constituyó en un importante espacio de formación teatral. Con el ingreso al país de los primeros rudimentos del sistema Stanislavsky y los libros teóricos de Brecht se empezaron a desarrollar modernas técnicas de actuación.

Así, si bien hasta fines de los cincuenta no se hace una recepción productiva del método y se seguía trabajando a partir de la lectura de mesa, el decir la letra y fijar movimientos desde una imitación al modelo de actuación que proponía el director, se empieza a afianzar -a nivel más teórico que práctico- la noción de “verdad escénica” que proponía el método.

La introspección, la identificación y el concepto de *verdad escénica* se anudaron en la creación de una nueva poética para la práctica actoral y dramática: el realismo reflexivo.

Frente al teatro independiente clásico que había privilegiado la militancia y la producción constante de espectáculos destinados a “educar el pueblo”, la nueva generación intensificó la idea de una formación actoral previa a la labor teatral, es decir se empezó a escindir un espacio de saber técnico respecto de la actuación y de práctica de ese saber, para lo que se crearon las “escuelas de teatro”.

En 1957 la nueva Máscara inició un proceso de diferenciación y especialización de los roles a partir de una formación técnica en actuación. En un hecho inédito para el teatro independiente, cerraron por un tiempo el teatro para dedicarse a la formación y experimentación de la mano de Hedy Crillas siguiendo los preceptos del Stanislavsky psicologista (1960). Las bases teóricas de los ejercicios eran la reformulación del sí creativo y consistía en ir de la conciencia al subconsciente del actor a partir de la premisa “si yo me encontrara en tal situación”. Esto se hacía poniendo al servicio de distintas situaciones de la escena la memoria emotiva, la evocación de vivencias propias del actor. Comienzan a trabajar el estado interno del actor, en la interpretación introspectiva, en “la auténtica emoción”.

Si durante el primer período la emoción era todavía “simulada” con la llegada de El Método se empiezan a implementar una serie de tecnologías que buscan controlar y manejar la emoción “auténtica” del actor, poniendo al servicio de la escena vivencias propias del actor. Se ponía énfasis en la imaginación del actor pero orientado por la dirección para evitar la imitación y los clichés de la actuación, se buscaba así una “verdad escénica” basada en el verosímil de la opinión común: lo que el actor y los supuestos de la época creían era la verdad.

Paralelamente el grupo Fray Mocho introdujo nuevas técnicas de actuación -retomadas de Copeau, Doat, Antonetti, Roux y Chancerel- centradas en el cuerpo y lo rítmico. Los actores, vestidos con malla y tricota y las actrices con falda sobre una malla negra se movían en una escena desnuda que permitía una mayor movilidad de los signos teatrales, así por

ejemplo los personajes se caracterizaban muchas veces con un solo objeto. Este grupo desplazó a la palabra como centro de la puesta y jerarquizó el cuerpo como componente *sígnico* del teatro. Se inauguró una nueva concepción corporal de la actuación que buscó una gestualidad original, diferente de la cotidiana y creada por el propio actor. La plasticidad corporal, el movimiento y los gestos fueron los logares desde los que afirmar esta nueva modalidad de actuación. Al establecer como principio constructivo de la puesta al trabajo corporal de los actores, se desplazó a la palabra que empezó a ser entendida como un signo más de la puesta, lo que relativizó la importancia del texto dramático y propuso el afianzamiento de una “verdad escénica” más teatral. Si bien esto no fue retomado en la década siguiente, creemos que la experiencia de Fray Mocho sentó las bases para la creación de un discurso teatral autónomo del discurso literario.

Carlos Gandolfo decía respecto del proceso de formación actoral con Hedy Crillas: “cambió nuestros esquemas y nos dio la posibilidad de ser nosotros mismo, de apartarnos de las formas estereotipadas, de la “*machietta*” típica del teatro independiente” (Pellettieri, 1997: 87). Este “ser nosotros mismos” implementado a partir de tecnologías de actuación introspectivas que usan como recurso los recuerdos, el inconsciente del actor, significaron una gran novedad en el orden teatral. Más allá de las disputas entre los partidarios de estas técnicas más psicologistas o aquellos que promovían el desarrollo de técnicas más ancladas en lo corporal, el actor empezó a desarrollar todo un régimen de prácticas de sí novedoso respecto de la tradición del “actor nacional”.

Si la actuación en el teatro independiente clásico estuvo centrada en la palabra, Fray Mocho introdujo el cuerpo y desde fines de los 50 con Stanislavsky se incorporó el inconsciente. Así se ponen a disposición del hombre de teatro una serie de tecnologías destinadas a modular la palabra, el cuerpo y la emoción. Se amplían las tecnologías de sí que el actor debe dominar.

Esto se da paralelamente a una modulación del concepto de “verdad escénica”, un concepto que se va teatralizando y autonomizando del discurso literario. Si en un primer momento el concepto de verdad estaba íntimamente ligado a la tesis de la obra dramática -a la verdad del texto y

por tanto del autor-, con el desarrollo de las tecnologías de sí -de la entrada del cuerpo y el inconsciente en la técnica actoral- se empieza a acuñar una noción de verdad escénica anudada a la noción de autenticidad. Se va construyendo así un campo de saber teatral más autónomo del campo de las letras, un nuevo régimen de saber entramado a una noción de verdad más “teatral”, vinculada a la emoción y el cuerpo del actor en escena.

Entendemos que este nuevo régimen de saber que se inaugura con los discursos del Teatro del pueblo y el régimen de subjetivación que se desarrolla a partir de las modernas técnicas de actuación se entraman además con nuevos dispositivos teatrales, entre los que las escuelas de teatro y los directores ocupan un rol fundamental. Si en el teatro profesional y en los primeros tiempos del teatro independiente el rol del director en cuanto a la escena era más disciplinar, en tanto se ocupaba de la distribución de los cuerpos en tiempo y espacio. Con el desarrollo de las técnicas de actuación, además de ese rol novedoso de guía ideológico y estético del grupo que señalábamos anteriormente empieza a asumir el director, comienza –como decía la actriz de Teatro Nuevo XX- intervenir “adentro del actor”. El director además de encargarse de la distribución de los cuerpos en el tiempo y el espacio y guiar la interpretación del texto, comienza a funcionar como referente estético e ideológico del grupo, y finalmente como guía de un proceso de subjetivación. El director ejercía una conducción de tipo pastoral, recurría a ejercicios cuidadosamente planificados y orientaba el proceso de interiorización que las nuevas técnicas teatrales demandaban para llegar a una expresión auténtica, es decir propia.

Régimen de verdad, poder y subjetificación que se articulan en el movimiento de teatro independiente en la construcción de un nuevo teatro; tecnologías de gobierno de sí y de los otros que dan cuenta de un proceso de gubernamentalización del teatro cuya racionalidad se constituye en torno a la educación sensible del ciudadano.

En términos de Dubatti (2012), en este segundo período el teatro independiente se transforma en una gigantesca usina de capacitación e irradiación de actores, dramaturgos, directores, escenógrafos, para los demás circuitos. Esta tendencia a los cruces e intercambios entre los diferentes circuitos complejiza la dinámica más esquemática que había adoptado el

campo teatral en los inicios del movimiento redefiniéndolo. El teatro independiente se derrama por fuera de los límites del movimiento y en esa apertura se redefine.

A diferencia de Dubatti, para Pellettieri (1997) hacia 1959 el teatro independiente de Buenos Aires no se redefine sino que en tanto movimiento histórico ingresó a su momento epigonal hasta finalmente disolverse¹⁷.

Así, si bien no existe acuerdo sobre la finalización de este movimiento¹⁸, los investigadores suelen reconocer la continuidad de muchas de las prácticas inauguradas por el movimiento de teatro independiente y su fundamental aporte a la generación de nuevas dinámicas dentro del campo teatral. Así por ejemplo para Pellettieri los “tics, mitos, creencias, parte de sus utopías” se encuentran actualmente diseminados en nuestro teatro aunque como movimiento histórico éste se hubiera disuelto hacia fines de los sesenta (Pellettieri, 1997: 39).

Por su parte, Dubatti va más allá y señala la continuidad del teatro independiente hasta la actualidad. Para este autor el movimiento “no desaparece ni se disuelve” (Dubatti, 2012: 143) sino que se va transformando a partir de una concepción más abierta y menos dogmática de lo independiente (2012: 141-142). Para Dubatti lo independiente rebasa ampliamente los límites de lo definido en los Estatutos del Teatro del Pueblo e incluye una gran diversidad de grupos. “La unidad la da un conjunto de coordenadas básicas compartidas (especialmente el rechazo del teatro

¹⁷ Con el derrocamiento del peronismo en 1955 el Teatro Independiente se había quedado sin oponente, el rol identitario y transgresor del régimen que aglutinaba a sus miembros y convocaba al público se había disuelto. A su vez la crisis económica y el desgaste de los integrantes del movimiento hicieron que muchos lo abandonaran para integrarse al teatro comercial y a la TV. Durante los cincuenta el gran desarrollo de la radio, el cine y la TV hace que el teatro vaya desarrollando cierta singularidad, aumentando la calidad de sus puestas y la profesionalización. En este marco va perdiendo protagonismo el circuito comercial y creciendo el teatro profesional de arte, el independiente y el oficial. Si el teatro independiente clásico se había caracterizado por el estreno de “textos nuevos” dentro del realismo, a partir de los sesenta ese rol ya había sido asumido por el circuito profesional (Dubatti, 2010).

¹⁸ Existe un productivo debate en torno a las derivas de este movimiento. Por un lado Pellettieri y Aisemberg afirman la epigonización y disolución del microsistema del teatro independiente hacia fines de los sesenta (Pellettieri y Aisemberg, 1997: 40). Tirri (1973) afirma que durante los sesenta se da la consolidación y disolución en tanto “movimiento” generándose una nueva modalidad de interacción entre actores, directores y dramaturgos (Tirri, 1973: 37). Ordaz (1971) a su vez señala el avance de la profesionalización en este período y los cruces e intercambios con otros circuitos, aunque sin determinar su disolución. Dubatti (2012) por su parte señala la continuidad del teatro independiente hasta la actualidad.

mercantilizado y de la producción industrial)” (Dubatti, 2013: 117). En otra parte del mismo libro el autor precisa “Diseña tres grandes enemigos: el actor cabeza de compañía, el empresario comercial, el Estado. Contra el divismo, contra la tiranía del dinero, contra las políticas oficiales” (Dubatti, 2013: 83).

Sostenemos la hipótesis de que en Rosario la recepción de los postulados del movimiento histórico del teatro independiente en la década del cuarenta abrió un nuevo espacio en el entramado de circuitos que operaban en la ciudad reconfigurando especialmente el lugar del teatro local.

Los postulados del teatro independiente sentaron las bases para la creación de un nuevo circuito de teatro rosarino, es decir un teatro producido en la ciudad y con una presencia permanente en la escena cultural. La recepción productiva que se hizo de los postulados del teatro independiente en nuestro contexto habilitó otro modo de hacer teatro; un nuevo modo que se ajustaría más a las condiciones del contexto teatral de la ciudad permitiendo la emergencia una producción local más especializada y permanente.

El proyecto revolucionario: crear un teatro nuevo. Los grupos pioneros.

En Rosario la denominación de *teatro independiente* se usa por primera vez en un artículo del diario *La Capital* del 7 de diciembre de 1941 en el que Alberto Rodríguez Muñoz -un joven teatrista porteño - declaraba su tentativa de organizar “un teatro independiente, es decir anti industrial, en Rosario” y enumeraba las condiciones materiales (ubicación geográfica, población y características económicas) que habrían de convertir a la ciudad en un núcleo de labor teatral de gran trascendencia dentro del movimiento escénico contemporáneo.

Rodríguez Muñoz retomó los postulados que desde hacía más de una década Leónidas Barletta se había trazado para el movimiento de teatro independiente porteño, y sostuvo que el teatro vivía una crisis que involucraba no sólo la desprestigiada y exhausta “escena comercial” sino también algunos cuadros experimentales. Criticaba a los cuadros

experimentales por hacer un teatro “antipopular”, de rebuscado exotismo para minorías snobista; y a la “escena comercial” por “intoxicar al pueblo con expresiones inferiores” (*La Capital*, 7/12/41). Frente a esta situación el director declaraba la necesidad de fundar un “Teatro Nuevo”, un teatro “revolucionario”, libre de los “vicios del teatro burgués”, capaz de “revirginizar” la escena y recuperar la “misión” que el teatro tiene con el pueblo.

Crear un teatro nuevo consiste, en principio, en organizar los viejos medios de realización escénica y crear nuevos medios de expresión, plásticos, lumínicos, sonoros, coreográficos, etcétera. Consiste en preparar al nuevo actor, voz y movimiento, carne y espíritu para un nuevo estilo. Consiste en auspiciar, preparar y organizar al nuevo autor, fantástica percepción de la realidad de hoy, idealizada, poematizada, cruda, potente, pero siempre vívida, de acuerdo a un nuevo delineado de construcción y realización escénica. Consiste en preparar también la nueva crítica teatral, no de literatura dramática, para que se comprenda que el nuevo teatro no debe ser apreciado de acuerdo a las viejas y expiradas normas de teatro, que un nuevo teatro trae sus propias y nuevas normas. Aun así no se habrá hecho lo suficiente, porque también es necesario y urgente “crear” al público nuevo, desinteresado del arte y el teatro por tantos años de producción desordenada, desorientaba y hueca. (Alberto Rodríguez Muñoz, “El Nuevo Teatro en Rosario”, *La Capital*, 21/12/1941).

El teatro independiente emerge entonces como un horizonte, un futuro a conquistar, una empresa eminentemente moderna con su doble carácter de fuerza transformadora –creativa y destructiva- que afecta a todas y cada una de las partes del teatro. Un proyecto radical que exige no sólo la transformación de las prácticas escénicas sino también de la crítica, el público y sus criterios de valoración.

No obstante, podemos decir que la dimensión “destructiva” de este proyecto modernizador en Rosario operó de manera un tanto diferente al contexto porteño en tanto –como veníamos desarrollando- no existía en la ciudad una producción profesional local ni una crítica desarrollada que discutir. Rodríguez Muñoz trasponía así los términos del diagnóstico de la escena porteña a una realidad teatral con sus propias singularidades, ya que Rosario no tenía grupos “experimentales” ni una producción “comercial” propia contra la que alzarse, lo que habría de condicionar el modo en que los artistas locales se apropiaron de los postulados del teatro independiente.

A pesar de este desplazamiento, la propuesta de crear un nuevo teatro en la ciudad tuvo una gran aceptación. Luego de una conferencia en la Facultad de Medicina y tres artículos en el diario *La Capital* en los que Muñoz desarrollaba los conceptos que habrían de animar esta empresa y convocaba a los interesados, se presentaron más de 100 aspirantes para integrar el nuevo cuerpo estable (Tiberti y Moreno, 2013: 41). Quedó así conformado en 1941 el grupo Teatro Nuevo XX que, con una actividad continua hasta 1948, habría de iniciar la genealogía del teatro independiente en la ciudad¹⁹.

Con el propósito de dignificar la labor teatral a partir de la consolidación de nuevas formas estéticas, el 19 de septiembre de 1942 en el teatro Ópera (hoy El Círculo) el elenco hizo su primera presentación con *El cartero del rey* de Rabindranath Tagore y *Detrás del mueble* del autor rosarino Roger Plá, con la que se inició la modalidad del “teatro polémico”. Luego le siguieron *Un día de octubre* de G. Kaiser, *Jinetes hacia el mar* de J. Synge, *Donde está marcada la cruz* y *Todas las criaturas tienen alas* de E. O’Neill, *El delator* de B. Brecht, *La comandante bárbara* de B. Shaw, entre otros. Es decir, el repertorio se correspondió –en su mayoría– al teatro europeo y norteamericano moderno, de allí que para Tello la experiencia de Nuevo Teatro XX corresponde a lo que Pellettieri caracteriza como la fase de *culturización* del teatro independiente (Pellettieri, 2007: 441). Una fase inicial dentro del movimiento caracterizada por la aparición de nuevos modelos dramáticos, espectaculares y una nueva ideología estética. En esta línea el grupo también emitió sus obras por radioemisoras locales, publicó *Platea*, *Boletín mensual del Teatro Nuevo XX* y, según cuenta Cejas (2002), en 1943 abrió su propia sala en San Lorenzo 780.

La creación de esta sala significaría una gran novedad para la escena local, no sólo por el tipo de prácticas que se habilitarían sino también por las características que asumía: un espacio específicamente destinado a la práctica teatral destinado a la presentación de un elenco local. Recordemos que hasta ese momento lo habitual era que los elencos locales- los filodramáticos- se presentaran en salones de asociaciones civiles, bibliotecas

¹⁹ Tello (2007), Cejas (2002) y Tiberti y Moreno (2013) coinciden en señalar a la creación de Nuevo Teatro XX como el primer grupo de teatro independiente de Rosario.

y clubes, mientras los edificios teatrales quedaban casi exclusivamente reservados para las compañías profesionales. Con esta sala se habilitaba entonces por primera vez un espacio con fines teatrales para un elenco de la ciudad.

En esta sala además de presentar las obras del grupo se llevaron adelante cursos, seminarios, conciertos grabados de las nuevas corrientes musicales (como el jazz), recitales poéticos, mesas redondas, exposiciones y conferencias de importantes personalidades del quehacer cultural como Juan L. Ortiz, Roger Plá, Arturo Cuadraro, Emilio Pita, Eduardo Dughera, Mario Briglia, entre otros (Tiberti y Moreno, 2013: 44). De este modo, se replicaba una práctica muy extendida entre los independientes porteños.

Todas estas actividades se encuadraban en el objetivo emancipatorio que entendían tenía el teatro para con el pueblo. “Creemos en un teatro nuevo, formal y sustancialmente, revirginizador de la expresión y el espíritu popular. Popular, desde luego, en el buen sentido artístico y social” (Rodríguez Muñoz, *La Capital*, 7/12/41).

Para Muñoz el “teatro-teatro”, como mencionaba en uno de sus artículos, era un teatro para el pueblo. El pueblo operaba entonces como fundamento último del nuevo teatro y lo definía. Y tal como aparece en esta cita, en la construcción simbólica de “el pueblo” los independientes trazaron una diferenciación entre un “buen” y un “mal” sentido de lo popular, una distinción sobre la que volveremos luego y que entendemos se configura fundamentalmente en disputa con el peronismo.

Más allá de estas diferenciaciones podemos decir que este propósito emancipador le otorgaba al grupo un rasgo singular dentro del campo teatral local pues, si bien algunos grupos filodramáticos –como La Escena Andariega- también se habían planteado objetivos de esta índole, nunca habían sido tan orgánica y explícitamente enunciados, ni involucraban una empresa tan radical como la de Nuevo Teatro XX.

Otro rasgo inédito de este grupo fue su forma de organizar el trabajo. Nuevo Teatro XX implementó una estructura compleja con una diferenciación de roles y especialidad de saberes muy diferente a la de los grupos filodramáticos. Por un lado funcionaba el rol del director quien seleccionaba y coordinaba las lecturas de los textos y marcaba las entradas y

salidas de los personajes en el espacio. Además, trabajaron aportando bocetos escenográficos los artistas plásticos Julio Vanzo y Ricardo Warecki. También contaron con un cuerpo técnico en luminotecnia y en sonido, apuntador, maquilladores, vestuaristas, utileros, escenógrafos y administradores entre los que se contaban un secretario y asesor letrado, un secretario general y un director general. A su vez funcionó una Comisión directiva conformada por personalidades del quehacer artístico de la ciudad que se abocaba a estudiar los problemas prácticos, fundamentalmente económicos, que debía afrontar la entidad para sostenerse²⁰. Además de esta cantidad de auxiliares y técnicos, el grupo contaba con alrededor de veinticinco actores, entre otros Norma Tiranni, Lía Gravel, Jorge Salem, Guerino Marchesi, Américo Pricco y Roberto Retamoso, quienes luego tendrían una gran trayectoria teatral en la ciudad (Tello, 2007: 440).

A pesar de esta organización cuasi profesional “todo se conseguía a pulmón, por el esfuerzo de cada uno de los integrantes” (Tiranni en Tello, 2007: 441), es decir según el modo de producción cooperativo que describíamos en el apartado anterior. Esta combinación entre roles altamente especializados y un modo de producción cooperativo fue sin dudas otra de las innovaciones de este grupo. Recordemos que hasta ese momento en la ciudad la especialización era patrimonio de las compañías profesionales mientras en la forma cooperativa que ensayaban los filodramáticos no había grandes diferenciaciones de roles. Es así que Nuevo Teatro XX introdujo esta innovadora forma de organizar el trabajo teatral, una forma que –con diferentes grados- se trasladaría hasta los grupos posteriores.

Una de las mayores innovaciones que aportó el teatro independiente en Rosario -y cuyas derivas continúan vigentes- fue precisamente la promoción de este modo de producción cooperativo. Sostenemos la hipótesis de que la organización de las relaciones y los medios de producción de una forma alternativa al circuito profesional y al comunitario posibilitaron el desarrollo de una producción local, perdurable y acumulativa, habilitó la emergencia de una tradición teatral rosarina y

²⁰ Entre los integrantes de la misma se contaba a Juan Grela, Pedro Storni, Eduardo Duguera, Alberto García Fernández, Emilio Pita, Alberto Mussio, Nélida Esther Oliva, Ignacio Sández y Félix Aleart (Tiberti y Moreno, 2013: 45).

construyó el espacio propio de la producción local dentro del campo cultural de la ciudad.

Sin embargo, a fines de 1947 una parte del grupo decidió dar el paso hacia la “profesionalización”. En una nota para el diario *El Litoral* de Santa Fe, Muñoz declaraba:

Hemos superado la etapa más dolorosa y difícil de la trayectoria de un elenco dramático. Dejamos atrás todo lo que signifique “experimental” o “independiente”, para entrar en el terreno “profesional” en el mejor y más profundo sentido de la palabra. Hemos comprendido que no podemos hacerle más bien al teatro “desde afuera” y al margen de la profesión. Debemos ocupar el lugar copado hasta ahora por la baratura y el mercantilismo. (Muñoz en Moreno y Tiberti, 2013: 46)

El grupo se rebautizó como Compañía de Nuevo Arte Dramático y con la dirección de Muñoz y las actuaciones de Lía Gravel, Norma Tiranni, Jorge Alberto Gómez, Jorge Salem y Roberto Guthié emprendió una gira por el interior del país, Capital Federal y la República Oriental del Uruguay. Posteriormente el grupo se disolvería y Muñoz se radicaría nuevamente en Buenos Aires.

Con la disolución de Nuevo Teatro XX se ponía en juego en la ciudad, muy tempranamente, la paradoja que la idea independiente portaba en torno a la *profesión*, paradoja que se profundizará en la década siguiente cuando los grupos vayan alcanzando cada vez mayores niveles de especialización técnica.

Otro grupo que asumió los postulados de Barletta fue Las Cuatro Tablas (1951-1955) fundado por Julio Imbert y su esposa Graciela Einsick, Haydé Romano y Victor Rissot. Al igual que el anterior, estrenó su primera obra en el teatro El Círculo con *La lombriz* del mismo Imbert el 3 de noviembre de 1951. Además de otras cuatro obras de este autor y director, el grupo propuso un repertorio con obras de Lenormand, García Lorca, Tagore, Chejov, O'Neill, Shakespeare, Caldwell y Hughes, entre otros, y recitales poéticos con obras de Lorca, Storni, W. Whitman, José Pedroni, R. Tagore, F. Horne, L. Hughes, R. Pedroso.

Como en los filodramáticos, al no contar con sala propia los ensayos de Las Cuatro Tablas se hacían en el Ateneo “Luis Bello” del Centro Republicano Español y las presentaciones en el teatro El Círculo, Amigos

del Arte, Centre Catalá, la Sala Ramona Ortiz de Colombres de la Biblioteca del Consejo de Mujeres y algunos barrios de la ciudad (Tiberti y Moreno, 2013: 80). Entre sus integrantes se contaban, además de los ya mencionados, Idilia Solari, Orlando Calcagno, Fulvio Torti, Rogelio Romano, Erika Boero y Jorge Alberto Gómez (quien había participado en Teatro Nuevo XX), entre otros.

Una de las grandes innovaciones de este grupo, además de la selección de un repertorio de una dramaturgia propia, fue la propuesta del escenario circular desde el que montaron la puesta de *La inocente* de H. Lenormand y la lectura escenificada de *La doncella, el marinero y el estudiante*, *Quimera* y *El paseo de Buster Keaton* de García Lorca, estrenos mundiales que el grupo montó en el foyer del teatro El Círculo. En cuanto a las puestas se optaba por un escenario despojado que potenciaba el uso de la luz. Según Tello las propuestas de este grupo respondían al canon del realismo-naturalismo con procedimientos del drama psicológico, del simbolismo y un incipiente expresionismo (Tello, 2007: 443). A su vez, la práctica de dirección, se asemejaba a la ejercida por Muñoz. Según relataba Idilia Solari:

Imbert seleccionaba las obras que luego eran leídas por el grupo, sin ahondar en ningún análisis y de allí al escenario. Lo importante era que los actores aprendieran la letra. El director marcaba las entradas, salidas y movimientos de acuerdo a las indicaciones del texto (Tello, 2007: 445).

En forma contemporánea a este grupo funcionaron el teatro Antoine fundado en 1952 en honor a André Antoine, precursor del teatro moderno y el Núcleo Teatral Bohemia (1952-1957) creado por Cesar Riccó, Jorge Horat, Félix Verón y Héctor Barreiros -quien ocupó el rol de director y en 1963 fundó Aquelarre, un grupo cuya trayectoria se prolonga hasta el fallecimiento de su director en 2011-. Si bien no hay demasiados datos de estos grupos podemos decir que tanto el repertorio como los espacios por los que circularon se asemejaron a las prácticas de Las Cuatro Tablas.²¹

²¹ Antoine fue fundado por Damián Rotsen y Noemí Pampalona y contó con la participación de Miriam Burgos, Norbeta Berrios, Darío López Laza, entre otros. De este grupo no hay mayores datos, se sabe que se presentaron en la Sala Eva Perón (hoy Plataforma Lavardén) con *Una mujer libre* de A. Salacrou, *Prueba de amor* de R Arlt, *El bello indiferente* de Cocteau y *La cuerda* de O'Neill (Tiberti y Moreno, 2013: 89). Bohemia por su parte estrenó obras de J. J. Bernard, B. Shaw, Imbert, J Cocteau, Camus, entre otros.

Teatros vocacionales. Tensiones entre independientes y peronistas.

En el año 1947 se creó Teatro de Arte un grupo singular y que reviste especial interés para nuestra investigación en tanto combinaba prácticas similares a las de los independientes pero desde una adscripción partidaria al peronismo. En este sentido Tiberti y Moreno reconocen al grupo como uno de los primeros teatros independientes dado su repertorio y características organizativas “...no obstante la marcada inclinación al programa cultural del peronismo que alentaba su dirección” (Tiberti y Moreno, 2013: 62). Por su parte Tello, si bien entiende que el grupo asume prácticas similares a los independientes, no los incluye dentro de este sistema sino dentro del *microsistema de teatro justicialista* identificándolo como parte de los llamados teatros *vocacionales* (Tello, 2007: 445).

Dirigido por Esteban Pavón, Teatro Arte comenzó ensayando en la sala del Club Policial y estrenó su primera obra *-Las rayas de la cruz* de Pico y Eichelbaum- en el teatro El Círculo en 1948. Luego le siguieron *Mama culepina* de E. García Velloso y *Madre Tierra* de Alejandro Berrutti, que trata sobre el levantamiento de agricultores de Alcorta.

Vale aclarar que si bien entre los integrantes de Teatro Arte se contaban simpatizantes y afiliados a distintos partidos políticos, la afiliación de su director al Partido Justicialista hizo posible una intensa e inédita relación con el gobierno nacional, provincial y municipal contando con el auspicio de estos distintos niveles estatales para sus producciones como así también la participación del grupo en diversos actos políticos (aniversario del Grito de Alcorta, aniversario del 17 de octubre, día de la bandera, etc.).

Hay que decir que durante el gobierno de Juan Domingo Perón a nivel nacional (1945-55) se extendió el campo de intervención del Estado en materia de teatro, tanto a nivel nacional como provincial. Siguiendo a Mogliani (1999, 2004) podemos decir que dentro del proyecto político implementado por el peronismo el teatro se configuró como un campo de

Y entre sus actores se contaban Walter Pangia, Nilda Deval, la misma Graciela Ensick (de las Cuatro Tablas), Telma Vilmar, Mariano García Torres, Oscar Moreno (actor invitado), Esteban Boero, entre otros. Y sus presentaciones tenían lugar en el teatro La Comedia, la Sala Ramona Ortiz de Colombres de la Biblioteca del Consejo de Mujeres, el Centro Asturiano y el Olimpo.

disputa de reivindicación de lo *nacional y popular*. Una disputa que se dio fundamentalmente contra los independientes, y se llevó adelante a través de diferentes estrategias. En primer lugar, el gobierno acuñó el término de *teatro vocacional* para diferenciar el movimiento teatral peronista del independiente, lo que reforzó la antinomia del peronismo y antiperonismo en el ámbito teatral. A su vez, apostó a la creación de una institucionalidad paralela a la del circuito independiente mediante la creación y desarrollo de teatros vocacionales y obreros en todo el país (Mogliani, 1999; Zayas de Lima, 2001)²².

En línea con estas políticas en Rosario en 1949 se creó el Teatro Libre Proletario con el objeto de estimular a quienes dentro de la “masa trabajadora” tenían vocación “hacia las artes escénicas”. A su vez, en 1950 se constituyó la filial local de la Asociación Gremial Argentina de Actores adherida a la representación rosarina de la Confederación Argentina de Trabajo y la Filial Rosario del Instituto Argentino de Teatros Vocacionales (Tiberti y Moreno, 2013: 423-428), en los primeros intentos de agremiación de los teatristas locales. Ese mismo año la Comisión Nacional de Cultura-dependiente de la Subsecretaría de Cultura de la Nación- organizó el “Certamen de teatros Vocacionales” del que participaron Teatro de Arte, La Cortada, Cultura de Rosario, Vértice y el elenco del Círculo Católico de Obreros, es decir en su mayoría elencos de lo que hemos denominado filodramáticos ya que para ese año no había en la ciudad ningún grupo que se reconociera como “independiente”.

²² Así, se crearon en 1946 la “Asociación Gremial Argentina de Actores”- enfrentada a la Asociación Argentina de Actores-, el Ateneo Cultural Eva Perón, el Ateneo Peronista de Gente de Teatro, Radio y Cine y la Unidad Básica Cultural Eva Perón, entre otros. En 1948 se creó el Teatro Obrero Argentino de la CGT, dirigido por José María Fernández Unsain (miembro de la Comisión Nacional de Cultura) y César Jaimes. Este grupo, formado por obreros pertenecientes a diferentes gremios, solía presentarse inicialmente en el Teatro Cervantes –con la presencia en el estreno del Presidente y la Primera Dama-, y posteriormente en las salas barriales de la Capital Federal, el conurbano y el interior del país. Era un teatro hecho por y para obreros, donde se cruzaba explícitamente la representación teatral con el acto político. Así por ejemplo se solía dar un discurso antes de la obra y cantar la marcha de la CGT al finalizar el acto. A imagen de esta institución, se fueron creando otros teatros obreros en Buenos Aires y el interior del país. En 1950 se constituyeron el Teatro Obrero de los Textiles y el Teatro Obrero Cuyano, dirigido por Humberto Crimi. En 1952 se crearon el Teatro Obrero de los Tranviarios y la Primera Compañía Obrera Vocacional Teatral y Cinematográfica “Lealtad 17 de octubre” (Zayas de Lima, 2001: 246). En 1954, la escuela-teatro de la CGT realizó giras por las provincias con el fin de promover la creación de elencos teatrales regionales.

En cuanto a los repertorios, fueron censuradas aquellas obras que se consideraban amenazantes a la Doctrina Justicialista y promovidas dentro del circuito vocacional y oficial dependiente de la Nación²³ -junto a clásicos universales- las reposiciones de obras teatrales de la dramaturgia nacional tradicional: el nativismo y el sainete. También se creó un corpus de obras teatrales que comunicaban la visión política justicialista y proponían una lectura revisionista de la historia argentina que realzaba la figura del pueblo como sujeto de la historia. Estos elencos oficiales giraron por todo el país realizando representaciones teatrales gratuitas en teatros o locales improvisados para estudiantes, sindicatos, bibliotecas populares, etc., ampliando considerablemente el circuito oficial. Es en el marco de este plan de difusión cultural que se logró establecer la primera articulación entre una instancia gubernamental y un elenco teatral rosarino.

En el marco del plan de difusión del teatro del gobierno nacional, el 10 de mayo de 1950 el grupo rosarino Teatro Arte consiguió -a través de la gestión de su director ante la Comisión Nacional de Cultura- la concesión de la sala de teatro del Ministerio de Agricultura de la Nación -hoy Plataforma Lavardén-, que estaba siendo utilizada como depósito. La sala le fue otorgada al grupo con la condición que la acondicionara para su uso y así el 20 de mayo reabrió sus puertas como espacio teatral con el nombre de Teatro de Arte -nombre que se mantendría hasta 1952 cuando fue renombrada como “Sala Evita”-.

Para el estreno de la sala el 12 de julio de 1950 el grupo propuso una puesta de *El Puente* de Carlos Gorostiza, obra que acorde con Pellettieri (1997) inaugura la etapa de nacionalización del microsistema del teatro independiente. Esta obra se mantuvo en cartel durante cincuenta funciones lo que marcó un suceso en el teatro local. Luego le seguirían *Nosotros, ella...* y *el duende* de C. Llopis, *Albertina* de V. Bompiani, *El Grillo* de González Pacheco -una obra sobre la lucha de un gaucho peón por su dignidad frente al patrón terrateniente y sus ayudantes: la policía, el juez y

²³ Salas del circuito oficial: Teatros Enrique Santos Discépolo (hoy Presidente Alvear), el Teatro Nacional Cervantes, el Anfiteatro Popular Eva Perón sito en Parque Centenario, el Teatro Colón, el Teatro Argentino de La Plata y el Teatro Municipal San Martín. Muchas de las producciones de estas salas, posteriormente a su estreno, eran llevadas a los teatros barriales y a las salas del interior del país

el capataz- e *Impromptu*, la primer creación colectiva hecha en la ciudad de la que tenemos noticias, *Las moscas* de J. P. Sartre, *Prontuario* de S. Kingsley, *La torres sobre el gallinero* de V. Calvino, *Un guapo del 900* de Eichelbaum y *Esquina peligrosa* de J. Priestley.

El ecléctico repertorio del grupo se diferenció de los grupos que hemos analizado en tanto incluyó la primera creación colectiva de la ciudad y obras de dramaturgia nacional.

...nuestro repertorio define una estética donde hay por sobre todo un fervor por los hechos y problemas argentinos (...) No fuimos arrastrados por lo 'de modé' que es un error de casi todos los conjuntos que se inician (...) Y en esto hemos vencido el concepto snob de que lo argentino, lo gaúcho, lo criollo no interesa al arte. Más aún, sostenemos que el teatro argentino no será digno de su pueblo hasta que sea expresión vigorosa de su joven nacionalidad. Lo otro es artificio. Dura un instante. No cuenta (Pavón, E., *La Capital*, 2/05/52, en Tiberti y Moreno, 2013: 62).

Como afirma Tello el repertorio de Teatro de Arte osciló entre lo epigonal, lo clásico y lo moderno, y a diferencia de los otros grupos que venimos analizando incluyó un repertorio nativista acorde al fomentado por el gobierno peronista. Éste tuvo una clara intención didáctica desde un concepto de nacionalidad que rescataba la vida y costumbres camperas del gaúcho, del criollo y del colono inmigrante con un enfoque sentimental y/ o social (Tello, 2007: 448). En palabras de Mogliani, el resurgimiento del nativismo durante el peronismo fue el producto de una política gubernamental que buscaba desarrollar y alentar un teatro para el pueblo a partir de la identificación con sus costumbres.

...para el peronismo el teatro no debía permanecer en la égida de un selecto circuito de intelectuales sino que debía ser restituido a su generador y productor, el pueblo, destinatario del discurso y acción del peronismo. En esta profunda dicotomía pueblo- oligarquía, el teatro relacionado con esta noción de pueblo, era identificado con el nativismo y el sainete (...) El nativismo no sólo representaba al pueblo frente a la oligarquía, sino también, por su relación con la tradición criolla y regional al polo 'patria' en su oposición con las fuerzas extranjerizante... (Mogliani, 1999: 264).

Todas las puestas del grupo fueron dirigidas por Pavón y buscaban mostrar con fidelidad el sentido construido por el autor, respondiendo a los cánones de los independientes de Buenos Aires. El ideal de actuación para el director estaba representado por las Compañía de Luis Arata y Francisco Petrone. Según relatos recuperados por Tello, el director invitó a uno de sus

actores a presenciar la puesta de *El grillo* de Petrone en su paso por Rosario para que pudiera observar todos los detalles de su actuación. Hay que decir que el grupo tuvo una gran recepción entre el público y la crítica de la ciudad recibiendo varias distinciones durante su corta trayectoria.

Teatro de Arte se presentó -además de en la sala cedida por el gobierno provincial- en otros escenarios de la ciudad, ya sea al aire libre o en salas cubiertas como La Comedia, y otras localidades de la provincia, y amplió de este modo el tipo de circulación que habían tenido los grupos precedentes.

Tras el golpe militar de 1955 Teatro de Arte fue desalojado de la sala, se disolvió y algunos de sus integrantes pasaron a integrar otros grupos de la ciudad. Entre éstos se contaban: Alfredo Anémola, Jorge Salem, Anselmo Pirona, Orlando Calcagno. Asimismo comenzó en este grupo como escenógrafo Carlos Luis Serrano, uno de los artistas más importantes de la escena teatral local (Tello, 2007: 446). También fueron parte: Américo Pricco (ex Teatro Nuevo XX), Enzo Vienna, Álvaro Galza, Miguel Angel Bruné, Zully Lamar, Vito de Martín, Guillermo Murray e Irene Castelar, quienes luego se radicarían en Buenos Aires.

La emergencia y consolidación del circuito independiente

Luego del derrocamiento del peronismo y fundamentalmente a partir del primer gobierno provincial de Carlos Sylvestre Begnis (1958-1962)²⁴, se dio un proceso de consolidación del teatro independiente en la ciudad. Durante esta etapa se multiplicaron la cantidad de grupos y salas independientes y por primera vez convivieron varias experiencias de este tipo, dando origen un nuevo circuito en la ciudad. Un circuito que retomó

²⁴ Carlos Sylvestre Begnis (1903 -1980), nació en Alto Alegre (Córdoba) y desde su adolescencia vivió en Rosario donde se recibió de médico. Se inició en la política a través de la Unión Cívica Radical. Presidió el comité departamental de Rosario, participó de la conducción nacional partidaria y fue convencional constituyente en 1949 y 1957. Ese año se sumó a la Unión Cívica Radical Intransigente (UCRI) liderada por Arturo Frondizi (en oposición a la Unión Cívica Radical del Pueblo (UCRP) de Ricardo Balbín y fue elegido gobernador. Sylvestre Begnis fue gobernador de la provincia de Santa Fe en dos períodos constitucionales (1958-1962 y 1973-1976), el primero de la mano de la UCRI y el segundo como parte de los dirigentes del Movimiento de Integración y Desarrollo (MID) que se unieron al Partido Justicialista en el Frente Justicialista de Liberación Nacional (FREJULI).

las prácticas de los grupos pioneros, las profundizó y creó un espacio diferencial dentro del entramado teatral local.

Los protagonistas de este proceso de consolidación fueron los grupos: El Faro (1952-1963?), el Centro Dramático del Litoral (CDL-1955 - 1959)²⁵, del que se desprenden el Teatro Escuela de Comediantes (1959-1968) y Meridiano 61 (1959- 1971), La Ribera (1959- 1984) y el Teatro Independiente del Magisterio (TIM 1958- 1967). Otros grupos cuyas actividades han sido menos estudiadas tales como el Teatro Experimental Vida (1953- 1955), Teatro Experimental Rosario (1954-1956) y el Grupo Escénico La Barraca (1958-1973)²⁶, también tuvieron una actividad constante en la ciudad durante esta etapa.

²⁵ Mientras esta tesis se encontraba en su etapa de revisión se publicó *El Centro Dramáticos del Litoral* de José Moset y Omar Tiberti (2018), cuyos resultados no fueron incorporados pero resultan un importante aporte para pensar este período.

²⁶ El Faro se inició en 1952 por iniciativa de Hilda Vieyte, esposa del cónsul uruguayo en Rosario, motivado por la necesidad de ver en escena obras que no entraban dentro de las opciones que ofrecía la ciudad. En 1967 El Faro junto al grupo la *Escuela de los Comediantes* estrenó *Los expedientes* de M. Denevi y *Réquiem para un viernes a la noche* de G. Rozemacher (Tiberti y Moreno, 2013: 103-113). Por sus filas pasaron muchos de los referentes de la escena teatral rosarina: Naúm Krass, Eugenio Filipelli, Héctor Tealdi – quien en 1995 fuera Secretario de Cultura Municipal-, Oscar Moreno, Alcides Moreno – director luego de la primer Escuela Nacional de Títeres de la ciudad-, Eduardo Cinquemani, Félix Reinoso, Pepe Costa, Enny Pignoni, Emilio Lensky, Gilberto Karniavsky, Antonio Postiglioni, entre otros. Por su parte el CDL estuvo integrado por Carlos Luis Serrano, Chiquito Garramuño, Tito Bustos, Edgardo Memet, Idilia Solari-ex Las Cuatro Tablas-, Lucrecia Castagnino, Perla Trillas, Marta Aldasoro, Graciela Lauría, David Ederly, Mirko Buchín, Elena Gorla, Susana Ansaldi, Omar Grasso, Walter Operto, entre otros. El fin del CDL fue muy conflictivo y tras algunos desacuerdos internos que llegaron a ser expresados en la prensa, sus integrantes decidieron disolverlo dando origen a la creación del Teatro Escuela de Comediantes (1959-1968) bajo la dirección de Carlos Luis Serrano. Por sus filas pasaron: Haydée Balvé, Hugo Salguero, Gustavo Miyara, Graciela Scuri, Caty Palese, Omar Tiberti, Eduardo Cinquemani, Ana María Esterkin, Oscar Molinero, Manuel Rubio, Norberto Vaieretti, Gilberto Krasniavsky, Lelio Incrocci, María Elena Ledesma, Osvaldo Messiez. Además de Carlos Serrano, dirigieron obras Eugenio Filippelli y David Ederly. Meridiano 61 (1959- 1971). con la dirección de Mirko Buchín y la participación de las ex CDL: Lucrecia Castagnino y Susana Ansaldi, a quienes se les sumaron Ariel Bianco, Shelma Andersen, Arnaldo Colombaroli, Elsa Cabrera, Hilda Hélena, Jorge Hayes, Susana Rubio, Carlos Caruso, Omar Pini, Alberto Pomponio, entre otros. Garramuño, luego de la disolución del CDL, pasó a dirigir La Ribera (1959-1984). La Ribera Teatro Libre surge de una escisión del grupo El Faro en 1959 y se desarrolló paralelamente en Teatro y Títeres. A los Ex “Faros”: Pepe Costa, Héctor Manzur, Julio Duché, Rodolfo Caracciolo y Humberto Zamarripa, se sumaron Clide Tello, Diana Pesa, Ma. del Carmen Vázquez, Clide Gardiol, Cledi e Ilse Bertino, Lauro Campos, Alfredo Anémola, Carlos Soto Payva, Hector Laurencena, Nora Covalcid, Hugo Salguero, entre otros. El Teatro Independiente del Magisterio (TIM, 1958-1967), por su parte, fue fundado en 1958 por Carlos Mathus, Arnaldo Colombaroli y Ariel Bianco y entre sus integrantes se destacaron entre otros: Sara Lindberg, María Teresa Gordillo, Adela Carciente, David Olivieri, Ana Rozzi, Arnaldo Colombaroli, Lucy Ortiz, Juan Ángel Pavicich, Andrés Macek, Ariel Bianco, Néstor Zapata. Para ver un listado de las producciones y los elencos de estos grupos ver Moreno y Tiberti (2013).

Carlos Serrano, afirmaba que con la creación del CDL:

...comenzó la historia que hasta hoy se mantienen del teatro independiente de Rosario. Al decir esto me refiero a lo que atañe al Movimiento. Repito que había grupos ya constituidos en la ciudad, con cierta periodicidad de estrenos pero el espíritu, la conciencia de equipo y de la *misión* a nuestro cargo, la responsabilidad ante una ciudad que nos necesitaba, el *sacrificio* cotidiano donde nuestra tarea semejaba un *apostolado*, sin cabida a cuestiones personales y la *entrega total* a lo que sabíamos que era nuestro *deber*, eso, eso no se había dado nunca (Serrano en Tiberti y Moreno, 2013: 123. El destacado es nuestro).

En el mismo sentido Tello considera que los grupos independientes de esa época dejaron una huella que contribuyó al cambio y la continuidad del teatro de nuestra ciudad (Tello, 2014: 85). Es este sentido, cabe destacar la profunda dimensión sacrificial que construye Serrano en torno a esta empresa deudora de los postulados que Barletta había delimitado un cuarto de siglo antes.

Por su parte, Eugenio Filippelli refiriéndose a su llegada a Rosario a principios de los sesenta afirmaba:

...en esa época se vivía un clima excepcional en el teatro rosarino; eran los que llamo los grupos químicamente puros, con una gran carga de *mística*, de romanticismo. Se ensayaba mucho, de lunes a lunes; aunque tal vez no con un gran sentido creativo ni un gran desarrollo técnico, lo que era suplido con dedicación y *entrega* esa fue una época de gran apogeo del teatro independiente, con mucho acercamiento del público (Filippelli, 1994: 75. El destacado es nuestro).

Entendemos que este proceso de desarrollo y consolidación de la escena independiente rosarina estuvo impulsado por varios factores. Por un lado una activa política del gobierno provincial y por el otro, el estímulo recibido a partir de las políticas de difusión y circulación de algunos grupos independientes porteños en el interior del país.

El gobierno de Sylvestre Begnis fue el primero en Santa Fe en articular una política sistemática de fomento al teatro. En términos generales, significó una renovación en la política cultural de la provincia mediante el ingreso al Ministerio de Educación y Cultura de una nueva generación –entre quienes se contaron como Ministro a Ramón Alcalde y como Director de Cultura a Francisco Urondo- y una dinamización del

campo con asignaciones presupuestarias diez veces más importantes que las de los gobiernos precedentes (Logiódice, 2015)²⁷.

En 1959 se puso en marcha un *Plan de Promoción Cultural*, experiencia única en el país, que tenía por objetivo “llegar al estado promotor de cultura, preocupado por lograr la intervención libre y activa de todos los sectores de la creación” (Campana, 1999: 71). Así, se creó una red de centros de acción cultural en las ciudades cabeceras de la provincia que incluían: promoción coral, visual y teatral. Para ello se conformó el primer cuerpo de promotores culturales de la provincia, conformado en un 75 % por miembros del teatro independiente rosarino entre quienes se contaban: Héctor Tealdi, Oscar Moreno, Jorge Garramuño, Carlos Thiel, Rubén Rodríguez Aragón, Carlos Catania, Mario Puentes, Carlos Pais, Miguel Flores y Roberto Conte.

Por decreto N° 3536 de 1959 se creó además la Escuela de Teatro de la provincia de Santa Fe y el Teatro de la Provincia cuyo elenco se preveía estuviera integrado por alumnos egresados de la misma escuela. Además, con el objetivo de promover un “arte culto” frente a las preferencias del público por el radioteatro y el circo se puso en funcionamiento una Red de Promoción Teatral desde la que se organizaron las giras de los elencos independientes por la provincia y el primer Concurso de Teatros Independientes.

Nos interesa dejar señalado que, en oposición a los estatutos del Teatro del Pueblo y cierta retórica “independentista”, durante este período se dio una productiva articulación entre los grupos independientes de la ciudad y el Estado provincial. Más aún, entendemos que el Estado cumplió un rol muy productivo en este proceso de consolidación del movimiento “independiente” en tanto la articulación con la órbita estatal aportó no sólo algunos elementos de visibilización y desarrollo de la actividad sino

²⁷ Durante este período se dictó una nueva Constitución Provincial que incorporó el derecho a la cultura en su preámbulo y en su artículo 22 el deber de la provincia de promover, estimular y proteger el desarrollo y la difusión de la cultura en todas sus formas. Se incorporaron nuevas ramas del arte como materia de gobierno, se creó el Conjunto Provincial de Folclore, la Orquesta Sinfónica Provincial de Rosario, el Coro Polifónico de la Provincia y la Escuela de Teatro de Santa Fe. Ésta fue creada por ley en 1959 y se preveía que fuera la base para la creación de una Comedia Provincial, sin embargo en 1963 se dejó sin presupuesto y cerró.

también una vía para “vivir del teatro”, más allá de la migración a Buenos Aires que venían ensayando los teatristas precedentes.

En este sentido, no resulta contradictorio que hacia fines de los cincuenta muchos de los integrantes del movimiento rosarino trabajaran desde el Estado por la educación del gusto del pueblo. Jorge Garramuño, director del Centro Dramático del Litoral y promotor cultural, enmarcaba su participación en la política teatral del gobierno provincial afirmando:

...se iniciará el movimiento de las giras de los teatros libres en un esfuerzo por destruir la pésima sensibilidad creada por el nunca mal ponderado radioteatro (...) será la esperanza, la reafirmación de un amplio plan de educación popular que el verdadero teatro desarrolla (Tello, 2007).

El compromiso con la “educación popular” los define; la emancipación del pueblo es “la misión” que justifica y construye el vínculo con la actividad desde una posición de “entrega total”. A su vez la oposición activa frente al sistema “comercial” y al peronismo estructura tanto sus relaciones externas como sus relaciones al interior de la formación. Y es en esta tarea de educar el gusto del pueblo que la articulación entre los “independientes” y el Estado cobra sentido. Según decíamos anteriormente la formación del gusto es precisamente el terreno privilegiado donde se regularía el comportamiento en la sociedad moderna. A partir de la formación del gusto se da en la modernidad “la conformidad con la ley sin la ley” (Yúdice y Miller, 2004: 35). Y es en este terreno del control cultural o la política cultural que asumen pleno sentido las prácticas de los independientes y su relación con el público.

Si bien volveremos sobre este punto, aquí nos gustaría dejar señalado que muy tempranamente los teatristas “independientes” se articularon al Estado. A diferencia de los independientes porteños que trazaron –al menos retóricamente- su práctica “contra el Estado” (Dubatti, 2012), entre los rosarinos el Estado funcionó como un socio en su tarea de educación popular. Y en este sentido, las relaciones con el Estado estuvieron mediadas más por la cuestión partidaria que por una posición antiestatista. Es más, los diferentes sectores de los independientes rosarinos se asociaron al Estado, según su adscripción partidaria, para emprender su misión emancipatoria. Es

por ello que nunca resultó contradictoria para los “independientes” rosarinos su articulación con el Estado.

Esta consolidación de un circuito independiente en Rosario se dio además a partir del impulso de los grupos independientes de Buenos Aires. Como dijéramos anteriormente para este momento dentro del movimiento porteño había perdido protagonismo el Teatro del Pueblo y habían empezado a ganar centralidad otros grupos enfocados en la actualización de los métodos de formación de actores y puesta en escena, grupos que fueron descubriendo un nuevo valor en la dramaturgia argentina y mundial. Entre éstos se contaban, el Teatro Libre Evaristo Carriego (fundado en los años cuarenta como filodramático y en los años cincuenta como independiente), Nuevo Teatro (1950), y Teatro Popular Independiente Fray Mocho (1951).

Con el objetivo de crear este Nuevo Teatro estos grupos inauguraron un nuevo dispositivo de divulgación, las giras. A partir de estos viajes al interior del país los grupos promovieron la expansión del movimiento haciendo funciones, sesiones de “teatro polémico”, conferencias y talleres destinados a la formación del actor. Fruto de estas giras en Rosario nacieron los grupos El Faro, el Centro Dramático del Litoral, la Escuela de Comediantes, y hacia fines de la década Meridiano 61 y el TIM.

Fray Mocho llegó en gira por primera vez a Rosario en 1952 y hasta 1958 presentó ocho obras en la ciudad dando además diversos cursos, conferencias y clases, y motivando la creación del CDL²⁸.

Según relata Carlos Serrano, integrante del CDL

...el grupo nace del deslumbramiento producido por la llegada del Fray Mocho, elenco porteño que había revolucionado la escena con sus concepciones ideológico-estéticas, nos deslumbraron con sus mallas negras, era un teatro plástico, algo que no conocíamos acá (Cejas, 2002: 3).

Con esta motivación un grupo de jóvenes creó el CDL y convocó a Oscar Ferrigno (director de Fray Mocho) para que los forme y dirija; y posteriormente a Pedro Asquini (director de Nuevo Teatro).

²⁸ Fray Mocho fue convocado por instituciones legitimadas del campo cultural: la Revista Litoral, la Biblioteca y Escuela para Mujeres en su sala Ramona Ortiz de Colombres, Centros universitarios, el Colegio Libre de Estudios Superiores, el Departamento de Extensión Universitaria de la UNL, el teatro El Círculo, el Jockey Club y LRA 5, Radio Nacional (Obarrio en Tello, 2007).

Las primeras experiencias de formación sistemática de los grupos rosarinos se dieron a partir de este contacto con los independientes porteños e iniciaron un proceso de especialización técnica subsidiario de la etapa de profesionalización y formación que atravesaba el movimiento porteño.

Fray Mocho impartió para los miembros del CDL los primeros conocimientos que llegaron a la ciudad sobre el método de Stanislavsky (la primera sistematización moderna del arte actoral) e incorporó además el entrenamiento corporal a partir de nuevas técnicas de actuación centradas en el cuerpo y lo rítmico (retomadas de Copeau, Doat, Antonetti, Roux y Chancerel).

A su vez, El Faro contrató a Mauricio Faberman -de Fray Mocho- para que les dictara un curso de tres meses en el que también abordaron el método Stanislavsky. Estas experiencias específicas de formación se complementaron con la labor didáctica que llevaron adelante en el trabajo de dirección fundamentalmente Pedro Asquini (Nuevo Teatro) -quien dirigió dos puestas del CDL- y Eugenio Filippelli (Evaristo Carriego y La Máscara), quien dirigió varias puestas de El Faro y Los Comediantes y terminó por radicarse en la ciudad.

En esta misma línea, y por una iniciativa conjunta de El Faro y Los Comediantes, en 1962 se fundó la *Escuela de Teatro Romain Rolland*²⁹ en un primer intento de organizar una formación con un plan sistemático en la ciudad. Con docentes de trayectoria como Oscar Ferrigno o Gastón Breyer, el plan de estudio incluía las materias de Actuación, Escenografía, Introducción al estudio del Teatro, Historia de la Dramaturgia Universal; Plástica Teatral y Dicción (Tello, 2007); poniendo de manifiesto el proceso de especialización y división de tareas que se estaba imponiendo en la práctica artística del circuito independiente.

Se empezaron así a desarrollar en la ciudad las técnicas modernas de actuación y a escindirse un espacio de saber técnico sobre la actuación y un espacio de la práctica concreta de ese saber. Ya no se aprendía haciendo sino que se consagraba un espacio, dentro de los grupos mismos, destinado a

²⁹ En honor al escritor francés del "*Teatro del Pueblo*" que retomara Barletta para fundar el movimiento.

desarrollar una serie de prácticas específicas para el mejoramiento, fundamentalmente, de la actuación.

Con respecto a la música, la escenografía y el vestuario los grupos – al igual Teatro Nuevo XX- trabajaron con artistas de renombre. Así por ejemplo el grupo El Faro incorporó al artista plástico Rubén Naranjo en el dibujo publicitario de *Despierta y canta* de Odets, el diseño las escenografías de *El pan de la locura* de Gorostiza y *Requiem para un viernes a la noche* de Rozenmacher, también Jaime Rippa trabajó con este grupo en el vestuario y la escenografía de *En una ardiente noche de verano* de Ted Willis y Saulo Benavente diseñó la escenografía y el vestuario de la puesta de *Un guapo del 900* de Eichelbaum, mientras Domingo Federico elaboró la música de esta misma obra.

En cuanto a los repertorios, si bien estos grupos tuvieron diferencias todos estuvieron muy influenciados por los independientes porteños. “Si repasamos el repertorio de los grupos de entonces, veremos que se trataba en casi todos los casos de los éxitos del teatro independiente de Buenos Aires” (Filippelli, 1994: 81). El Faro puso en escena *El oso* de Chejov, *13.313* de A. Yunque, *La sirena varada* de A. Casona y *La mujerzuela respetuosa* de Sartre –dirigidas por Nicolás Rosa-. Luego comenzaría un “teatro de militancia” con las puestas de *El centroforward murió al amanecer* de A. Cuzzani, *Despierta y canta* de C. Odets y *El pan de la locura* de Carlos Gorostiza (Tello, 2007: 456).

En términos generales estas obras presentaban la lucha individual de un personaje positivo -quien generalmente se sacrificaba por un bien colectivo- en contra de un poder opresor, y abundaban los diálogos y monólogos didácticos de referencialidad en lo político-social. Según Tello este corpus de obras obedecía a un teatro mensajista y comunicacional que estaba en el horizonte de expectativas de un público culto y de filiación de izquierda (Tello, 2007: 459).

Por su parte el repertorio de la CDL se diferenció en el ámbito local por su inclinación hacia los procedimientos de la farsa (canonizada desde comienzos de los ‘50 en el microsistema del teatro independiente porteño) pero que fue celebrada por el público local como una novedad (Tello, 2007: 465). Entre estas se cuentan: *El soldado de chocolate* –adaptación de

Hombre y superhombre de B. Shaw que duró dos años en cartel, algo insólito para el teatro local de la época-, *Una libra de carne* de Cuzzani, *Volpone, el zorro* de B. Jonson, *Ene, ene, oficinista* del autor rosarino Fulton Gorosito y *El Crack* de Solly. En sus puestas asumía un rol protagónico el cuerpo y utilizaron en ocasiones un escenario circular y semicircular, destacándose la labor de Serrano como puestita.

Los Comediantes por su parte montaron la primera obra de Miller en la ciudad –*Las Brujas de Salem*- junto a otras como *El bosque petrificado* de Sherwood, *La zorra y las uvas* de G. Figueredo, *El Zoo de Cristal* de T. Williams, la *Farsa del cajero que fue hasta la esquina* de A. Ferretti, *Pacto para una memoria* de Serrano y *Casablanca, El hombre, la bestia y la virtud* de Pirandello, *Nuestro Pueblo* de T. Wilder, *El Tigre* y *Los dactilógrafos* de M. Schisgal; *Las cartas de Napoleón* de B. Shaw, entre otras.

El repertorio de Meridiano 61 se puede agrupar, siguiendo a Moset, en tres partes: los primeros años con una la preferencia por autores renovadores de la dramática del siglo XX tales como Thornton Wilder, Sean O’Casey, Henri Lenormand, Eugéne Ionesco y René de Obaldía. Otro conjunto de piezas de comedias policiales y vodeviles -tales como *Receta para un asesino* de A. Watkyn, *Nada de picnics en Calcuta* de H. Mills, *Trampa para un hombre solo* de R. Thomas, *Oscar* de C. Magnier, y *Los tres matrimonios de Melania* de C. Frances-; y finalmente una producción dramatúrgica original de su director Mirko Buchín entre las que se cuentan *La caja del almanaque*, *La casa de Ula* y *La linterna* (Cejas, 2002: 7).

En cuanto al repertorio de La Ribera también se pueden trazar diferentes períodos. Desde 1960 hasta 1968 la dirección escénica estuvo a cargo de Garramuño quien privilegió un repertorio de comedias y farsas entre las que se pueden mencionar *Una viuda difícil* de Conrado Nalé Roxlo, *La mujer de corazón pequeño* de F. Cromelynck, *Romeo y Jeannette* de Anouilh, *Farsa de cornudo apaleado* de Casona, *El momento de tu vida* de Saroyan, *Preguntan por Julio César* de Paso, *Las d’enfrente* de Mertens, *Lucha hasta el alba* de Betti, *Los seis días* de D’Errico, *Amor de ciudad grande* de Somigliana, *Fin de diciembre* de Halac, *Los prójimos* de Gorostiza y *Jaque a la reina* de Peyrou y Santillán. (Tiberti y Moreno, 2013:

183). A partir de 1968, cuando Garramuño decidió radicarse en Buenos Aires, y acorde al proceso de politización que empieza a atravesar al ámbito de la cultura, el grupo va asumiendo un repertorio más comprometido, sobre el que nos detendremos en el próximo apartado.

Finalmente el TIM se distinguió por asumir un repertorio de autores del absurdo europeo -autores condenados desde la izquierda por su recurrencia al sinsentido -entre los que se destacan las puestas de Ionesco de *Las sillas*, *La cantante calva*, *La lección*, *La joven casadera*, *Jacobo o la sumisión*, *El provenir está en los huevos* y de Arthur Adamov: *El profesor Taranne*, *Como hemos sido* y *La parodia*, entre otras. Asimismo el grupo puso en escena obras originales de Carlos Mathus, su director, como *El espejo*, *El juego*, *El ángel*, *Sketch*, *La reyerta*, *El cometa*, *El palco* o *La increíble y muy verídica historia del hombre al que se le dormía el pie*, *Molto vivace* y *El mazacote*, experimentos formales deudores de aquellos creadores europeos que cumplieron con la función provocadora que orientaba al grupo (Moset, 1994). Esta prolífica e inédita producción de una dramaturgia propia puede ser leída como un signo de innovación de este grupo y a la vez como parte del proceso de consolidación del movimiento rosarino. Si bien, no hay suficientes trabajos sobre este grupo, tanto Cejas (2002) como Tiberti y Moreno (2013) y Moset (1994) coinciden en señalar que este grupo se apartó del realismo dominante en el resto del movimiento teatral para experimentar con puestas más cercanas a las vanguardias. En este sentido, el TIM se diferenció notablemente del resto de los grupos de la época, tanto por las definiciones que el propio grupo hacía de sus postulados estéticos y conceptuales como por la imagen que de él percibían los aficionados al teatro. Tello recupera una cita del grupo en el que se presentaba como “el único teatro de vanguardia en el país y que trabaja exclusivamente sobre métodos propios tanto en el montaje como en la preparación del actor” (Tello, 2007: 455)³⁰.

Como afirma Moset

...el TIM fue identificado con la vanguardia, tal como entonces se la concebía, es decir en abierto contraste con aquel realismo–naturalismo en las que no sólo abrevaba El Faro sino también teatros como Los Comediantes, La Ribera o Meridiano 61. De ese lado de la línea

³⁰ Para el TIM véase Rozzi de Bergel (2016).

divisoria y como un solitario exponente de los nuevos aires, el TIM (que también auspiciaba funciones de cine y otras actividades complementarias) era la versión rosarina –sintética y algo morigerada– del Instituto Di Tella (Moset, 1994).

Siguiendo a Tello podemos decir que, mientras los “realistas” hicieron un teatro comunicacional desde una ideología de izquierda que ponía el acento en el mensaje de la obra, un teatro que en términos generales “abandonaba el tono épico de la década anterior para mostrar a través de pequeñas historias las desventuras de una clase media que no comprende su inserción en la sociedad” (Moset, 1996), los absurdistas renovaron la práctica escénica y actoral con técnicas modernas basadas en el lenguaje cinematográfico y en la expresión corporal.

Más allá de estas diferencias estéticas entre los grupos, todos lograron mantener trayectorias más duraderas que sus antecesores -La Ribera se mantuvo en actividad por 25 años, Meridiano 61 por 12 años, El Faro por 10 años y Los Comediantes y el TIM por 9 años- y se caracterizaron por asumir un modo de producción cooperativo y formas organizativas cada vez más sólidas y especializadas. Así por ejemplo El Faro fue el primer grupo de la provincia que se constituyó en Cooperativa de Trabajo Limitada, elaboró una declaración de principios (Tello, 2007: 457) y un reglamento interno que contemplaba sanciones disciplinarias similares al de los precursores del movimiento (Tiberti y Moreno, 2013: 92).

En 1961 los grupos locales conformaron la Asociación Rosarina de Teatros Independientes (ARTI) con la intención de independizarse de la Federación Argentina de Teatros Independientes (FATI), con sede en Buenos Aires, a la que no consideraban representativa de los problemas locales. Si bien la organización tuvo escasa continuidad, significó el primer intento de institucionalización del movimiento (Tello, 2007: 454).

Otro rasgo novedoso de este período, y que entendemos permite hablar de la consolidación de un circuito de teatro independiente es la multiplicación de salas administradas por los grupos. En 1960 Los Comediantes estrenó su sala en un baldío bajo nivel ubicado en Lapida 555. Como decía Haydee Balvé, la sala:

...fue hecha íntegramente por nosotros, hicimos de la nada un teatro, con palas, picos y carretillas, como no teníamos techo, estrenamos en

el verano «La Zorra y las Uvas» en teatro circular, para el invierno le pusimos un toldo y pasó a ser teatro-carpa (Cejas, 2002: 5).

Al año siguiente el TIM inauguró la suya en San Lorenzo 1068 – que funcionó por 3 años- y El Faro el *Teatro el Puente* en un lugar cedido por la Municipalidad de Rosario³¹. En 1962 La Ribera estrenó su sala en Corrientes 1342 (la que cobijó las actividades del grupo hasta 1974 cuando se trasladaron a Urquiza 1609, donde permanecieron hasta 1984) y el Faro la suya en San Lorenzo 1057, la que duraría por escasos dos años³². Si bien los datos sobre estas salas son aún un tanto imprecisos, sabemos que en 1966 la Municipalidad de Rosario dictó el decreto 33.548 en el que se definía y regulaba por primera vez la actividad de los “Teatros independientes”, por lo que podemos inferir que para fines de los sesenta ya había en Rosario un movimiento en las salas independientes de la ciudad de tal magnitud que las convertía en materia de gobierno.

Este decreto reconocía el vacío de regulación que había en la ciudad para este tipo de actividades –las que hasta ese momento debían funcionar con “permisos precarios”- y establecía un régimen reglamentario diferencial para estas salas independientes respecto de los “teatros”. Según este decreto las salas independientes podían tener un máximo de capacidad de 200 localidades y contemplaba una reglamentación especial -respecto de las puertas de entrada y evacuación- para “los casos de salas ya existentes con capacidad menor de 100 personas o los salones teatrales y centros culturales que están funcionando como ‘teatros independientes’ a la fecha” (Art. 6°). Esta disposición establecía además que los asientos debían estar unidos en hileras de no más de 10 asientos, los pasillos tener 0,7 metros de ancho –en las salas de 100 localidades- y el escenario podía estar construido en madera en una unidad, en secciones, fijas o móviles, u ocupar un sector de la sala delimitada. A su vez, se permitía el uso de camarines colectivos separados por hombres y mujeres los que debían tener un mínimo de 6 metros cuadrados. Además de establecer algunas medidas de seguridad como extintores, baldes de arena, botiquín y luces de emergencia, el decreto tenía

³¹ Hasta 1967 esta sala habría de iniciar las temporadas de verano del grupo.

³² Esta sala tenía una capacidad de 150 localidades y funcionó en un sótano que requirió de grandes reformas, fundamentalmente un esfuerzo de reingeniería para colocar una columna que tapaba en un 30% la visión del escenario, lo que terminaría por hipotecar la continuidad del grupo.

la insólita prohibición de que durante los espectáculos las personas del público “penetraran en el escenario” (Art. 17°). El decreto permitía asimismo la realización de funciones teatrales y “toda manifestación artística afín al mismo como conciertos, recitales, escuelas corales, folklore y espectáculos líricos” (Art. 24°).

Si bien no tenemos descripciones precisas de las salas que funcionaban en la época -sabemos sólo que la sala de Los Comediantes y El Faro funcionaron en un sótano y que esta última tenía una capacidad para 150 espectadores-, consideramos que este decreto se ajustaba bastante al tipo de sala en que funcionaron los independientes. Salas pequeñas, que permitían cierta movilidad en su estructura y se adaptaba tanto a representaciones teatrales como a otros eventos culturales.

Francisco Javier (1998) denomina a este tipo de espacios *parateatrales o no convencionales* para diferenciarlos de los *espacios teatrales* -es decir edificios proyectados y construidos para funcionar como salas teatrales con todas las comodidades que esto implica: ingresos amplios y diferenciados para el público y los artistas, salas de estar, un espacio escénico delimitado de la sala que generalmente cuenta con butacas fijas y cómodas para el público, camarines, parrilla de luces y sistema de sonido montado, escenario en altura con telón, entre otros-. Por el contrario, los *espacios parateatrales* son estructuras edilicias construidas con otra finalidad y adaptados luego para funcionar como salas. Creados en una fábrica, depósito o vivienda desafectada, estos espacios cuentan generalmente con muros descascarados, pisos de materiales desiguales y muy deteriorados, modestos sistemas de iluminación, gradas para el público y variedad de sillas o bancos, a menudo incómodos (Javier, 1998: 17).

A pesar de estas condiciones más limitadas, las salas independientes representaron para los grupos locales no sólo la posibilidad de un espacio en el que resguardar y acumular su capital –luces, vestuarios, escenografía, etc.- sino también abrió la posibilidad de realizar temporadas prolongadas y consolidar su presencia en la cartelera de la ciudad.

Tal como lo había hecho Nuevo Teatro XX, estas salas fueron además la sede de innumerables acciones tendientes a la “elevación cultural del pueblo” (Tello, 2007: 476) tales como recitales poéticos, musicales,

conferencias, muestras, etc. Así por ejemplo por la sala de El Faro pasaron, entre otras personalidades de la cultura, Nicolás Guillén, Blas Raúl Gallo y José Marial, por la de la Ribera Orestes Caviglia, Duilio Marzio, Juan Carlos Gené, Sergio Renán, Héctor Alterio, Griselda Gambaro, Ricardo Halac, Miguel Angel Solá, Federico Luppi, Bárbara Mujica, entre otros, y en la sala del TIM se presentaron Les Luthiers, Gasalla y Perciavalle, entre otros.

Si bien no hay aún trabajos sistemáticos sobre el público teatral en la ciudad, los relatos de la época hablan de un gran acompañamiento del público para estas experiencias. Según estimaciones de Tiberti y Moreno la puesta de El Faro de *Un guapo del 900* de Eichelbaum fue vista -en tres meses de temporada de verano- por aproximadamente 10.000 espectadores (Tiberti y Moreno, 2013: 105).

Esta vitalidad del movimiento puede leerse también a través de las reacciones que generaron en algunas organizaciones conservadoras de la ciudad. Así, por ejemplo durante el estreno de *La hermosa gente* por el Faro, el 2 de octubre de 1962, el grupo Tacuara -perteneciente al ala de derecha profachista del peronismo- intentó incendiar la sala del grupo tirando una bomba molotov al hall de entrada³³. También, a principios de agosto de 1963 la sala de Los Comediantes sufrió un atentado que quemó la lona del techo y parte de la escenografía frente a lo cual el grupo organizó un Festival Nacional de Teatros Independientes de enero a abril de 1964 que contó con la participación de importantes grupos de todo el país.

El proyecto de la sala propia requirió un gran esfuerzo por parte de los grupos. Tiberti y Moreno señalan que la habilitación de la sala de La Ribera demandó: "...un trabajo arduo y consecuente de dos años, dos meses de tratativas, tres meses de refacciones, \$150.000 en materiales, el esfuerzo de 30 integrantes y colaboradores, 60 donantes y 300 adherentes" (Tiberti y Moreno, 2013: 186). Esta enorme esfuerzo en algunos casos, como en el del Faro, terminó fagocitando al propio grupo.

³³ Este hecho se vinculaba a otros atentados que Tacuara había perpetrado contra algunos grupos independientes de Capital Federal y que habían dado lugar a varios actos de repudio de ARTI en la ciudad.

Recordemos con Bayardo (1990) que en el modo de producción cooperativo el dinero es el recurso más escaso y de más difícil obtención y generalmente es aportado por los propios integrantes de la cooperativa a través de préstamos, aportes de familiares, amigos o subsidios de instituciones o suplantado por el trabajo de sus miembros generando un proceso de “autoexplotación” y un enorme esfuerzo por parte de los trabajadores.

Las dificultades económicas fueron una constante para los grupos de esta época que en general no contaron con otros aportes más que los autogestionados³⁴. A un año de haber abierto el nuevo espacio El Faro lanzó un volante que decía:

DEBEMOS 750.000!!! – ¿De qué se trata? ...se trata de erigir el teatro por el pueblo y para el pueblo... necesitamos 3.000 abonados mensuales para pagarlo. Ayúdenos a hacerlo, llene la solicitud de abonado inserta en el dorso. Ayúdenos a la elevación cultural de nuestro pueblo. Usted y nosotros juntos... (Tello, 2007: 476).

Unos años antes el CDL publicaba el Comunicado “S.O.S para un teatro independiente” en el diario *La Capital* donde pedía ayuda a la sociedad para el mantenimiento del proyecto y afirmaba: “Somos el principio de una historia de la ciudad. Historia de días y horas entregadas al arte teatral” (*La Capital*, 14/2/59, en Tiberti y Moreno, 2013: 430). En el mismo diario, en 1967, el teatro La Ribera publicó otro comunicado en el que afirmaba: “El teatro La Ribera adeuda en estos momentos por obligaciones vencidas una cifra que escapa a nuestras posibilidades actuales. La misma oscila entre los 120.000 y 150.000 pesos. Esperamos de ustedes su apoyo económico” (Tiberti y Moreno, 2013: 435).

A pesar de estos constantes pedidos de ayuda, y de las diferentes estrategias que se dieron los grupos para generar recursos -que incluyeron rifas, donaciones, créditos, cuotas societales y recaudaciones de boletería-, en general no lograron resolver sus problemas económicos llevándolos, en algunos casos, a la disolución.

En ese contexto de precariedad económica, como afirmaba Filippelli,

³⁴ Sólo se tiene conocimiento de un aporte de \$7.481 realizado por el diputado nacional de la UCR, Agustín Rodríguez Araya -integrante del llamado bloque de los 44 que se opusiera al gobierno del Gral Juan Domingo Perón- al elenco de Meridiano 61 (*La Capital*, 8/2/60, en Tiberti y Moreno, 2013: 433).

...hablar de profesionalismo, de cobrar por lo que se hacía, era hasta indigno. La gente ponía dinero, se hacían campañas económicas, había círculos de amigos, se dedicaban muchísimas horas al teatro (Filippelli, 1994: 81).

De allí que la actividad buscara otras formas de articularse socialmente. Como decíamos anteriormente el modo de producción cooperativo –garantía de la libertad de acción y el compromiso emancipatorio con el pueblo- se sostenía por un fuerte núcleo de valores compartidos. La construcción de una *ética militante* era la condición indispensable para sostener este modo de trabajo extremadamente sacrificado para sus miembros. Esta ética militante legitimaba la actividad y conducía a los teatristas a proveerse la subsistencia a partir de otro trabajo con el que a su vez subsidiaban a la cooperativa.

Entendemos que el “*apostolado*” que implicaba el mantenimiento de estos proyectos, “*el sacrificio cotidiano... sin cabida a cuestiones personales y la entrega total*” fue posible por “*una gran carga de mística, de romanticismo*”, es decir por una ética y una retórica militante que asentó en la “*misión*” del teatro su razón de ser. Este “deber” funcionó como el sostén de esta actividad que no lograba articularse socialmente como trabajo, dado el precario desarrollo de un mercado cultural en la ciudad. Creemos así que en los grupos independientes locales la ética militante contribuyó a sostener el modo de producción cooperativo y se reforzó como única fuente de legitimación social de una actividad extremadamente sacrificada que no lograba articularse plenamente como una “profesión”.

Si se considera el doble sentido a lo “profesional” (en tanto el desarrollo de una capacitación específica en lo teatral y en tanto organización de las relaciones de los productores culturales con las instituciones sociales, específicamente de mercado) es posible pensar que los teatristas rosarinos desde mediados de los cincuenta comenzaron a atravesar un proceso de profesionalización por la vía de la especialización técnica que chocó -muy tempranamente- con la deficiente conformación de un mercado cultural para concretarse plenamente. La precariedad de este mercado impidió entonces la articulación de los independientes como profesionales plenos, de modo que quienes aspiraron a “vivir del teatro” debieron migrar a Buenos Aires. Tales fueron los casos de Rodríguez Muñoz

de Teatro Nuevo XX, Américo Pricco (ex Teatro Nuevo XX), Héctor Tealdi (ex Faro), Enzo Vienna, Álvaro Galza, Miguel Angel Bruné, Zully Lamar, Vito de Martín, Guillermo Murray e Irene Castelar de Teatro de Arte o Carlos Mathus -quien tras su partida se consagraría con *La lección de anatomía*-, Ana Rozzi y Ariel Bianco del TIM, Mirko Buchín (quien regresa en 1980), entre otros³⁵. Los integrantes del TIM que se radicaron definitivamente en Capital Federal, al ser consultados por esa decisión expresaban que se debió a “la precaria situación en la que debía actuar en nuestra ciudad, agravada por la incompreensión y las trabas de ciertos organismos oficiales” (Tiberti y Moreno, 2013: 159). En el mismo sentido, podemos generalizar las palabras de Muñoz para comprender la migración de muchos de los artistas locales; “Hemos comprendido que no podemos hacerle más bien al teatro “desde afuera” y al margen de la profesión. Debemos ocupar el lugar copado hasta ahora por la baratura y el mercantilismo” (Tiberti y Moreno, 2013: 46. En el horizonte de expectativas de los independientes estaba la conformación de un circuito profesional en base a los postulados del circuito independiente, un proyecto que resultaría inalcanzable en el estado del mercado teatral de la ciudad³⁶.

En el caso de los rosarinos que se quedaron produciendo en la ciudad, creemos que esta imposibilidad de “vivir del teatro” reforzó la contradicción entre los dos sentidos de “lo profesional”: con especializados niveles de capacitación los rosarinos se convirtieron en *profesionales sin profesión*. Una de las paradojas de los campos culturales con procesos de modernización desiguales.

En este sentido, entendemos que la “indignidad” de cobrar por lo que se hacía a la que se refería Filippelli no era por una cuestión de principios -

³⁵ Según el diario *Rosario* del 11/9/83, Meridiano 61 se trasladó a Buenos Aires en un intento de injerto con un grupo de Buenos Aires que fracasó.

³⁶ “La esquiua profesionalización del trabajo teatral es una presencia constante en el horizonte de expectativas. El TIM llegó a intentarla de manera colectiva cuando, a fines de 1965, y ya a punto de cerrar definitivamente la sala rosarina, es contratado por la Municipalidad de Buenos Aires para representar *El juego*, de Mathus, en un teatro de verano del barrio de Palermo Chico; no la logró, por cierto, aunque Mathus, Bianco y Rossi eligieron quedarse. El síndrome de “irse a Buenos Aires a intentar suerte” era casi generalizado, como lo hicieron con suerte diversa los nombrados Tealdi, Reinoso y Krass, entre muchísimos otros, en el contexto porteño que, en años de funciones teatrales diarias, de una producción cinematográfica comercial intensa y de la incipiente televisión, ofrecía un mercado laboral en pleno movimiento, además de la posibilidad de conseguir un “empleo paralelo” con cierta facilidad” (Maset, 2012).

tal como sucedía en el Teatro del pueblo que prohibía el trabajo profesional- sino por el precario desarrollo del mercado teatral local. Consideramos que los grupos rosarinos no se resistieron a la inserción de su práctica en el plano profesional; por un lado, porque en el momento en que se desarrollaron el movimiento porteño ya había comenzado a abandonar esos preceptos más rígidos y por el otro, porque en la ciudad no había un circuito profesional local contra el que alzarse.

Para los rosarinos, más allá de una retórica antimercantil que acompañaría al movimiento, la práctica profesional no se reñía con el compromiso emancipatorio con el pueblo -de allí los grandes esfuerzos que se hicieron en esta etapa por profesionalizar la actividad como la inscripción de los grupos como cooperativas de trabajo, la creación de las escuelas de formación o la creación del gremio-.

Sostenemos la hipótesis de que en los grupos locales, al menos en esta etapa, al obturarse la posibilidad de vivir del teatro la inserción en la sociedad como productores culturales se legitimó a partir de la *política*. Es decir, la imposibilidad de los teatristas independientes de articular plenamente su práctica artística en el mercado, con sus criterios de valoración y regulación, reforzó a la *política* como fuente de legitimidad y condicionó sus formas retóricas, organizativas y su figuración del rol de artista en la sociedad y su articulación con el Estado.

Un escrito del CDL -reproducido en el programa de manos de diversas de sus obras desde 1957- nos permite acercarnos a esta configuración:

¿Qué es el teatro independiente?

Teatro Independiente no es juego de niños.

Teatro Independiente no es un teatro de aficionados.

Teatro Independiente no es un teatro “vocacional”.

Teatro Independiente no es un refugio de inmorales.

Teatro Independiente no es un refugio de snobs.

Teatro Independiente no es un refugio de desocupados.

Teatro Independiente es el símbolo del arte como expresión genuina de nuestros problemas sociales.

Teatro Independiente es la vanguardia artística que brega por la eliminación de los vicios que corrompieron la escena nacional.

Teatro Independiente es posición de lucha frente a los comerciantes que convirtieron en realidad la premisa “pan y circo”, con la explotación mercenaria de mediocridades y obscenidades con que infestaron el gusto de nuestro público.

Teatro Independiente es una escuela de virtudes, que antes de trasmitirlas, hay que aprenderlas, assimilarlas y ponerlas en práctica.
Teatro Independiente es el refugio de los hombres libre, que luchan por su superación y el progreso de la humanidad.
Teatro Independiente es la página brillante de nuestra historia teatral, que obliga a los “profesionales” del teatro a comprender que el arte no es una mercancía (Tello, 2007:461).

Según esta declaración de principios, el teatro debe ser un espacio de ilustración y progreso social, “*una escuela de virtudes (...) el refugio de los hombres libres, que luchan por su superación y el progreso de la humanidad*”. La fe iluminista de que el teatro puede acercar al pueblo a la verdad, constituye el núcleo estético e ideológico de estos grupos, desde allí trazan su diferencia con el circuito profesional aunque compartiendo la misma razón instrumental que aquellos.

Este compromiso con la educación del pueblo fue fundamental en la figura que construyeron respecto al artista en tanto “vanguardia artística”, una imagen que operó para elaborar simbólicamente el lugar de los independientes en el orden social general -pues si bien la modernización del teatro argentino no generó una vanguardia que pretendiera incluir al teatro dentro de las prácticas sociales (Pellettieri, 2000)- consideramos que sí funcionó en la imaginación como forma de procesar y legitimar su práctica. Una construcción de la figura del artista que combinaba la imagen –muy difundida en la tradición hispanoamericana- del pensador como el heredero de los valores de la Ilustración, promotor del cambio cultural a través de la educación y la modernización intelectual (que en la primera modernización teatral se presentó claramente como europeización) con la figura del intelectual orgánico de tradición marxista, según la cual éste ocuparía un rol fundamental en la lucha de clases a través de la disputa por la hegemonía, por el consenso, en el ámbito de la sociedad civil y sus instituciones³⁷.

De este modo, los independientes participaron de la certidumbre que recorría el campo intelectual de izquierda durante los sesenta de que el

³⁷ Según esta noción gramsciana, los intelectuales orgánicos ocupan un rol central en la lucha de clases. Básicamente, para Gramsci la supremacía de una clase social sobre otras se manifiesta de dos modos: como “dominio”, término que indica el momento de la fuerza y de la coerción estatal; y como “dirección”, momento de la hegemonía, del consenso y del ascendiente intelectual y moral de un grupo social sobre otros o bien sobre el conjunto de la sociedad. Este momento de la dirección y del consenso sería el terreno del intelectual orgánico, su actividad principal sería el combate cultural en el ámbito de la sociedad civil y sus instituciones (Altamirano, 2002: 150).

intelectual podía y debía convertirse en uno de los principales agentes de la transformación radical de la sociedad y de que su discurso debía ser significativo para los sectores populares. Recordemos además que la mayoría de los grupos independientes tenían una proximidad con los partidos de izquierda³⁸.

La práctica de los independientes presentaba entonces una paradójica y contradictoria forma de articulación social. Por un lado, su producción se organizaba socialmente -con mucha dificultad- para un mercado precario, en el sentido que *tendía* a la profesionalización lo que lo diferenciaría de un espacio comunitario pleno. Y por el otro, no concebían su producción como una mercancía -“el arte no es una mercancía”- ni como un objeto artístico con un valor en sí -como en las posiciones del “arte por el arte”- sino como un *instrumento* para el progreso social.

El teatro independiente “*obliga a los profesionales del teatro a comprender que el arte no es una mercancía*”. Esta retórica antimercantil se asume con fuerza entre los independientes de la ciudad y tiene gran productividad en la figuración del *artista pobre*, un artista hermanado en ese aspecto con el pueblo más desposeído. El desinterés porque “la obra produzca dinero” les otorga la libertad necesaria para emprender de forma plena su compromiso con la emancipación del pueblo. La retórica de los independientes se aproxima así a la concepción teatral de los filodramáticos fundada en el desinterés y el bien comunitario. Pues si como decíamos anteriormente, a partir de los sesenta entre los independientes porteños se comienza a relajar la dicotomía entre el valor económico y el valor estético; creemos que en Rosario -donde las posibilidades de insertarse en un mercado eran casi nulas- el componente antimercantil se reforzó

³⁸ Refiriéndose a El Faro, Moset sostiene: “no todos eran militantes o siquiera simpatizantes de izquierda pero la línea política del Partido Comunista se hacía sentir, aunque con la cautela que imponían los períodos de clandestinidad; en octubre de 1959, por ejemplo, el teatro adhirió en un comunicado a “las luchas del estudiantado reformista del país y de nuestra ciudad en particular, encabezado por la Federación Universitaria del Litoral”. Esa línea política, que bajaba intacta desde la cúpula del PC, tenía al trasladarse al arte -y al dramático, en particular- un correlato que tampoco nadie discutía: un realismo con fuertes adherencias naturalistas, considerado el non plus ultra del compromiso social” (Moset, s/f).

constituyendo uno de los factores fundamentales del núcleo ideológico de los independientes³⁹.

La resistencia a identificar su producción teatral con la producción general propia de las sociedades capitalistas - predominantemente definida por el mercado- se cifró en la diferenciación de las formas “comerciales” de las “independientes”. Diferencias que se exaltaron simbólicamente en la distinción entre arte y mercancía y en la construcción de la figura del artista “comprometido” frente al profesional de mercado. De modo que podemos pensar que la mediación de los independientes con la sociedad se dio de forma mixta, en tanto se concretaba a través del mercado y se procesa simbólicamente a través del espacio comunitario.

Desde esta retórica profundamente antimercantil construyeron una noción instrumental del teatro y una legitimidad política para mediar su relación con la sociedad. La política les aportó una forma de legitimarse y articularse con “el pueblo” ante un mercado cultural que los excluía, un modo de sostener el “apostolado”.

La primera definición institucional del teatro independiente en Rosario, concertada en el artículo 1° del decreto 33.548 dictado por la Municipalidad de Rosario en diciembre de 1966, se hacía eco de esta definición del teatro independiente como una actividad con fines altruistas y desplazada de los “fines comerciales”.

Art. 1°- Serán considerados “teatros independientes” las instituciones organizadas como asociaciones civiles, con o sin personería jurídica, de actividad teatral permanente que persigan como finalidad fundamental la difusión popular del buen teatro a través de un repertorio que acredite valores y manifestaciones afines a la cultura general, mediante realizaciones de jerarquía a los que no muevan fines comerciales, pudiendo sus integrantes subvenir a sus necesidades, sin que el lucro sea el objeto de su labor, que no dependan de empresarios ni reconozcan otra autoridad que las emanadas de sus propias asambleas y estatutos.

La “difusión popular del buen teatro”, la ética antimercantil (“sin que el lucro sea el objeto de su labor”) y cierta autonomía (“que no dependan de empresarios ni reconozcan otra autoridad”), serían entonces algunas de las

³⁹ Creemos que en los últimos años se está comenzando a relajar este componente antimercantil entre los rosarinos, prueba de ello es por ejemplo la incorporación de tecnologías de mercado en cuanto a marketing y publicidad, como así también la figura del productor; todas cuestiones que se pusieron de manifiesto en los debates del Movimiento Vea Teatro Rosarino durante los años 2012 y 2013.

principales características identitarias de estos grupos fundacionales del teatro independiente local reconocidas por el Estado.

Características del circuito independiente

El teatro independiente en Rosario reconfiguró el campo teatral mediante la construcción de un nuevo circuito para la ciudad. Un circuito que trastocaba el trazado un tanto esquemático que regía la actividad teatral desde principios de siglo y que se caracterizaba por un vigoroso circuito *profesional* por donde circulaban compañías nacionales e internacionales y un *circuito comunitario* en el que se presentaba la producción local de los cuadros filodramáticos.

La reapropiación de los postulados del movimiento porteño a partir de la realidad concreta del contexto local dio lugar a la emergencia de una tradición para el teatro rosarino. Una tradición entendida en términos de Williams como “reproducción en acción”, es decir como un proceso de “selección y reelección de aquellos elementos significativos del pasado, recibidos y recuperados, que representan no una continuidad necesaria, sino deseada” (Williams, 1977: 159). Una tradición que le configura un espacio propio y singular a partir de su modo de producción, sus políticas de circulación, su figuración del artista, su paradójica forma de articularse socialmente y de trazar sus vínculos con el público y las demás formas culturales. Una tradición que se afirmó en un espacio intermedio entre lo comunitario y el mercado, y articuló su modo de hacer de manera paradójica y contradictoria en ese diálogo.

En ese sentido el circuito independiente combinó maneras de hacer del circuito profesional y del comunitario. Como este último, habilitó un espacio de producción para los artistas locales -un espacio vedado dentro del circuito profesional- difundido fundamentalmente “cuerpo a cuerpo” sin mayor acceso a los medios masivos de comunicación. Pero a diferencia de aquél sus pretensiones respecto del público trascendieron a los miembros de la comunidad próxima. Como en el circuito profesional, el independiente apuntó a un público más general y se caracterizó por hacer funciones pagas y frecuentes.

Como en el circuito profesional, el independiente se articuló- aunque con mucha dificultad- en un mercado cultural incipiente a partir del desarrollo de un *trabajo* especializado y con crecientes niveles de capacitación –lo que lo diferenció del circuito comunitario- que delimitó claramente al productor del espectador. Sin embargo, a diferencia de aquel no logró insertar su práctica plenamente en el mercado por lo que los actores no consiguieron configurarse como artistas “profesionales“. Obturada la posibilidad de vivir del teatro, en estos “profesionales sin profesión” se reforzó el núcleo ideológico que legitimaba su inserción en la sociedad como productores culturales. Un núcleo ideológico que según los diferentes momentos históricos se articuló en torno a “compromisos” diversos, así si en los cincuenta fue el compromiso con la emancipación del pueblo veremos que en la década siguiente algunos grupos irán trazando su compromiso militante con la revolución.

En este sentido, dentro de este circuito se trazaron complejas configuraciones entre las instancias de articulación social y las figuraciones del propio lugar del artista.

Como en el circuito comunitario el independiente fue llevado adelante por asociaciones voluntarias, *agentes colectivos* instituidos como grupos con motivaciones de “testimonio”, “compromiso” o “militancia”, donde primaban las relaciones de solidaridad social y una forma de control por normas compartidas, en el caso de los independientes orgánicamente explicitados. Sin embargo, los grupos del circuito independiente *tendían a* la profesionalización, buscaban -aunque sin éxito- articularse como productores profesionales, y esto los colocaba en ese espacio de tensión entre la asociación voluntaria propia del circuito comunitario y el agente profesional que predominaba en el circuito profesional.

La relación con el público se daba entre los independientes en ese mismo espacio de tensión. Se distanciaban de éste a partir de un alto grado de capacitación -como en el circuito profesional- pero su relación no se daba plenamente como una relación de intercambio mercantil sino que mediaban su relación -con el público y su práctica- a partir de una consistente construcción ideológica en la que la política ocupaba un rol central. Una construcción asentada sobre una concepción instrumental del teatro que

negaba retóricamente su asunción en tanto mercancía para pensarla como un instrumento para la emancipación del pueblo. Esta idea utilitarista del teatro se conjugó con una figuración del artista pobre y comprometido que contradecía la lógica del mercado y explicaba en parte la imposibilidad de vivir del teatro.

Respecto del *capital*, el circuito independiente se aproximaba más a las prácticas del comunitario. Allí no había una separación entre medios y productores sino que era la misma asociación voluntaria la que aportaba el capital necesario para la producción. En este sentido, ambos asumían un alto grado de control de los medios y las relaciones de la producción.

Posiblemente sea mirando las *salas*, es decir la instancia material de mediación entre el público y los artistas, donde pueda recortarse con más claridad el espacio singular del circuito independiente. A partir de las clasificaciones que hace Francisco Javier podemos pensar que, si el circuito profesional se asentaba en los edificios teatrales más importantes de la ciudad y el comunitario en clubes, organizaciones políticas y sociales, el independiente se distinguió por construir sus salas en espacios parateatrales pero con fines específicamente teatrales. Salas que se levantaban como espacios específicamente dedicadas al teatro –como en el profesional- pero creados en espacios parateatrales, como los locales que compartía el circuito comunitario.

El circuito independiente se produjo en ese territorio tensionado por el mercado y la comunidad: con altos niveles de especialización y pocas posibilidades de vivir de la profesión, como una alternativa al modo de producción profesional y -por el escaso desarrollo de un mercado cultural- la única posible para el teatro local, un modo de producción asentado en el compromiso político, en una ética militante y con altos costos en el esfuerzo de sus miembros, una manera de hacer teatro que tendía al mercado desde una retórica antimercantil y se articulaba desde un espacio comunitario a la vez que marcaba una distancia con la comunidad. Una tradición plena de paradojas y contradicciones que supo construir sin embargo un circuito para el teatro rosarino.

Los setenta: originalidad, politización e institucionalidad.

Durante los setenta, este modo de articular la actividad teatral en torno a la política que se gestó junto al circuito independiente, fue profundizado por algunos grupos que asumieron además formas más directas de intervención y articulación con los partidos políticos.

A partir del derrocamiento del gobierno de Illia en 1966 y la intervención de las Fuerzas Armadas -bajo la conducción de Onganía- en la vida política se agudizaron los conflictos sociales. Fundamentalmente desde finales de los sesenta la lucha política se profundizó en un contexto signado por la separación de la CGT y el crecimiento del *sindicalismo combativo y clasista* de la mano de Raimundo Ongaro y Agustín Tosco, la intervención de la Universidad Nacional del Litoral y la creación de la Universidad Nacional de Rosario (1968), el protagonismo de los jóvenes y el nuevo rol que adquirió la movilización estudiantil con la coordinación de sus luchas con los obreros, la emergencia de la Nueva Izquierda y su relectura del peronismo y el marxismo, el surgimiento del Movimiento de Sacerdotes por el Tercer Mundo, la aparición de nuevos grupos y partidos – entre ellos la Junta Coordinadora Nacional de la Juventud dentro del Radicalismo, el Movimiento Nacional Reformista, el Partido Socialista Popular y fundamentalmente el arrollador crecimiento de la Juventud Peronista- y la radicalización operada al interior del peronismo.

En este contexto, el año 1969 marcó un punto de quiebre para el Onganiato abriéndose el proceso de contestación social generalizada más importante de la historia argentina contemporánea (Viano, 2000: 39). Los asesinatos de los estudiantes Juan José Cabral y Adolfo Bello, la *Marcha del silencio* por las calles del centro de Rosario protagonizada por asociaciones estudiantiles, gremiales y profesionales, el asesinato de Luis Blanco, la declaración de Onganía de la ciudad como zona de emergencia y las huelgas y movilizaciones que le sucedieron, caracterizadas por los enfrentamientos, instalación de barricadas, quema de automóviles, y ataques a los comercios y bancos, dieron forma al *Rosarioazo* y marcaron el inicio de esta etapa de radicalización de la lucha política.

El crecimiento de las organizaciones armadas, fundamentalmente del Partido Revolucionario de los Trabajadores – Ejército Revolucionario del

Pueblo (PRT-ERP) y Montoneros, y la implementación de estrategias represivas legales y extralegales, entre las que se cuentan la organización de comando “antisubversivos” como el *Servicio Antisubversivo de Rosario* y posteriormente la *Alianza Anticomunista Argentina* (Triple AAA), o el “Comando de Represión al Terrorismo” y el “Comando Movimiento Argentino Nacionalista” (MAN), fueron protagonistas de este proceso de radicalización de la lucha política.

En Rosario el horizonte cultural y de sociabilidad que acompañó a este proceso de politización estuvo marcado por el surgimiento de una nueva estética juvenil caracterizada por el pelo largo, la barba, los vaqueros ajustados, la minifalda, y nuevas prácticas sociales como el consumo de drogas, el nuevo rol de la mujer, la concurrencia casi diaria a los bares, el cine y las peñas. A nivel artístico el “boom del folklore”, el rock “progresivo” -de la mano de Los Gatos Salvajes liderados por Litto Nebbia-, las proyecciones del llamado *Tercer Cine* impulsado fundamentalmente por Pino Solanas y Octavio Getino que se hacían eco de los conflictos sociales y experiencias vanguardistas como las del Grupo Rosario⁴⁰ y la puesta entre otras de la muestra-denuncia “Tucumán Arde” (1968), marcaron este período en la ciudad (Luciani, 2017).

En cuanto al teatro rosarino, si bien no existen trabajos específicos sobre el período, a partir de una relectura de los datos aportado por Tiberti y Moreno y Cejas, así como de nuevos datos obtenidos a partir de nuestra investigación, podemos decir que esta etapa se caracterizó por una renovación de la escena local. El surgimiento de nuevos grupos, la apuesta por una dramaturgia propia, un desigual proceso de politización y el mayor intento de institucionalización de la actividad teatral en la historia del teatro rosarino fueron las marcas indudables de este período.

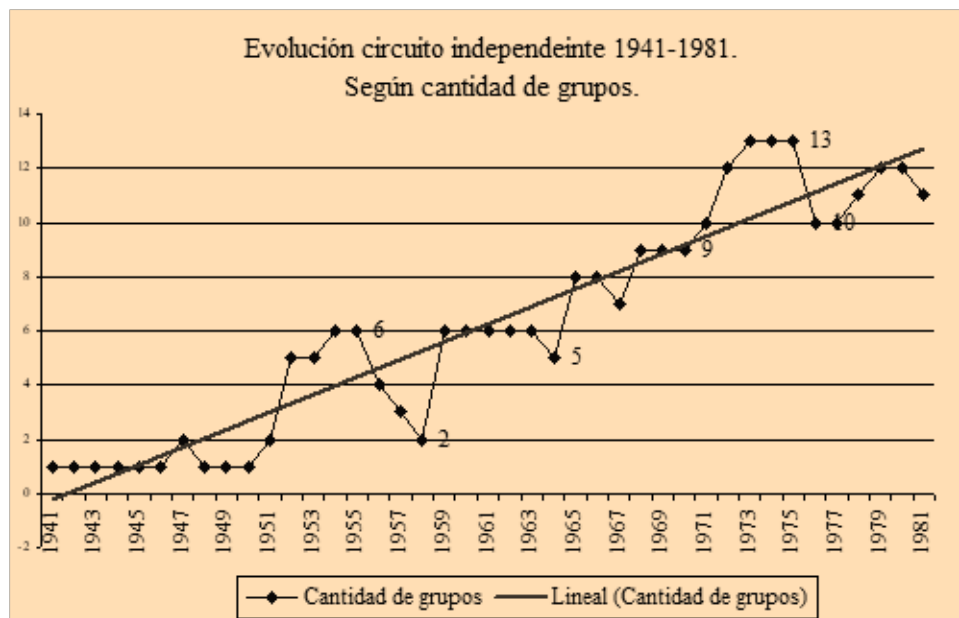
Desde fines de los sesenta se profundizó la tendencia de crecimiento que desde sus comienzos venía manifestándose en el circuito independiente. Desde 1968, y más claramente desde 1970, se dio una multiplicación de

⁴⁰ Entre sus integrantes se contaban Aldo Bortolotti, Osvaldo Bogilione, Graciela Carnevale, Noemí Escandell, Rodolfo Elizalde, Eduardo Favario, Tito Fernández Bonino, Carlos Gatti, Ana M. Giménez, Marta Granier, Emilio Ghiglioni, Jose M. Lavarello, Coti Miranda, Lía Maisonnave, Norberto Púzzolo, Guillermo Tortis, Juan Pablo Renzi, Rubén Naranjo y Jaime Rippa -estos dos últimos con participaciones en el grupo El Faro-.

grupos en la ciudad llegando en 1975 al punto máximo de productividad con 13 grupos en actividad (Ver Gráfico N° 1).

Gráfico N°1- Evolución del circuito independiente 1941-1981.

Según cantidad de grupos



Fuente: elaboración propia

Entre los grupos que protagonizaron este período se pueden mencionar: Arteón (1965-actualidad), que bajo la dirección de Néstor Zapata se convirtió en uno de los actores fundamentales del período; Aquelarre (1965-2011), con la dirección de Héctor Barreiros, que estrenó hasta 1976 cerca de 24 obras de los más diversos géneros; el Teatro Experimental de Cámara de Rosario (1965-1974), dirigido por Jorge Velloso Colombres; el CET -Centro de Estudios Teatrales- (1968- actualidad), bajo la dirección de Juan Carlos Rizza; Gente Rosarina de Teatro (1968-?), con la dirección de Lauro Campos; Teatro Libre de Rosario (1969-1988), con la dirección de Eduardo Ceballos; el Instituto de Enseñanza Teatral (IDET, 1972-1977); el Teatro Universitario (1971-1975), con la dirección de Mirko Buchín; el Ente Teatral Oggi (1973-1976), con la dirección de Walter Pangia; el Teatro del Mercado Viejo (1973-1982), con la dirección de David Edery y Elisenda Seras; el grupo Del Litoral, con la dirección de Norberto Campos y Gladys Temporelli; Teatrika (1972-1983); Escena 75 (1975-

1984?) y Teatro Popular Rosario (1975), con la dirección de Eugenio Filippelli⁴¹.

Si tenemos en cuenta la cantidad de grupos en actividad, podemos decir que el circuito independiente se vigorizó a la par que el proceso de politización de la sociedad rosarina se profundizaba.

Diana Pessoa, actriz del grupo La Ribera, refiriéndose al contexto de fines de los sesenta y principio de los setenta decía:

Los grupos, aún a su pesar, se fueron politizando por impulso de la gente que se incorporaba: se pasó a otra forma más directa de hacer teatro que, si en alguna medida lo revitalizó, en otra lo hizo perder rigor, calidad. Todo eso fue generando una gran desorientación, los grupos se armaban y se desarmaban rápidamente, y esa desorientación se trasladó al público, que dejó de asistir... (Moset, S/F)

En esta misma línea, Filippelli relataba:

Vuelvo a Rosario en 1968, ya entonces se había advertido una declinación en la actividad, por problemas económicos y porque algunos actores se habían ido a Buenos Aires. Los grupos quedan desmantelados” (Filippelli, 1994: 83)

Si bien las investigaciones sobre el teatro rosarino de este período son aún muy preliminares y aparentemente contradictorias, en tanto por un lado pudimos verificar que hay una multiplicación de grupos y por el otro algunos relatos sobre la época dan cuenta de un proceso de declinación, a partir de estas primeras indagaciones podemos ver que efectivamente los grupos que habían protagonizado la etapa anterior van desapareciendo y emergen otros nuevos. De los grupos que habían vivido el proceso de consolidación del circuito durante los sesenta sólo La Ribera seguía en actividad. Junto a este grupo, otros se incorporaron a la escena local aportando nuevas dinámicas y en algunos casos siguiendo el proceso de politización que atravesó el campo intelectual y cultural en general (Sigal, 2002; Gilman, 2012). En este sentido, y con diferentes grados y posiciones en torno a la formas de articular su actividad con lo político el Grupo del Litoral, La Ribera y Arteón habrían sido los grupos que atravesaron más intensamente este proceso de politización.

La Ribera, luego de la partida de Garramuño en 1968, fue asumiendo un repertorio con una línea política más explícita que se inició, según Cejas,

⁴¹ Para ver el listado de obras que produce cada uno de estos grupos y los elencos que los conformaban ver Moreno y Tiberti (2013).

con la puesta de *De la boca para afuera* (1972), un espectáculo farsesco basado en sketches que ridiculizaban a personajes de la ciudad constituyéndose en una aguda crítica a los sectores dominantes y la hipocresía de la burguesía. A partir de 1973, tras la ausencia de Pesoa, las puestas del grupo comenzaron a ser dirigidas grupalmente por el “Equipo La Ribera”, constituyéndose en la primera experiencia de dirección colectiva de la que tenemos noticia en la ciudad. A través de esta modalidad novedosa de trabajo el grupo presentó *Hermano te estoy buscando* (1973), una creación también colectiva construida a partir de textos de Brecht, Guillén, Cortázar, entre otros, en homenaje a Salvador Allende, cuyo asesinato y derrocamiento coincidió con el estreno del trabajo. Según Tiberti y Moreno esta obra representa el comienzo de la modalidad testimonial que adopta el grupo (Tiberti y Moreno, 2013:191) y que se verá reflejada en el estreno de *Juan Palmieri* del uruguayo Antonio Larreta, que narra la vida de uno de los integrantes del grupo guerrillero “Tupamaros” y que –según Cejas- “se transformó en una de las más emblemáticas del teatro militante de la época” (Cejas, 2002: 13)⁴². Ya en dictadura el grupo produjo su última creación colectiva –*No creo que Schiller lo sepa* (1977)- basado en textos de Ernesto Frers, Alberto Lüters, René de Obaldía, E. Covadlos, H. P. Cami y Juana de Ibarbourou- para luego proponer *El Jorobadito* de Roberto Arlt según la versión de Rodolfo Aldasoro, *Esos ilusionistas* (1979) de Lauro Campos, la reposición de *Guernica* de Arrabal y en su último trabajo *Viva la muerte* del mismo autor en 1982.

Además de La Ribera, otros grupos comenzaron a incursionar durante esta etapa en la metodología de la creación colectiva. El CET produjo: *Profecías de Mister Poniente* (1969), *Todo bajo control* (1971), *Circolor* (1972), *Cirjugando* (1973), *Los que nos preparan los caballos* (1975) -con textos de Prevert, Dragún, Samaniego, Brecht, entre otros- y *Rompecabezas* (1975). Por su parte el grupo El Litoral montó en 1975 *Así se vive*, una experiencia de “teatro repentista” que se representó en los barrios de la ciudad.

⁴² Tras la ida de Garramuño, Diana Pesoa asumió el rol de directora y el grupo montó *Max y los incendiarios* de Max Frisch, *Fidela* de A. Ferretti, *El desatino* de Griselda Gambaro, *De la boca para afuera*, una creación grupal con sketch farsesco que ridiculizaban a personajes de la ciudad, *Guernica* de F. Arrabal y *Erotikón 71*, con dirección de Salguero.

Por su parte, Gente Rosarina de Teatro también comenzó a poner en escena un repertorio de dramaturgia propia, en este caso con una prolífica producción de comedias y melodramas de Lauro Campos, dramaturgo y director del grupo. Entre las producciones de este período se cuentan: *Europa, Europa* (1969), *Juguemos con las joyas* (1970), *Muerte, muertita, muestrísima* (1971), en 1972 *Atavismo* con la que ganó el segundo premio en la 3° Bienal de Tucumán de obras de teatro, en 1973 *Tiren flores, no la bomba* y *Acto de caridad, Concierto de cenizas* (1974), *De lo mío lo más lindo, 70 Lauros's 70*, entre otros. En el mismo sentido, Carlos Serrano director del grupo Actores Asociados montó en 1970 una obra de su autoría *Diana Durbin se equivoca*.

Coincidimos con Tello (2007) y Cejas (2002) quienes afirman que durante los setenta algunos elencos locales comenzaron a desmarcarse de los cánones del teatro porteño para montar producciones con búsquedas más propias y originales. En la misma línea, Raúl García entiende que durante los setenta aparece dentro del teatro local “una nueva oferta teatral, que se sumaba a las ya tradicionales, con perfiles propios” (*La Capital*, 4/9/83). En este marco, el grupo Arteón se diferenció por proponer, desde su creación en 1965, un repertorio propio asentado en la práctica sistemática de la creación grupal.

a) Arteón

Arteón surgió en 1965 por iniciativa de tres jóvenes rosarinos: Néstor Zapata, María Teresa Gordillo y Sara Lindberg. Ellos provenían del TIM (1958-1967), un grupo dirigido por Carlos Mathus que se diferenció dentro de la escena teatral rosarina de la época porque abrevó en algunos procedimientos de la vanguardia en el marco de un predominio de las estéticas realistas promovidas por otros grupos de la época como El Faro, Los Comediantes, La Ribera o Meridiano 61. El TIM se diferenció por renovar la práctica escénica y actoral con técnicas basadas en el lenguaje cinematográfico y en la expresión corporal.

Diferencias estéticas y de liderazgo determinaron que estos tres integrantes se separaran del grupo comandado por Mathus y formaran el Grupo de Organización Arte, nombre que acompañó los primeros años de

actividad hasta que en 1968 adoptaron definitivamente el nombre de Arteón. Su nombre, según Zapata, proviene de su admiración en los años de su fundación por Antonin Artaud.

Este grupo, con 50 años en actividad, se consolidó como un emprendimiento multidisciplinario capaz de aglutinar y promover la producción, realización y proyección de cine, obras de teatro, títeres y también cine publicitario. Asimismo cumplió con una intensa labor pedagógica y difusora especialmente en el área de cine y teatro.

La primera experiencia de Arteón fue un corto experimental C. 65 para cuya producción solicitaron un préstamo al Fondo Nacional de las Artes. Ante la necesidad de recuperar el dinero invertido el grupo se propuso hacer una función de cine para recaudar fondos; alquilaron la sala del cine Urquiza para hacer una proyección a las 12.30 de la noche y salieron a vender entradas. Del éxito de esa experiencia nacerían “Los traspasos del Arteón” y el germen de un sistema empresarial original que le brindaría al grupo la sustentabilidad y permanencia que signaron su trayectoria.

María Teresa Gordillo, en una entrevista hecha para *Señales en la Hoguera* (2002, N° 2) señalaba:

En el año '65 lo primero que hicimos fue idear algo que en Rosario no hubiera ¿Qué no había en Rosario? Cine de traspasos. Todas las noches le dedicábamos dos horas. Íbamos a los bares y a los restaurantes a vender entradas. Cada traspasos nuestro significaba más de 1000 personas. Tampoco había quien filmara películas de publicidad en Rosario, como sabíamos filmar dijimos: nosotros filmamos! (...) Y así el cine pasó a ser la forma que teníamos de conseguir dinero (en Arias, Rodríguez y Tomé, 2002: 20).

El cine en esta época constituía uno de los principales consumos culturales de la ciudad, había aproximadamente 40 salas cinematográficas con una capacidad para 700 u 800 espectadores y en todas ellas el público respondía generosamente (Viano, 2000: 55). En ese marco “Los traspasos del Arteón” se convirtieron en uno de los espacios de sociabilidad preferidos de los jóvenes. Tal como nos contaba Zapata en una entrevista, estas reuniones duraban hasta aproximadamente las tres de la mañana y además de proyectarse la película se servía café gratis, se pasaba música “de onda”, el grupo “regalaba poemas de Rimbaud, Prevert, Neruda” y Sara Lindsberg hacía la locución (N. Zapata, comunicación personal, 7 de febrero de 2015).

De este modo, el grupo llegó a alquilar cuatro salas cinematográficas en simultáneo: el Urquiza, el Broadway, el Imperial y el Cairo.

Al mismo tiempo comenzaron a filmar publicidades, lo que generó una disponibilidad de recursos inédita para un grupo local. Arteón diseñó un sistema de distribución de recursos que permitía sostener su propia sala, colaborar con la sostenibilidad de sus miembros e invertir en las producciones teatrales. Como nos relataba Zapata “a partir de los recursos que se generaban con el cine se subvencionaban las actividades teatrales que eran “perdidas” (comunicación personal, 7 de febrero de 2015). Esta innovadora estrategia de auto-financiamiento a través del cine y la publicidad le permitió a Arteón un gran despliegue y trayectoria en la ciudad.

En materia audiovisual, en estos primeros años el grupo produjo - además de *C. 65- Hablar*, un corto experimental que se estrenó en el taller del pintor Juan Grela y en 1966 el primer ciclo de teatro en vivo para la TV local, *Tiempo de máscaras*. Este ciclo, que se proyectó en el recientemente creado Canal 5, constó de diez capítulos, cinco con Compañías de Buenos Aires y cinco con actores locales, entre ellos Mirko Buchín y David Edery.

En cuanto a la producción teatral es posible trazar dos etapas, una con producciones de corte más experimental y otra dominada por la intención política y militante del grupo. La primer etapa se desarrolló desde 1965 a fines de 1970 e incluyó las producciones de tres obras breves: *Uno mismo* de Juan Carlos Lanza, *Las Goteras* de Rubén Martino y *Si, soy yo, desde aquí* de Zapata –basado en *Así hablaba Zaratustra* de Nietzsche-; *Panfocús* (1968) –según indica el programa de mano “un guión teatral cinematográfico de Néstor Zapata”, *Cosacontagio* (1970) y *Pequeña Bárbara* (1970), estas dos últimas creaciones colectivas del grupo.

Este corpus de obras se distinguió por el grado de experimentación del lenguaje teatral y la inclusión de elementos del lenguaje cinematográfico. *Si, soy yo, desde aquí* combinaba cine y teatro para presentar el desdoblamiento de un personaje que se encarnaba en el cuerpo del actor y su proyección en simultáneo. *Panfocús* por su parte utilizaba todo el espacio teatral como espacio escénico para montar un estudio de cine en el que los actores representaban su papel entre un público sentado en

plataformas por todo el espacio. En esta obra también se proyectaban imágenes en diapositivas, se hacían juegos de luces y sonido que afectaba directamente al público, como así también un “efecto nieve” que terminaba por mojar al público que estaba integrado al espacio escénico. En esta misma línea *Pequeña Bárbara* se montó en un espacio circular y proponía una interacción directa con el público, es más, al finalizar la obra los actores desnudos se sentaban entre el público y en ocasiones salían de la sala con él.

Durante este período el grupo también experimentó en los modos de construcción dramática. *Cosacontagio* se construyó a partir de un trabajo de investigación en las calles de la ciudad. Los integrantes del grupo salían con cámaras fotográficas y grabadores para recuperar textos y construir a partir de esa información sus personajes, los que representaban cada uno un tipo de ciudad (N. Zapata, comunicación personal, 7 de febrero de 2015).

Es así que durante esta primera etapa los creadores expresaron su preocupación por las problemáticas del hombre contemporáneo como la soledad, la existencia, el amor, el sentido de la vida, el individuo, y – recuperando la impronta experimental del TIM- indagaron con medios múltiples que combinaban cine, fotografía proyectada y teatro, entre otros; y disposiciones no convencionales en la distribución del espacio y los espectadores (Cejás, 2002: 11).

En 1968, ya con el nombre de Arteón, el grupo abrió su primera sala en Mitre 811. Ésta tenía una capacidad para 135 personas, un bar, baños, camarines y funcionó como teatro, microcine, espacio para recitales, exposiciones plásticas y cursos cortos de cine. Un años más tarde se inauguraría la nueva sala en la galería El Paseo en Sarmiento 778 (Arias, Rodríguez y Tomé, 2002: 21).

A principio de 1971, el grupo decidió hacer una residencia de vida colectiva en Los Altos Florida, en Capital Federal, donde realizaron una temporada de dos meses con *Cosacontagio* y *Pequeña Bárbara*. Según relata Zapata luego de esta experiencia el grupo volvió “con una gran consistencia ideológica” (comunicación personal, 7 de febrero de 2015) y la decisión de empezar a militar en la Juventud Peronista ya que hasta ese momento, el grupo tenía “una especie de gran culpa, cargo de conciencia de no haber militado nunca, de haber sido un grupo estético, teatrero,

intelectual, zurdoso...” (comunicación personal, 7 de febrero de 2015). Sin embargo, esta decisión redefiniría los términos mismos en que los integrantes del grupo entendían la militancia.

Nosotros entendíamos la militancia como ir a los actos públicos, luchar contra la policía, ir al barrio a hacer quilombo, esa era la militancia política. Entonces le mostramos a un grupo de compañeros y dirigentes de la JP la versión de “Nuestro Pan” - la consigna era liberación o dependencia- y les pareció bárbaro, dicen: ‘la vamos a llevar a los barrios’. Nosotros ahí empezamos nuestro gran descubrimiento, lo que Arteón descubrió en sí mismo. La militancia, ¿qué es? Es una actitud de vida, que se asume de forma permanente y para siempre – una vez que la entendés- y que se transforma en tu propia manera de hacer las cosas. Es decir, nosotros hacíamos teatro, entonces nuestra militancia era hacer ese teatro distinto que otros no hacían. Entonces nos dimos cuenta que teníamos y podíamos militar con el teatro, que era un elemento más poderoso, mas concientizador, más llegador que cualquier discurso o afiliación o papel. En nuestra primer etapa. Después ya si, militamos afiliados pintando paredes, componiendo listas y demás. Pero la primera etapa fue entender eso. Y ya nos pusimos a laburar muy fuerte en eso y vienen las elecciones del 73 (N. Zapata, comunicación personal, 7 de febrero de 2015).

A partir de este redescubrimiento del teatro como una forma de militancia el grupo comenzó una experiencia inédita en la ciudad con la puesta de *Nuestro Pan*, una obra montada para presentarse al aire libre que exponía la explotación de la clase obrera por el imperialismo a través de un lenguaje eminentemente gestual. Arteón inició así una práctica novedosa de circulación y militancia en los barrios populares de Rosario. Estos nuevos espacios de circulación eran en algunas ocasiones territorios de militancia de la Juventud Peronista y en otras generados por el propio grupo.

Zapata entiende que *Nuestro pan* fue una obra de transición entre la etapa experimental y la política, en tanto combinaba elementos formales de las obras previas con un contenido explícitamente político. Es decir, si bien el grupo ya había abordado temáticas sociales como en *Pequeña Bárbara*, en la que trabajaron, por ejemplo, el tema de la tortura y la opresión de la dictadura, podemos pensar que con *Nuestro pan* comenzó lo que hemos denominado como la etapa militante del grupo.

Es así que al comenzar los setenta Arteón empezó a transitar su segunda etapa, la militante que se desplegó de acuerdo con una ideología política peronista con “una franca dirección militante y una intención didáctica” (Tello en Cejas, 2002: 11). La militancia de los integrantes de

Arteón se desarrolló dentro del peronismo de manera explícita y generalizada: “Nosotros tomamos una posición política y fuimos catalogados como peronistas, era cierto, militábamos en el peronismo, con la JP” (N. Zapata, comunicación personal, 10 de febrero de 2009).

En cuanto al repertorio, la mayoría de las obras de Arteón fueron realizadas a través de la metodología de la creación grupal. Un método que se desarrolló con fuerza en América Latina desde mediados de los setenta - siendo uno de sus mayores referentes el Teatro Experimental de Cali y su director Enrique Buenaventura-, como un modo de crear una dramaturgia afín a los ideales de liberación que recorrían el continente⁴³. Según Gabriela Halac se puede sintetizar esta metodología de la siguiente manera: las temáticas abordadas respondían a una problemática social vinculada a su entorno directo que los acercaba cada vez más a un teatro de denuncia, de protesta, contestatario; se utilizan espacios no convencionales para la actividad teatral surgiendo nuevos usos del espacio escénico con un mínimo de recursos técnicos y escenográficos; se instala como modalidad el debate después de los espectáculos, se apela a la improvisación y se apunta a la horizontalidad en los miembros del grupo (Halac, 2006: 13).

Acorde nos detallaba el director, el grupo rosarino llegó a esta forma de trabajo a partir de la experimentación y de forma autodidacta en tanto no tenían noticias de las otras experiencias que se desarrollaban en simultáneo en Latinoamérica. Y en tanto Arteón fue el primer grupo en Rosario en utilizar sistemáticamente este tipo de procedimientos para la construcción dramática se constituyó en una importante marca identitaria del grupo.

...tratamos de buscar un lenguaje actual, basándonos en temas nacionales y, en lo posible, locales; no fue fácil de lograr, por supuesto, porque nosotros, los que habíamos trabajado en el TIM, heredábamos otra historia...(María Teresa Gordillo en Moset, 1994).

⁴³ Ríszk (2008) reconoce la puesta de *Ubú Rey* por el Teatro Experimental de Cali en 1965 como la primera creación colectiva que se tenga noticias en América Latina, siendo este grupo y su director Enrique Buenaventura uno de sus mayores referentes. La autora traza los antecedentes de esta organización colectiva del trabajo de creación a principios de siglo XX. Entre las influencias que se condensan en este método se pueden mencionar las experiencias del “teatro total” de Jean Vilar y su teatro Nacional Popular en Francia y el Piccolo Teatro de Milán, donde los actores, directores y autores trabajaban en equipo para abarcar un público lo más amplio posible; y también el Movimiento de Teatro Independiente argentino, del que Buenaventura participó en su estancia en Buenos Aires en 1952.

En el mismo sentido, Moset entiende que Arteón se diferenció de los otros grupos de la época, más apegados a las teorías de Stanislavsky, por la inspiración popular en las temáticas de las obras y la revalorización de la expresión plástica del actor (Moset, 1994).

En ese marco, además de *Nuestro Pan* (1971) -cuyo nombre fue definido por los vecinos del Villa Francheti-, el grupo produjo *Compañero País* (1973), una obra de teatro circo que retrataba la resistencia peronista de 1955 a 1973 y se declaraba- según exponía el Programa de mano- como una “humilde ofrenda a los compañeros que cayeron en la gloriosa lucha realizada por el Pueblo en los últimos 18 años y a todo argentino que hoy, se sienta comprometido con la Reconstrucción y la Liberación de nuestro país” (Cejas, 2002: 11). Montada en los jardines de Canal 5 con una disposición circular circense con gradas para el público y una estructura escenográfica de 17 metros de alto –realizada con desechos de la municipalidad tales como sillas, faroles, máquinas tragamonedas, etc.- esta obra marcó una nueva búsqueda estética para el grupo que comenzó a abreviar en la tradición circense.

Esta búsqueda se continuará en su obra posterior, *Los de ajuera son e' palo* (1974), un trabajo de teatro-circo y música “dedicado como humilde homenaje, a la memoria inmortal del Tte. Gral. Perón, en el mes aniversario de su desaparición física. Simplemente porque su pensamiento inspiró esta obra” (Programa de mano). Ésta fue la última producción del grupo antes del golpe de estado de 1976, el que marcaría un nuevo rumbo estético para el grupo.

En 1972 la sala de Arteón fue incendiada, según la policía “accidentalmente” y según los integrantes del grupo por una bomba que entró por la claraboya del contrafrente. Esa misma tarde el grupo salió a la calle con una caja que decía “Se incendió Arteón, colabore” lo que generó una gran adhesión en la ciudadanía. Una semana más tarde alquilaron el local en Laprida 555 que había sido la sede de Los Comediantes y reanudaron sus actividades.

Un año más tarde, se reinauguró la sala de calle Sarmiento lo que generó otro hecho inédito en el teatro independiente local; pues desde 1973 a 1983 Arteón llegó a tener cuatro salas en funcionamiento permanente y

simultáneo. La primera de ellas se llamó Sala Arteón y se encontraba ubicada en calle Sarmiento 778 Planta Alta; otra funcionó en Laprida 555 como sala de teatro y taller; la tercera estaba asentada en el Centre Catalá en Entre Ríos al 700 nombrada como Micro-cine Arteón 2; y finalmente por Peatonal Córdoba entre Mitre y Sarmiento se hallaba la sede administrativa del grupo acompañada de una pequeña sala donde se desarrollaban talleres de cine, danza contemporánea y teatro para adolescentes.

Arteón, además de presentar sus obras en sus salas y en barrios de Rosario, se diferenció por llevar adelante numerosas giras por el interior del país, por realizar dos temporadas –en 1970 y 1971- en Capital Federal y por ser el único grupo local que concretó una gira internacional en 1977 con *Stéfano* -invitado por la Federación de Festivales de Teatro de América-, con la cual visitó México, Guatemala, El Salvador, Costa Rica, Colombia, Panamá y Venezuela. Asimismo durante este período participó de II Festival Internacional de Córdoba (1971), el III Festival Nacional y Latinoamericano de Córdoba (1978) y fue preseleccionada para participar en el Festival de Nancy en Francia (Moreno y Tiberti, 2013: 255-273).

Podemos pensar esta etapa del grupo como una experiencia de teatro militante. Según la conceptualización de Lorena Verzero (2013) –quien analiza las experiencias de los grupos Octubre, Once al Sur, el trabajo de Boal en la Argentina, La Podestá y Libre Teatro Libre entre 1969 y 1975-, el teatro militante desarrolló experiencias colectivas de intervención política poniendo su trabajo al servicio de las luchas sociales o políticas. En lugar de competir con el teatro dominante o de enfrentarse al teatro realista reflexivo de intertexto político, estas experiencias se propusieron dar a la actividad teatral una funcionalidad diferente a la atribuida desde la mirada hegemónica.

Las experiencias de teatro militante compartieron la finalidad de concientización social y la búsqueda de un teatro popular, así como la socialización y politización de la experiencia. En tal sentido, no se trataba de denunciar la realidad o de dar testimonio sino de formar parte de un proceso de transformación. De allí la definición que hacían de las experiencias como actos o armas para la transformación social y sus apuestas por una obra abierta a la actualización de acuerdo al devenir

histórico. Como afirma Verzero, el teatro militante se formó en su mayoría por personas jóvenes con una formación teatral plural que se auto identificaban como “trabajadores de la cultura”, trascendiendo la noción de teatristas. Jóvenes que entendieron la militancia como una forma de vida que definió los vínculos político o partidarios, la organización de los colectivos y las relaciones personales, entre otras dimensiones (Verzero, 2013: 127-132).

Estas características permitirían pensar a Arteón como una experiencia de teatro militante, una experiencia que participó de ese clima de época y de la certeza de que “podían militar con el teatro”, tal como refería Zapata. Arteón compartió con el teatro militante las políticas de circulación por espacios no convencionales, la articulación con la política partidaria, la apelación a la creación colectiva como modo de construir una dramaturgia cercana al pueblo y la concepción del teatro como una forma de militancia en tanto que “actitud de vida permanente”.

En este sentido, sostenemos que Arteón se incorporó al proceso de politización que atravesó la esfera del arte en el contexto de los setenta y que señaló el desplazamiento del ideal del intelectual sartreano –que había alimentado la figura del artista comprometido por el que bregaban los fundadores del movimiento del teatro independiente- por la intervención política directa.

Arteón compartía con los grupos del circuito local identificados con la tradición independiente –como Escena 75 por ejemplo-, la constatación de que los artistas e intelectuales estaban llamados a constituirse en portavoces de una urgente transformación social y de que sus discursos debían resultar significativos para la sociedad, especialmente para los sectores populares. Sin embargo, a diferencia de lo planteado por aquellos, Arteón –conjuntamente con toda una generación de artistas e intelectuales que se radicalizaron en los setenta- profundizó su voluntad de intervención política directa e instauró un tipo de relación subordinada respecto de lo político partidario.

A diferencia de lo que sucedió con los colectivos de teatro militante que investiga Verzero, Arteón mantuvo desde 1973 una intensa vocación institucional, tanto en la articulación de sus prácticas en el Estado -

dimensión que en los otros grupos se da de manera más ocasional- como en sus perspectivas de ordenamiento del campo hacia adentro por la vía sindical. Entendemos que esta fervorosa vocación institucional, sobre la que nos detendremos en el próximo apartado, le otorgó a la experiencia de Arteón una característica diferencial respecto de las demás experiencias de teatro militante.

Como afirmaba Zapata, al descubrimiento del teatro como una forma de militancia le sucedió una participación política institucional que marcaría uno de los rasgos más salientes de este período. En tal sentido, el director decía:

Los 60 fueron años de utopía, fueron los años de la rebelión, los años del cambio, de la juventud. Nosotros íbamos a cambiar el mundo, y nuestro enemigo principal era el sistema. Todo estaba mal, el sistema político, el social, el económico, el religioso, el sistema había que cambiarlo, había que pegar un grito de rebeldía, de cambio. Los años 70 fueron años de una madurez en los cuales uno dice, sí, hay que cambiar un montón de cosas pero a través de un proyecto político, no sólo a través de un grito y un pataleo. Hay que organizarse políticamente, hacer una lucha por la toma del poder (Zapata, comunicación personal, 10 de febrero de 2009).

La intensa voluntad de crear un teatro político, la subordinación de lo estético a lo político, la justificación de su producción en términos político ideológicos, explícitamente en el marco de una militancia dentro de la Juventud Peronista, y la vocación institucional fueron entonces las marcas de las prácticas estético-políticas de Arteón en los setenta.

b) Institucionalización

Resulta interesante señalar que el proceso de politización que se dio en la esfera teatral local desde fines de los sesenta y comienzos de los setenta derivó en un proceso de institucionalización sectorial inédito en la ciudad. Pues, si otros itinerarios de politización de la época derivaron en un abandono del arte como opción política -tal el caso temprano en Rosario de los integrantes del Tucumán Arde (Longoni y Mestman, 2008)- o en el caso del teatro militante desde aproximadamente 1974 en opciones que incluyeron la disolución del grupo -La Podestá-, o el exilio y la posterior disolución -como en Libre Teatro Libre- o el pasaje a la lucha armada -tal el caso de algunos integrantes de Octubre que se incorporaron a Montoneros-,

en Rosario la politización devino en un intenso proceso de institucionalización gremial y acercamiento al Estado, en el que Arteón fue un protagonista ineludible.

Sindicatos

Respecto de lo sindical hay que decir que luego de las experiencias de ARTI (1961-1964) y FE.TE.R (Federación de Teatros de Rosario y Zona Sur de la Provincia de Santa Fe) -de la que aún no se tienen mayores datos-, en 1973 se creó la Delegación Rosario de la Asociación Argentina de Actores (AAA), siendo elegido Néstor Zapata como Secretario General. La participación de la delegación local en el plenario normalizador de la CGT Rosario, produjo una confrontación con la entidad central, que en un telegrama fechado el 5 de abril de 1974 desconoció a la filial rosarina y expresó:

No estando previsto nuestros estatutos hasta la fecha existencia filiales o regionales de esta Asociación comunicamos no puede haber delegados ante CGT Regional Rosario por consiguiente no puede ser válida vuestra actuación (Telegrama AAA).

En respuesta a esta disputa, ese mismo año se creó el Sindicato Santafesino de Trabajadores del Teatro (SISTTEA). Según consta en el Acta del Escrutinio y Puesta en Posesión de Autoridades de la Junta Electoral de SISTTEA, en las elecciones realizadas en la ciudad de Rosario y Santa Fe en abril de 1975, resultó electa la lista "Unidad" por 148 votos contra 10 en blancos, de forma que tomaron posesión para Consejo Directivo como Secretario General Néstor Zapata, como Secretario Adjunto Walter Pangia, Secretario Gremial Eduardo Cincuemani, Secretario de Cultura Norberto Campos, entre otros; y como integrantes del Consejo Integral Guerino Marchesi, Cristina Partes, Emilio Lenski, Miguel Angel Daga y Jorge Rucci, de Santa Fe, entre otros.

Según la composición de la lista y las referencias aportadas en entrevista por Zapata podemos determinar que, si bien el sindicato local durante esta etapa estuvo dirigido por actores afiliados al peronismo, entre sus filas se contaron también afiliados vinculados a la izquierda, fundamentalmente al Partido Comunista. De allí que el eje central que atravesó los conflictos de esta etapa se sintetizaron en la oposición entre

posturas más centralistas o federales. Es decir, el corte no fue preferentemente partidario sino regional.

Los conflictos entre la AAA y SISTTEA se profundizaron por el debate por una ley nacional de teatro que se convirtió en uno de los principales ejes de la política del sector durante el período. Un proyecto que enfrentó a sectores más vinculados con la central de la Asociación Argentina de Actores -cercana al Partido Comunista- y las regionales del interior que propugnaban por un proyecto más federal. Esta confrontación se cristalizó institucionalmente cuando en el IV Congreso Nacional de Trabajadores de Teatro, realizado en Rosario del 14 al 17 de noviembre de 1974, se creó la Federación Argentina de Trabajadores del Teatro (FATTA):

...porque entendemos que el interior argentino ha venido sufriendo un proceso de colonización y dependencia cultural, así como la carencia de un proyecto que unificara en lugar de aislar sus regiones entre sí: es que nos proponemos revertir totalmente ese proceso, hasta alcanzar el estado que permita la concreción plena de las expresiones surgidas de sus hombres, de su sentir, de su realidad (Programa IV Congreso Nacional de Trabajadores del Teatro).

En el marco de esta disputa por una ley nacional del teatro, la FATTA se trazó una estrategia de crear una institucionalidad paralela a la AAA - tal como se había hecho durante el primer peronismo- y a través de ella le ganó la personería gremial en la ciudad de Córdoba, Mar del Plata –creando S.A.M.A. (Sindicato de Actores Marplatenses)- y Rosario. En este último caso por Resolución N° 452 del Ministerio de Trabajo de la Nación aduciendo la mayor representatividad de la nueva institución, en tanto tras una inspección realizada en julio de ese año en la provincia se constató la existencia de 13 afiliados a la AAA y 450 afiliados en SISTTEA.

Estado

Vale señalar que hacia fines de los sesenta y principios de los setenta el campo de las políticas culturales se comenzó a dinamizar. En ese marco en 1974, por Resolución Ministerial N°2212/74, se creó en la ciudad de Rosario la Escuela Nacional de Títeres, dentro de la órbita de la Dirección Nacional de Enseñanza Artística (DINADEA). Su primer rector fue Alcides Moreno y no tenía un edificio propio sino que funcionaba dentro de la Escuela Provincial de Enseñanza Media Las Heras, en la zona norte de la

ciudad. Si bien, según los datos recabados en entrevistas, esta institución ocupó un rol muy marginal dentro del campo teatral de la ciudad hasta su refundación en 1986, constituye la primera escuela oficial de nivel nacional de artes escénicas de Rosario.

A nivel provincial, a partir de 1973 con el segundo gobierno de Sylvestre Begnis, quien llega al poder provincial de la mano del Partido Justicialista, se profundizó la inserción del teatro en la esfera estatal, a partir de una valoración de la cultura popular afín primer peronismo. Aunque también incorporó -al menos en lo discursivo- un componente revolucionario inédito.

Dentro de los discursos del Subsecretario de Cultura, el Dr. Marcos Miguel Casco, se reafirmaba el horizonte de su accionar a partir de una cultura popular, nacional y revolucionaria:

...popular porque surge de las raíces más profundas del pueblo (...) nacional, ya que partiendo de los valores patrióticos tiende a la formación del verdadero ser argentino, y revolucionaria porque requiere el rompimiento de la estructura de la dependencia, para dar lugar a la Argentina Potencia (Campana, 1999: 127).

En lo teatral específicamente, el gobierno provincial incluyó por primera vez al teatro dentro de su organigrama oficial a partir de la creación del Departamento de Teatro, Cine y Audiovisual con sus secciones de Cine y Audiovisual, Títeres, Teatro de Sordos, Literatura infantil y Promociones Teatrales. Dentro de esta estructura se incluyó la Escuela de Teatro y el Taller de Teatro de Santa Fe y se creó la Comedia Provincial de Teatro, con sede en la ciudad de Rosario (Disposición N°58 /74, Decreto 5251/74).

El primer elenco de la Comedia Provincial se formó en noviembre de 1974 por concurso de antecedentes y oposición con un jurado compuesto por dos representantes de la Secretaría de Cultura Provincial, dos de la Asociación Argentina de Actores (uno de Buenos Aires y otro de la filial local), uno de la Sociedad Argentina de Autores de Argentina (Capital Federal), otro de la Asociación Argentina de Directores de Teatro (Capital Federal) y el director de la Comedia. Este elenco estuvo compuesto por: Emilo Lensky, Guerino Marchesi, Walter Pangia, Norma Pellegrino, Daniel Ricart, Graciela Braganolo, Norberto Campos, José Alberto Fanto, Liliana González y Perla Mabel Trillas, es decir actores que ya tenían gran

trayectoria la ciudad. Se contrató como director a Alejandro Anderson y se designó como director administrativo a Néstor Zapata, quien además asumió la dirección de la Sala Evita (hoy Plataforma Lavardén).

En el acto inaugural de la Comedia Provincial, Casco enmarcó esta iniciativa en la actividad nacionalizadora de la cultura y subrayó el propósito de “poner en práctica una actividad cultural que llegue a la clase trabajadora y la misión del trabajador teatral de hacer vigentes los principios justicialistas” (Campana, 1999: 127).

Con un repertorio de tipo popular que incluyó las puestas de *Los mirasoles* (1974) de J. Sánchez Gardel, *Entre bueyes no hay cornadas* (1975) de J. González Castillo y *Antígona Vélez* (1976) de L. Marechal, la Comedia Provincial Santafesina realizó funciones por ciudades y pueblos del interior de la provincia y asumió tareas de refacción en la Sala Evita con la remodelación del escenario, la solución de problemas acústicos y el equipamiento de elementos de iluminación y sonido. Al producirse el golpe militar del 24 de marzo de 1976 la Comedia Provincial dejó de funcionar.

Es decir, durante el gobierno provincial de 1973-1976 aparece por primera vez el teatro en la estructura gubernamental de la provincia en el marco de una disputa de reivindicación de la cultura popular. Según nuestra lectura, esta inclusión tendría que ver no sólo con la búsqueda de unos efectos a nivel de la población en tanto sujeto de las políticas culturales, sino también una vocación de ordenar el campo teatral hacia adentro. Un campo en el que se enfrentaba un sector del movimiento de teatro independiente de Capital Federal, ligados a los partidos de izquierda, con otro sector cercano al peronismo y cuya disputa se expresaba intensamente en el campo sindical a partir de los conflictos entre la AAA y la FATTA.

Fue precisamente el poder construido a partir de esta fuerza política el que presionó para que la sede de la Comedia Provincial se radicara en Rosario, contrariando los intereses del Secretario de Cultura quien alentaba su establecimiento en la ciudad de Santa Fe. Según nos relataba Zapata, luego de duras negociaciones con el Dr. Casco, se pactó que la sede se estableciera en la ciudad de Rosario, que Zapata fuera nombrado director administrativo de la Comedia y de la Sala Evita, mientras el jurado y el director artístico quedaron en potestad de la Secretaría Provincial. Es por

ello que el jurado se compuso con representantes de la AAA y su primer director artístico fue Alejandro Anderson, teatrista de la ciudad de Buenos Aires, amigo personal de Casco.

Todo el entramado institucional que se armó en la ciudad de Rosario durante este período se retroalimentó y terminó por consolidar la hegemonía dentro de la escena local de los sectores vinculados al peronismo. Esto colocó en un lugar privilegiado a Arteón y muy especialmente a su director Néstor Zapata. En este sentido por ejemplo, todos los integrantes de la Comedia Provincial estaban afiliados a SISTTEA, adheridos a la CGT y a la FATTA, según consta en el programa de mano de Antígona Vélez. A su vez el IV Congreso Nacional de Trabajadores del Teatro del que surge la FATTA tuvo lugar en la Sala Evita y contó con el apoyo del Ministerio de Educación y Cultura de la Provincia de Santa Fe y su Subsecretaría de Cultura, y de la Secretaría de Gobierno y Cultura de la Municipalidad, entre otros.

Indudablemente en el centro de este entramado se ubicaba Néstor Zapata, quien se desempeñó como Secretario General de SISTTEA y miembro fundador e integrante del Secretariado Nacional de la FATTA, Director Provincial de la Sala Evita, Director administrativo de la recientemente creada Comedia Provincial y Subdirector General de Cultura de la Municipalidad de Rosario (1973-1976). Desde estos espacios estatales Zapata reforzó al movimiento y habilitó contratos de trabajo y espacios de poder para aquellos actores ligados a SISTTEA, ya sea dentro de la Comedia Provincial o en la Dirección de Cultura Municipal -así se contrató entre otros a Norberto Campos, Carlos Medina, Nano Benza, Emilio Lenski, Cinquemani, Norma Pellegrino, etc.- lo que reforzó la posición privilegiada de los actores en la trama institucional de comienzos de los setenta.

Entendemos que la singularidad que adquirió la experiencia de Arteón dentro de otras de teatro militante tiene que ver precisamente con aportar a un proceso de consolidación institucional de sus prácticas. En el caso de Arteón, la voluntad de transformación del orden social los llevó a una práctica política que delineó sus contornos en la articulación con el Estado y en la conformación de entidades sindicales. En este sentido, la

práctica militante de Arteón se diferenció por apostar a consolidar las disputas políticas en construcciones institucionales.

Hay que decir en relación con esto que el *Estado* se convirtió durante los sesenta en un importante objeto de deseo político, sea para su ocupación y/o para su destrucción. Para los miembros de Arteón –como así también para sus discípulos de Discepolín- la voluntad de intervención política no se conflictuaba con la posibilidad de hacerlo a través de la institucionalidad estatal. Es más, estos artistas comparten la noción estatista e instrumental de la política de casi todas las opciones políticas de la época.

Como afirma Lechner, fundamentalmente en la izquierda predomina la idea hegeliana del avance del Estado como despliegue de la libertad, es decir que a través de la ampliación de la intervención estatal se lograría la emancipación (Lechner, 1995: 22). Esta concepción política de profunda raigambre en el continente donde el Estado construye a la “Nación”, fue compartida y profundizada en el proceso que lideró el peronismo desde mitad del siglo XX y que entronizó al Estado como garante de derechos y el principal organizador de la vida social.

Los integrantes de Arteón, compartieron la visión organicista y estadocéntrica de la “comunidad organizada” alentada por el peronismo (Buchrucker, 1987); una visión construida al calor del intenso y extenso proceso de estatización que se desplegó desde 1930 hasta mediados de los setenta y según la cual las nociones de país, nación y patria coincidían bastante armónicamente con el concepto monolítico de Estado.

Este proceso de consolidación institucional del teatro que se venía desarrollando de la mano de los gobiernos peronistas a nivel provincial y municipal, se interrumpió violentamente a partir del golpe de estado de 1976. Precisamente una de las consecuencias más inmediatas de la dictadura, fue la desarticulación de ese entramado que había consolidado en una posición de privilegio al sector teatral vinculado al peronismo, especialmente a Arteón y Néstor Zapata.

Y si bien con la imposición de la dictadura militar estas instituciones fueron debilitadas, sirvieron de plataforma para sostener un tejido disensual que resistió a la fragmentación y el aislamiento. Ya en el contexto democrático posterior a 1983, este mismo entramado sustentó un trabajo

político de articulación de una posición disidente a la AAA en el debate por la ley nacional de teatro.

Sin embargo, este profundo corte que se dio en la dimensión institucional convivió con otros procesos que nos permiten complejizar cierta imagen generalizada sobre el teatro en dictadura que tiende a enfatizar la dimensión destructiva que tuvo el la dictadura en lo cultural y el desenvolvimiento “en las catacumbas” (Dubatti, 2006, 2012) de los grupos del período.

Muy por el contrario, en Rosario durante la dictadura los grupos de teatro locales se siguieron desarrollando. A diferencia de lo que sucedió en otras localidades del país, los grupos rosarinos siguieron produciendo, sostuvieron sus salas con una notable actividad y tuvieron una gran visibilidad.

En este sentido, entendemos que se dieron paralelamente dos procesos diferentes. Por un lado un corte abrupto del proceso de institucionalización gremial y gubernamental desde el Estado que se había desarrollado en el período anterior, y por el otro una relativa continuidad en el proceso de desarrollo de los grupos que adaptaron sus repertorios a las nuevas condiciones y siguieron en actividad. Fundamentalmente durante los últimos años de la dictadura los grupos locales atravesaron un momento de esplendor a partir de la incorporación de una nueva generación que inundó los talleres y las salas que consolidó lo que se llamó el boom del teatro local. Una nueva generación ingresó a la escena local produciendo fenómenos novedosos y una revitalización del vínculo con el público. Escena 75, Cucaño y posteriormente Discepolín, fueron posiblemente los principales emergentes de esta nueva generación que -con propuestas estéticas y políticas diversas- se incorporaron al ámbito local y lograron una proyección pública bastante considerable.

Con el objeto de analizar las rupturas y continuidades que se dieron en el teatro local a partir del golpe de estado de 1976, dividiremos la cuestión en dos capítulos. En el capítulo tercero analizaremos los cambios que el gobierno de facto impuso en el área teatral -teniendo en cuenta lo que en términos de Foucault podríamos pensar como las prácticas represivas y

propositivas del poder- para, en el capítulo cuarto, detenernos a describir el accionar de los grupos en ese nuevo contexto.

CAPÍTULO III - EL GOBIERNO DEL TEATRO EN DICTADURA

El golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 organizado por las Fuerzas Armadas dio inicio al autodenominado Proceso de Reorganización Nacional (PRN) que proclamó entre sus objetivos “terminar con el desorden”, “erradicar los vicios” y “transformar las bases de la sociedad argentina”. De esta manera, la dictadura que derrocó al debilitado gobierno de María Estela Martínez de Perón, se diferenció de las cíclicas interrupciones al orden constitucional que marcaron la historia argentina desde 1930 en tanto buscó clausurar definitivamente el ciclo histórico iniciado por el peronismo en la década del cuarenta.

La pretensión refundacional del orden incluía centralmente la reformulación del modelo de acumulación, el establecimiento de un orden político autoritario y estable y el diseño de una sociedad disciplinada, desmovilizada y fragmentada. En este marco la dimensión cultural cumplió un rol fundamental y novedoso.

Como afirma Águila, si bien el ejercicio de una violencia represiva sin precedentes se constituyó en una de las principales estrategias de disciplinamiento de la dictadura dirigidas hacia la sociedad; también recurrió a dispositivos no violentos de control. Los discursos y acciones de los funcionarios estatales, la legislación, los medios de prensa, la educación, las políticas culturales o la “acción psicológica”, fueron parte de los mecanismos de coerción o control social orientados a imponer valores y comportamientos afines al nuevo orden social y político (Águila, 2014: 2).

Aunque las investigaciones sobre esta dimensión cultural de la dictadura son recientes, el trabajo de Risler (2018) demostró que en el marco de lo que los militares vislumbraban como una “guerra total” presente en todos los aspectos de la vida, el gobierno dictatorial desplegó dos estrategias sistemáticas: la “administración de la muerte”, ejecutada a partir de la llamada “lucha contra la subversión” y la “gestión de la vida”, que descansó en la creación de políticas culturales, educativas y

comunicacionales orientadas a influir sobre las “mentes sociales” y conducir emociones, imponer comportamientos, y modelar actitudes y valores.

Desde una mirada recortada en la escala local, en este capítulo busco indagar cómo operaron las estrategias de “administración de la muerte” y “gestión de la vida” hacia el sector teatral. Asumiendo el desafío que propone Águila (2000) de analizar la dictadura contemplando la compleja ecuación constituida por el terror y el consenso; busco examinar específicamente las diferentes tecnologías de gobierno que puso en juego la dictadura para el gobierno del teatro.

En este capítulo centramos la mirada en las agencias estatales de nivel nacional, provincial y municipal que actuaron para el gobierno del teatro en Rosario. Con el objeto de saber cómo encogió o extendió su dominio esa manera de gobernar, a través de cuáles prácticas se desplegó y que racionalidad política la orientó. Es decir, de qué forma fue conceptualizada esta manera de gobernar atendiendo a la naturaleza de los objetos sobre la que fue ejercida, la forma de nombrarlos y la distribución de tareas entre autoridades de diferente tipo (quién la ejerció y sobre qué esferas).

Sostengo la hipótesis que durante la dictadura convivieron diversos dispositivos y conceptualizaciones de la cultura y las políticas culturales que actuaron complementariamente para consolidar una nueva hegemonía. Mientras el gobierno de las mentes a través de la acción psicológica se ejerció desde agencias estatales en manos de militares y una noción extensiva e innovadora de cultura; la administración de las artes y las ciencias se ejecutó desde instituciones tradicionalmente ligada al gobierno de lo cultural, por civiles y una noción restringida de cultura afín al paradigma dominante desde la posguerra.

Es decir, las políticas culturales en sentido restringido se ejercieron desde las agencias estatales específicas (Secretarías o Direcciones de Cultura dependientes del Poder Ejecutivo) creadas desde la posguerra con el objetivo de garantizar el derecho a la cultura entendido como la posibilidad de participar en la vida cultural de la comunidad y gozar de las artes y las ciencias. Para ello apelaron a tecnologías de gobierno tradicionalmente vinculadas a la administración de la cultura tales como los repertorios

artísticos. En este sentido, las políticas culturales se recortaron a la difusión de un núcleo de prácticas previamente determinado, y trazaron una disputa con el orden anterior (que había promovido una estética popular) desde la dimensión representacional proponiendo un repertorio alta cultura.

Paralelamente, desde los mandos militares y agencias estatales ligadas a las “comunidades informativas” se implementó la estrategia psicosocial de *acción psicológica*. Que, como demostró Risler, se consolidó como una tecnología de gobierno de la población y se ejecutó como un plan sistemático a nivel nacional con el objetivo de conducir una dimensión productiva de conductas, valores y actitudes (Risler, 2018:13).

En tal sentido, afirmamos que esta tecnología de gobierno supuso una noción de cultura como modo de vida, afín a los desarrollos que se venían dando en las ciencias sociales y los organismos internacionales. Y que en su accionar se efectivizó una redimensión de lo cultural, en tanto ya no se lo presentó como un aspecto subordinado del orden social sino como una parte central del gobierno de las poblaciones.

En este capítulo nos proponemos entonces relevar las tecnologías de gobierno que operaron en el circuito del teatro independiente desde los diversos niveles y agencias estatales. Para ello primero analizaremos el complejo entramado institucional que operó para el gobierno de la cultura, para luego focalizarnos en las estrategias implementadas. Esperamos de este modo desandar las visiones del Estado como ente total, coherente y absoluto y aportar a una línea de investigación sobre el ejercicio de la represión y la construcción de consensos por la vía de las políticas culturales a escala local en el ámbito del teatro.

1- Agencias estatales para el gobierno de la cultura.

A grandes rasgos se pueden identificar al menos dos etapas diferenciadas en el gobierno dictatorial, una primera de 1976 a 1981 y otra de 1981 a 1983. La primera corresponde a nivel nacional al gobierno encabezado por Jorge Rafael Videla durante el cual se mantuvo estable el elenco conformado por este presidente de facto, el ministro de Economía José Alfredo Martínez de Hoz y el ministro del Interior Albano Harguindeguy y fue el período en que los militares tuvieron un importante

margen de maniobra para poner en marcha el denominado “Proceso de Reorganización Nacional”.

El segundo período, se inició en 1981 con la presidencia de Roberto Eduardo Viola y se caracterizó por una creciente pérdida de legitimidad del gobierno de facto. Esta etapa conflictiva estuvo signada por una crisis en múltiples niveles y una ascendente movilización social y política que, acelerada por la derrota en la guerra contra Gran Bretaña (1982), culminó con el llamado a elecciones a fines de 1983.

A nivel político institucional, las primeras medidas de las Fuerzas Armadas se orientaron a revocar el mandato presidencial y del gobernador, a disolver el Congreso, las legislaturas y los concejos deliberantes, a relevar a la Corte Suprema y tribunales superiores, suspender la actividad política y sindical y establecer la pena de muerte. De este modo, se generó un inmediato cambio en los niveles más altos del gobierno nacional, las administraciones provinciales y las municipalidades de las principales ciudades del país, que fueron ocupadas por autoridades militares.

Nacional

A nivel nacional, la Junta Militar, integrada por los comandantes del Ejército, la Marina y la Aeronáutica y presidida por el Tte. General Videla, asumió el control del gobierno.

Respecto del Ministerio de Educación y Cultura, durante todo el período, hubo en total cinco ministros civiles y cuatro Secretarios de Cultura, que no siempre coincidieron en el tiempo. La Secretaría de Estado de Cultura del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación, estuvo a cargo de civiles. Los sucesivos encargados fueron: Francisco J. Macías (1976-1977); Raúl Alberto Casal (1977-1978); Raúl Crespo Montes (1978-1979) y Julio César Gancedo (1979-1983). Los dos primeros exhibían vínculos con círculos hispanistas y católicos, habiendo estado ambos en Madrid durante los años de la España franquista. Por su parte, Gancedo era abogado, se presentaba como “historiador, escritor, periodista y productor de televisión” y gozaba de gran prestigio entre los pares de su época. Tenía un amplio recorrido en instituciones públicas culturales y estaba relacionado

con la Universidad Católica Argentina, los medios de comunicación y los organismos culturales internacionales (Rodríguez, 2015).

De la Secretaría de Cultura dependían tres complejos: el Complejo de Música, el Complejo de Bibliotecas y el Complejo de Teatro, que incluía el Teatro Nacional Cervantes y el Instituto Nacional de Estudios del Teatro. La estructura de la Secretaría se completaba con tres organismos autónomos, cuya autarquía era de diferente grado: el Instituto Nacional Sanmartiniano, la Comisión Nacional de Museos y Monumentos y Lugares Históricos, y el Fondo Nacional de las Artes. Además, la Secretaría contribuía financieramente con doce academias nacionales.

Según la investigación de Rodríguez (2015), estas gestiones estuvieron marcadas por la escasez presupuestaria a excepción del año 1978, cuando el gobierno militar aumentó un 500% el presupuesto de la Secretaría con motivo de la realización de la Copa Mundial de fútbol. El objetivo de esta reasignación presupuestaria era hacer frente a la “campana antiargentina”, es decir mejorar la imagen de los militares en el exterior ante las reiteradas denuncias por la existencia de centros clandestinos de detención, violaciones a los derechos humanos y censura.

Si tradicionalmente de los gastos generales de la nación se dedicaba una partida del 1% al área cultural, en 1977 ésta fue disminuída al 0,8%, en 1979 bajó al 0,6% y en 1980 al 0,01%. Y si bien la restricción de recursos marcó las gestiones de los primeros tres Secretarios de Cultura, no fue un problema para Gancedo quien -en línea con la política económica oficial- sostuvo que “el Estado debía actuar subsidiariamente” y que “antes que pedir había que producir un presupuesto” (Rodríguez, 2015: 318).

Unos años más tarde Gancedo reforzaba esta idea de “subsidiariedad del Estado” en materia cultural cuando decía que no le correspondía al Estado “la tarea de crear por sí cultura sino la de formularla, estimularla, conservarla y difundirla” (Rodríguez, 2015: 321).

Con matices, las diferentes gestiones a nivel nacional incorporaron herramientas de modernización de la gestión como la planificación y la sistematización de datos para la administración de la cultura. En términos de planificación, se reinauguró el Consejo Federal de Coordinación Cultural como órgano de articulación regional para concertar la acción del esquema

municipio-provincia-región-nación. También se creó la Comisión Permanente de Investigación y Desarrollo Cultural Educativo (1980) y se aprobaron los “Objetivos Nacionales de la Política Cultural” (1980), entre los que se incorporaba la formación y capacitación de personal especializado para la administración cultural.

En esta misma línea cabe mencionar el primer estudio de políticas culturales encargado de sistematizar la estructura formal de las instituciones culturales del país a cargo de Edwin Harvey y financiado por UNESCO, el plan de relevamiento cultural cuantitativo presentado a la Organización de Estados Americanos (OEA) en 1978 y el Plan de Relevamiento Cultural Nacional (1981). Éste se implementó a partir de una encuesta que debía ser aplicada en cada jurisdicción, para obtener datos sobre los “recursos humanos”, la “infraestructura” y los “bienes culturales”. Para la definición estos últimos se siguió la clasificación de la UNESCO, planteada en la Conferencia General de París en 1972, que contemplaba que un bien cultural podía ser arqueológico, artístico, científico y técnico, etnográfico, filatélico, folclórico, geológico, histórico, histórico natural, mineral y numismático.

Afín a esta definición de bien cultural, desde la cartera cultural asentaron su accionar en una noción de política restringida a las artes y las ciencias, focalizada en la valoración del patrimonio, el folklore, la artesanía y el fortalecimiento de la cultura nacional en áreas de frontera.

Gancedo por ejemplo, en su gestión, recuperó los lineamientos generales de los organismos internacionales, y promovió la recolección sistemática de datos sobre el patrimonio cultural del país y sus artesanos, e intentó impulsar el trabajo efectivo en las “regiones culturales”. Continuó las acciones de “trasladar” la cultura a las zonas de frontera y el estímulo al “turismo cultural”. Todo ello enmarcado en los “Objetivos Nacionales de la Política Cultural” que ponían el centro de la gestión en el fortalecimiento del estilo de vida argentino, de los valores ético-cristianos que lo sustentaban, de las tradiciones y del acervo histórico de “nuestro pueblo” (Rodríguez, 2015: 318).

Si bien los alcances de estas iniciativas fueron limitados y estuvieron signados por los sistemáticos recortes presupuestarios en el área, dan cuenta

de una racionalidad que contemplaba una preocupación por incorporar elementos de modernización en la gestión, al servicio de un paradigma conservador que suponía un uso del patrimonio tradicional como espacio no conflictivo y núcleo de la identidad nacional.

Esta noción restringida de la cultura a las artes y las ciencias que se puede leer en las políticas implementadas en estas agencias nacionales, se conjugó con el reconocimiento de nociones amplias de cultura desde lo discursivo.

En 1978, el Secretario de Cultura Raúl Casal definía la cultura como:

...el arte de cultivo del espíritu en lo individual, es la manera de pensar, sentir y vivir de un pueblo como comunidad. Cultura es sabiduría, más que conocimiento: cultura es unidad en los valores éticos y espirituales. Cultura es, así, camino permanente de salvación. Todos los argentinos necesitamos sentir, pensar, vivir y encarnar estas cosas juntos y al mismo tiempo: es lo que hace a la grandeza de los pueblos” (Rodríguez, 2015: 312).

Esta definición amplia de cultura como modo de vida (que podía asociarse a las concepciones más innovadoras de políticas culturales de la época), también fue explicitada por el secretario Gancedo. En 1982, ante la sanción de la nueva Ley de Ministerios que ubicaba a la Secretaría de Cultura por fuera del Ministerio de Educación, dependiendo directamente de la presidencia, el secretario afirmaba que, anteriormente, la cultura se entendía

...como una cosa parcializada que se ocupaba de las bellas artes y no de todo el rico contenido sociopolítico que tiene el concepto, que es justamente, lo que el Gobierno de las Fuerzas Armadas quiere evidenciar” (Rodríguez, 2015: 321).

Sin embargo, lo que no decía Gancedo era que “todo el rico contenido sociopolítico” que el gobierno de las Fuerzas Armadas reconocía en el concepto de cultura no estaba habilitado para el accionar de la agencia que él dirigía. En lo operativo, la gestión de la Secretaría se recortó a los aspectos tradicionalmente asociados a la administración de la cultura como las artes y las ciencias mientras los aspectos más novedosos, como las comunicaciones, quedaron en manos de los militares.

En una línea similar, el secretario Casal expresó en la sesión inaugural del primer plenario del Consejo Federal de Coordinación Cultural en 1978 que la relación entre la cultura y los medios era uno de los grandes

temas del momento “en razón de la poderosa y decisiva influencia que dichos medios ocupan en la vida moderna, como canalizadores y aún creadores de cultura” (Rodríguez, 2015: 312).

No obstante, el manejo de los medios de comunicación no dependió nunca de la Secretaría de Cultura, sino que quedó en la órbita de instituciones gobernadas por las Fuerzas Armadas y se constituyó en una de las piezas claves para la implementación de la estrategia psicosocial de la acción psicológica, uno de los aspectos más innovadores de las políticas culturales en dictadura.

Tal como demostró la investigación de Risler (2018), el gobierno dictatorial implementó una estrategia psicosocial de acción psicológica. Ésta consistía en un conjunto de técnicas, procedimientos y saberes orientados a influir sobre las “mentes sociales” con el fin de conducir emociones, imponer comportamientos, y modelar actitudes y valores. Fue sistematizada por el entonces mayor del Ejército Jorge Heriberto Poli en los libros *Acción psicológica. Arma de paz y de guerra* (1958) y *Estrategia psicosocial* (1979), en los que estableció esta doctrina como un conjunto de operaciones destinadas a la “lucha intelecto-espiritual” sobre la propia fuerza, el enemigo y la población neutral; en el marco de una estrategia total que suponía un estado de conflicto permanente e implicaba la extensión de la lucha contra la subversión a toda acción gubernamental (Risler, 2018: 34-39).

En lo operativo, la acción psicológica incluía acciones de propaganda, procedimientos vinculados a la comunicación y a la acción cívica desarrollada por las fuerzas militares. En tal sentido requería la producción y revisión de información, el control sobre los medios de comunicación y la regulación del comportamiento de la ciudadanía.

Esto se llevó adelante a través de una estructura institucional de dirección centralizada en la Secretaría de Información Pública (dependiente del Poder Ejecutivo), la Subsecretaría del Interior (del Ministerio del Interior) y la Secretaría de Inteligencia del Estado (SIDE). Esta estructura centralizada de decisión se ejecutó a través de una red dispersa y descentralizada que incluía a diversas agencias y niveles estatales vinculados a “la comunidad informativa”.

La Secretaría de Información Pública (SIP) estuvo controlada por la Armada hasta 1979 y luego por el Ejército; y el Ministerio del Interior, a cargo del Gral. de División Albano Eduardo Harguindeguy hasta 1981, fue conducido sucesivamente por militares de esta última fuerza⁴⁴. Por lo que puede indicarse la prevalencia del Ejército en ambas agencias; con mayor presencia de militares de la “fracción moderada” y de un espectro ideológico “liberal-conservador”, que en ocasiones entró en tensión con sectores vinculados a los grupos católicos y conservadores (Schenquer, 2018: 3).

Según el *Informe Especial N° 10* elaborado por la Jefatura III Operaciones del Estado Mayor General del Ejército, en octubre de 1977 (*Informe 10 de aquí en más*)⁴⁵, el Ministerio del Interior era el encargado de los medios de comunicación. Dentro éste, la Dirección General de Publicaciones (DGP) ejercía el poder de policía -de control y sanción- sobre publicaciones (escritas y sonoras) y espectáculos públicos (incluyendo exposiciones y conferencias). Para todo ello, contaba con trece empleados (entre los que figuraban sociólogos, politólogos y traductores) y con el apoyo de la Policía Federal Argentina, la SIDE y los servicios de inteligencia de las FFAA (Shenquer, 2018: 4).

Por su parte la SIP, debía colaborar con la DGP, a través del control de los medios masivos de comunicación como la radio, la televisión y la prensa escrita. De este modo, la SIP y la DGP eran las dependencias más destacadas de un organigrama secreto de control cultural (Schenquer, 2018).

El objetivo de la SIP era “contribuir mediante la comunicación social a lograr que la población local y las áreas de decisión internacionales, adopten actitudes y conductas positivas de adhesión al proceso de Reorganización Nacional” (Risler, 2008: 127). La SIP coordinaba: la Dirección General de Difusión, la Dirección General de Prensa, la Dirección General de Radio y Televisión, La Dirección General de Planeamiento y la

⁴⁴ La SIP fue controlada por el Capitán de navío Carlos P. Carpintero (1976) y luego reemplazado por los oficiales del Ejército: el General de brigada Antonio Llamas (1979) y el General Raúl Ortiz (1981). En el Ministerio del Interior se sucedieron: Albano Harguindeguy (1976-1981), Horacio Tomás Liendo (1981), Alfredo Oscar Saint Jean (1981-1982) y Llamil Reston (1982-1983). Ver Risler (2018).

⁴⁵ Archivo BANADE-CONADEP *Informe Especial N° 10* elaborado por la Jefatura III Operaciones del Estado Mayor General del Ejército, 1977.

Dirección General de Inteligencia (Risler, 2008: 127). A su vez, dependían de éstas: el Instituto de Cinematografía, la Agencia de Noticias (Télam), el Ente de Calificación Cinematográfica y el Comité Federal de Radiodifusión (Comfer) (Harvey en Rodríguez, 2015: 308). También dependía de la SIP, la Dirección General de Contralor Operativo que, entre otras funciones, debía realizar un “*control esporádico*” sobre libros, teatros y espectáculos públicos.

La SIP, como demostró Risler (2018), fue una institución central en el circuito de la acción psicológica en tanto tenía la responsabilidad primaria en el asesoramiento de la Estrategia Psicosocial a la vez que centralizaba el “esfuerzo investigativo de orden psicosocial” (Poli en Risler, 2018:124). Fue la encargada de difundir la información oficial del régimen militar y cumplió con una doble función: ejerció como órgano de contralor de los medios de comunicación (prensa, radio, televisión y cine) a través de la aplicación de instrumentos legales mediante organismos oficiales como el Comfer; y se encargó de producir y difundir información y propaganda a través de sus propios medios (la agencia de noticias Télam y los canales de televisión, expropiados durante el gobierno anterior y repartidos después del golpe entre las tres fuerzas) así como de los medios de comunicación en manos privadas⁴⁶.

Dentro de este conjunto de agencias estatales que contribuían a ejecutar la acción psicológica del gobierno militar también se contaba la Dirección de Comunicación Social de la SIDE. Ésta producía informes de inteligencia sobre la ciudadanía, los medios de comunicación y sobre diversas publicaciones, informando al Ministerio del Interior y/o a la SIP sobre las “anormalidades” detectadas. Asimismo, controlaba las publicaciones que provenían del exterior mediante la Aduana, y las que circulaban en el país mediante ENCOTEL.

⁴⁶ La SIP elaboraba anualmente el plan de sondeos y encuestas que podían ser rápidas (sondeos) o profundas (encuestas) y hacerse semanal, mensual o anualmente en públicos concretos y a través de objetivos predefinidos. Su realización era derivada a otras agencias (SIDE y Télam), y la información obtenida era analizada por la Subsecretaría de Planeamiento de la SIP, la cual centralizó la investigación psicosocial a través del Centro de Investigación Psicosocial Aplicativa que funcionó en la Dirección General de Inteligencia. Desde allí se elaboraban informes de la situación psicosocial para sistematizar las opiniones y actitudes de la población sobre un tema concreto (Risler, 2018: 125-131).

La Subsecretaría del Interior -dependiente del Ministerio del Interior- recibía la información proveniente de la SIP (informes de situación psicosocial y comportamiento de medios) y de la SIDE (sondeos, encuestas y partes informativos sobre noticias relativas al gobierno); la inteligencia elaborada por las FFAA, el Ministerio de Relaciones Exteriores, la Aduana, Correos, Policía Federal; y cualquier otra información considerada relevante en términos de seguridad nacional. Dicha información se complementaba con la producida por la Dirección General de Publicaciones sobre medios de comunicación, que incluía tanto: a) las publicaciones: editoriales, diarios, revistas, libros, corresponsales extranjeros, agencias de noticias, imprentas, sistemas de distribución y comercialización, vía pública -afiches, fotografías, y productoras de discos-; como b) los espectáculos: teatros y café concert, conferencias, exposiciones, congresos, entre otros. Con todo ese material, la Subsecretaría producía inteligencia estratégica y recomendaba “acciones” al régimen militar con el objetivo de preservar la seguridad y el orden público (Risler, 2019:132).

Es decir las competencias de información respecto del teatro recaían en la Dirección General de Publicaciones de la Subsecretaría del Interior y la Dirección General de Contralor Operativo de la SIP. Más allá de esta superposición de tareas, resulta llamativo que el control que debía ejercer la SIP en torno al teatro era “esporádico”.

Al respecto el *Informe 10* aclaraba en que

Con respecto a Teatros y espectáculos públicos en general (café concert, conferencias, exposiciones, etc.), el control es selectivo y esporádico para evitar la superposición de funciones con los Gobiernos Provinciales y la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires (*Informe 10*, 1977).

Como afirma Schenquer (2018), históricamente las Secretarías de Cultura provinciales y de la Municipalidad de Buenos Aires habían sido las encargadas de registrar el conjunto de producciones culturales en sus respectivos territorios y de sancionar o prohibir aquellas que se consideraba que transmitían conductas inmorales, violentas o lesivas según las leyes de moralidad y buenas costumbres. Sin embargo, el esquema de regulación que establecieron las fuerzas militares a partir de 1976 implicó una restricción del poder de policía de estos gobiernos locales. Como cuenta la autora, en

contra de los reclamos que efectuó el gobierno local de Buenos Aires, el Ministerio del Interior determinó que a los poderes locales sólo les correspondía actuar en materia de “inmoralidades”, mientras que la Justicia y el Ministerio del Interior eran las autoridades en materia de “obscenidades o pornografía” e “inmoralidad subversiva”. Este organigrama de control cultural convertía a los poderes locales en subsidiarios del control centralizado en el poder nacional y restringía su autoridad a la vigilancia de la circulación de libros, la inspección de teatros y espectáculos públicos (Schenquer, 2018: 5).

Provincial

En Santa Fe, el gobernador Sylvestre Begnis fue desplazado por el interventor coronel José María González y posteriormente el vicealmirante Jorge Desimoni, quien se convirtió en gobernador provincial de facto hasta 1981. En febrero de ese año, Viola designó como gobernador de la provincia de Santa Fe al vicealmirante Rodolfo Carmelo Luchetta, quien designó un gabinete integrado fundamentalmente por civiles.

A nivel provincial el gobierno de la cultura dependía de la Subsecretaría de Cultura provincial, organismo del Ministerio de Educación y Cultura. Esta subsecretaría estuvo a cargo del Dr. Héctor Ruiz de Galarreta hasta 1979 cuando fue sucedido por el Dr. Fernán Serralunga quien se mantuvo en su cargo hasta fines de 1982. El último año del gobierno dictatorial se desempeñó como Subsecretario de Cultura el Dr. Rafael López Rosas.

Como afirma Águila (2014) la nueva administración ostentó desde los primeros momentos una dimensión “reactiva” con el orden precedente centrado en la condena al gobierno peronista y sus herencias. En ese marco se sancionó la Ley de Prescindibilidad por la cual se autorizó a “dar de baja, con razones de seguridad” al personal de planta permanente, transitorio o contratado, que prestara servicios en los diversos niveles de la administración pública provincial (legislatura, organismos descentralizados, autárquicos, empresas del Estado), “que en cualquier forma se encuentren vinculados a actividades de carácter subversivo o disociador” o los que “en

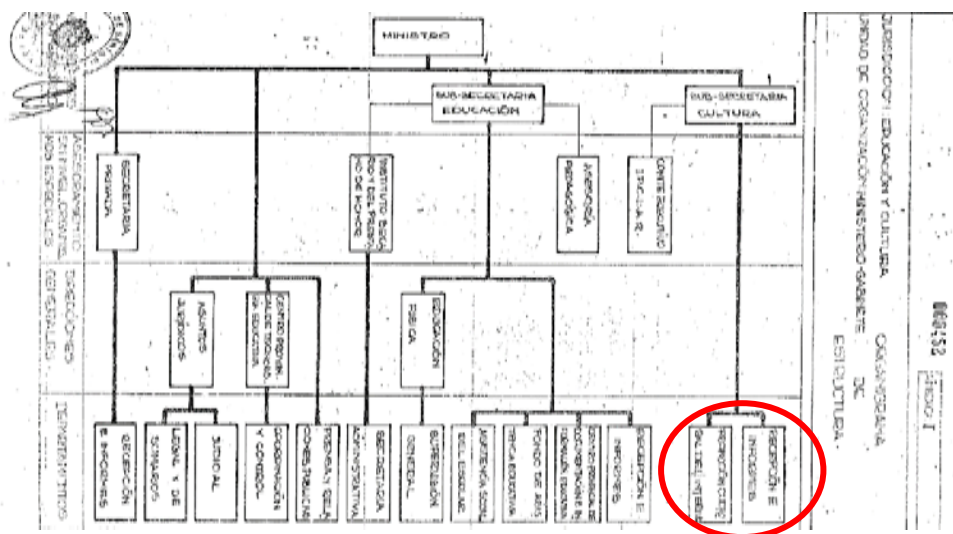
forma abierta, encubierta o solapada preconicen o fomenten dichas actividades” (Águila, 2014: 4).

En un primer momento, la gestión cultural del gobierno de facto a nivel provincial realizó una reorganización de la subsecretaría. Se elaboraron las plantas orgánicas de las diferentes dependencias y con el fin de hacer “un real y concreto proceso depurativo de la Administración Pública” se dio de baja a gran cantidad de empleados del área (Campana, 1999: 143). En este marco se destituyó a Néstor Zapata como director administrativo de la Sala Rosario (ex Evita) y se contrató a la Sra. María Susana Gómez de Ábalos como Directora encargada.

Si comparamos el organigrama de la Subsecretaría de Cultura del período 1973-76 con el que entró en vigencia durante la dictadura –según Disposición N° 114/74, Decreto N° 2439/77 y 661/81– podemos constatar no sólo el achicamiento de las dependencias específicas del área sino también la desaparición del teatro dentro de la estructura de gobierno.

La Subsecretaría de Cultura pasó a tener sólo cuatro dependencias: el Comité Ejecutivo del Instituto de Promoción de las Ciencias, las Artes y las Realizaciones (IPCLAR), Promoción Cultural del Interior, el Servicio Provincial de Cultura –del que dependían los entes culturales tales como museos, escuelas de arte, organismos musicales, salas, etc.- y el Departamento Zona Sur. (Ver Gráfico N° 2).

Gráfico N° 2- Organigrama Ministerio de Educación, Santa Fe (1976-1983)



En materia teatral, la acción más trascendente a nivel institucional que llevó adelante el gobierno de facto probablemente haya sido la disolución de la Comedia Provincial. Según relata Campana, los contratos de la Comedia Provincial vencían el 31 de marzo de 1976 pero al producirse el golpe de estado, el nuevo gobierno no habilitó los cargos y fondos y la Comedia Provincial de Teatro dejó de funcionar (Campana, 1999: 129).

El ministro de Educación y Cultura de la provincia, el capitán de navío Orlando Pérez Cobo, a fines de 1977, contaba entre los logros de su gestión este achicamiento de la estructura de Subsecretaría de Cultura, y específicamente la disolución de la Comedia Provincial de Teatro y la Escuela de Teatro que funcionaba en la ciudad de Santa Fe. Decía:

...anteriormente la acción cultural estaba subordinada a fines político-demagógicos, con preponderancia de la espectacularidad y la diversión por sobre lo formativo. La estructura de la Subsecretaría de Cultura era onerosa e ineficaz; su accionar desorganizado [...] Los museos languidecían vacíos [...] los edificios destinados a la tarea cultural estaban, en general, en estado ruinoso. En materia de personal, había superabundancia [...] se modificó la estructura organizativa de la Subsecretaría de Cultura, anulándose las “casas de cultura” [...], se disolvieron la ex-escuela de Teatro y la Comedia (*La Capital*, 14/4/77, citado en Águila, 2014: 18).

Al igual que a nivel nacional, esta institucionalidad tradicionalmente ligada a la administración de la cultura fue dirigida por civiles y se orientó al gobierno en materia de las artes y las ciencias.

Paralelamente a esta intucionalidad encargada de las políticas culturales en sentido restringido, operó un entramado que contribuyó al despliegue de la política cultural en sentido ampliado. Como decíamos anteriormente, la acción psicológica operó a través de una estructura centralizada a nivel nacional y una ejecución descentralizada que se apoyó en el Sistema Nacional de Información (Risler, 2019: 5).

La denominada “comunidad informativa”, según señala Águila (2013), incluía a distintas dependencias y jurisdicciones que existían antes de 1976, y actuaban coordinadamente a escala nacional, provincial, regional o local (en algunas grandes ciudades) para la circulación e intercambio de información. Entre éstas se contaban: la SIDE, las direcciones o servicios de informaciones de las distintas policías provinciales (en general conocidas con el nombre de Departamento 2 ó D-2), los servicios de inteligencia de las

tres armas (Ejército, Aeronáutica, Marina) o de la Policía Federal, además de otras agencias que se localizaban en algunas provincias, como sucedía, por ejemplo, con las delegaciones provinciales de SIDE o la Dirección General de Informaciones de la Provincia de Santa Fe (Águila, 2013: 3).

La Dirección General de Informaciones (DGI) fue creada algunos meses después del golpe de estado de 1966 por el interventor militar a cargo de la gobernación de la Provincia de Santa Fe. Dependía directamente del gobernador, actuaba a escala provincial y funcionó ininterrumpidamente hasta principios de los años noventa.

La dictadura iniciada en 1976 inauguró una nueva fase de la agencia estatal a partir de la aplicación del decreto N° 3630/77, que amplió sus funciones. Según un informe de 1979 las misiones de la DGI eran:

- a) Actividad en el ámbito provincial: Tiene la responsabilidad de reunir información de manera permanente, y a requerimiento del Poder Ejecutivo Provincial. Además, analiza y evacua esta información para producir la tarea de inteligencia que permite elevar un cuadro práctico de la situación al Sr. Gobernador y difundir las conclusiones a las instancias que se ordene. Otra actividad consiste en realizar controles y fiscalización de tareas a requerimiento de los distintos Ministerios o Secretarías Provinciales, como así también encarar tareas específicas. Por imperio del Decreto Ley Provincial N° 3.630/77, esta Dirección Gral. Debe producir informes previos a todo nombramiento por ingreso, contratación o promoción de agentes de la administración pública santafesina.
- b) Actividad de enlace: Se mantiene en constante comunicación con los distintos Departamentos de la Secretaría de Inteligencia del Estado (S.I.D.E.); y también consolidando enlaces con los Organismos similares de las distintas Provincias Argentinas; las comunicaciones personales y cualquier otro medio que favorezca la acción. En cumplimiento del referido Decreto Ley N° 3.630/77, hace que se deba contar con los informes de los Organismos de Inteligencia Nacional y del orden provincial que correspondan; por ende, se mantiene ese vínculo, se recepciona la información y se realiza la tarea de inteligencia respectiva.
- c) Actividad coordinada: la Dirección Gral. de Informaciones de la Provincia integra la Comunidad Informativa de Santa Fe, constituida por los distintos Organismos de Inteligencia de la jurisdicción; se trata de una Institución zonal que encara trabajos propios en conjunto, y que sirve a manera de tribunal de casación para determinados casos de antecedentes de personas.(Águila, 2013: 15)

Tal como afirma Águila (2013) la DGI tenía una doble dependencia: (del gobernador de la provincia y de la SIDE.) y una doble actuación, una vinculada con la recopilación de información y tareas de inteligencia; y otra, como enlace y circulación de la misma. En función de esto último, se

integró a la llamada “comunidad informativa” de la zona norte de la provincia (COMINSAFE) y a la de la zona vinculada a la ciudad de Rosario (COMINSARIO). La COMINSARIO incluía el Servicio de Informaciones de la URII, el Departamento Inteligencia Militar 121 de Rosario y/o la delegación local de la Secretaría de Inteligencia del Estado (DGI). A su vez, las delegaciones locales de la Policía Federal, de Gendarmería o de Prefectura Naval también formaban parte de ambas instancias (Águila, 2013:17-18).

Respecto del área cultural, tal como sintetiza Schenquer (2018), la DGI tuvo tres funciones. En primer lugar, la elaboración de los informes de antecedentes de personas (también llamadas “fichas ideológicas”) que incluían antecedentes laborales, políticos, ideológicos y ambientales (referidos a datos de su entorno). Estos informes de personas se hacían previos a su ingreso o promoción en una institución cultural oficial del circuito santafesino o a personas que requirieran autorización para realizar giras, dictar conferencias o presentar ciclos y festivales dentro del territorio provincial. Los artistas con contratos temporales o permanentes en instituciones oficiales eran contados como parte de la planta estatal y por lo tanto eran sometidos al mismo tratamiento burocrático.

En segunda instancia, la DGI estaba a cargo de confeccionar el boletín “Panorama Semanal”, que era un resumen informativo que se entregaba al Gobernador siguiendo una serie de secciones (Subversivo, Político, Gobierno Nacional, Internacional, entre otras). Las prohibiciones de artistas, de publicaciones y de producciones culturales solían ser destacadas en la sección “Subversivo”.

Finalmente, la tercera función de la DGI era inspeccionar *in situ* los circuitos culturales santafesinos, las actividades y los sujetos que actuaban en instituciones públicas y privadas (incluyendo cines y teatros, así como escuelas, clubes y otras organizaciones civiles intermedias). Tal como dice Schenquer, esta función no fue realizada en forma continua ni periódica, sino practicada ante denuncias específicas y pedidos presentados por las agencias centrales (la SIDE y la SIP). La DGI respondía con un *informe* que incluía datos históricos extraídos de su propio archivo, que estaba

compuesto por “fichas ideológicas”, recortes periodísticos, volantes, afiches y materiales con información de actividades realizados por los sospechados.

Esta información, provenía de la “explotación” de la prensa y de los que denominaban “organismos cooperantes”, es decir, otros servicios de informaciones. En particular los partes de la policía provincial eran un insumo muy utilizado por la DGI para elaborar informes de antecedentes o partes de inteligencia (Águila, 2013: 16).

Durante la dictadura la DGI estuvo dirigida por un militar retirado, el capitán del ejército Rondello Barbaresi⁴⁷, quien durante todo el período realizó constantes reclamos por la mayor asignación de cargos y presupuesto para la agencia. Hacia 1979, Barbaresi sostenía que “para cumplimentar solamente el referido Decreto Ley N° 3.630/77 contestamos más de mil (1000) pedidos de información al mes”. Y en uno de los pedidos dirigidos a la gobernación sostenía que “es imposible seguir realizándola [dicha tarea] con un personal de doce agentes (incluyendo al de Rosario y al suscripto); con medios técnicos rudimentarios y con un ínfimo presupuesto” (Águila, 2013: 20).

Hay que decir que el personal de la DGI estuvo constituido -desde sus inicios- mayoritariamente por un grupo de militares retirados sin formación específica en inteligencia, quienes cumplieron funciones en la ciudad de Santa Fe hasta principios de los '80 (con la sola excepción de Roberto Cristiani, delegado a la oficina de la DGI en Rosario). Tal como sugiere la investigación de Águila:

No ha sido posible detectar cuántos de ellos se ocupaban de espiar y/o vigilar a sus “objetivos” en sus lugares de trabajo, estudio o reunión, pero todo parece indicar que la mayoría eran funcionarios “grises”, de escritorio, ocupados en tareas burocráticas y rutinarias (recopilar información, clasificarla, ficharla, archivarla, intercambiarla) cada una de ellas vinculadas a un tipo particular de trámite (Águila, 2013:24)

Esta dimensión de la DGI, permite pensarla como una agencia burocrática, con funciones específicas, jurisdicciones y dependencias que la definen y diferencian de otros organismos y fuerzas vinculados en las tramas represivas a escala provincial. La relativa autonomía de esta agencia

⁴⁷ Barbaresi se mantuvo en el cargo hasta octubre de 1981, cuando entró en una larga licencia médica que finalmente lo inhabilitó para el desempeño de la función y fue reemplazado en mayo de 1982 por un civil, Danilo Néstor Oscar Genolet. Ver Águila (2013).

-demostrada a partir de las tensiones y conflictos planteadas con otras agencias de la “comunidad informativa” (Águila, 2008 y 2013)-, resulta central para comprender las características de las tareas de vigilancia que se desplegaron sobre el teatro en Rosario y que abordaremos en el apartado segundo centrado en las estrategias de gobierno del teatro.

Municipal

En el ámbito municipal de Rosario, luego de una corta intervención del coronel Hugo Laciari, asumió como intendente de la ciudad el capitán Augusto Félix Cristiani, quien dirigió los destinos de la ciudad de 1976 a 1981. A partir de ese año, y en el marco del fallido proceso de liberalización controlado por Viola y la incorporación de civiles al gobierno, la intendencia fue ejercida por el Dr. Alberto Natale. Éste era un abogado del Partido Demócrata Progresista (PDP) y ejerció el cargo hasta principios de 1983.

La gestión de Cristiani estuvo marcada por el orden generado por la acción represiva y un discurso eficientista de la administración comunal - “purgada” de doce mil agentes y de la “corrupción” e “irregularidades” de la administración justicialista- y presentada como despojada de intereses partidistas (Águila, 2000).

En el marco del proceso de “limpieza” y reorganización, el capitán Cristiani publicó un informe que señalaba problemas e “irregularidades” detectados en el municipio, entre ellos: gastos dispendiosos, irregularidades en el Banco Municipal, exceso de personal nombrado al margen de las normas legales, nombramiento de funcionarios de alta jerarquía por razones políticas, falta de orden y disciplina en el trabajo, ausentismo generalizado y organizado (Águila, 2014: 5).

En virtud de la Ley de Prescindibilidad, y arguyendo la “infiltración subversiva” en las estructuras del Estado, la corrupción administrativa y la contaminación política de la función pública, los interventores militares implementaron una drástica disminución del personal municipal por la cual miles de empleados fueron expulsados de la administración pública municipal. Este proceso de “depuración” y achicamiento de la planta municipal era tributario del principio de “subsidiariedad” del Estado que

asumía el intendente -en línea con los lineamientos económicos nacionales y provinciales- y fue señalado como uno de los logros de la gestión por el intendente (Águila, 2014: 5).

Este proceso depurativo, se asentó en un ajuste de cuentas con el orden justicialista precedente. Zapata, quien se desempeñaba como Subdirector General de Cultura de la Municipalidad de Rosario, relata cómo fueron las primeras horas luego del golpe de estado dentro del ámbito de gobierno municipal. Según cuenta, la mañana en que se produjo el golpe de estado las fuerzas militares comenzaron a tomar declaración y a pasar a disposición del Poder Ejecutivo al intendente y a todas las autoridades. Sin embargo, al padre de Zapata, quien era Secretario de Cultura y de Gobierno, no lo apresaron. Al consultarles por la razón de ese “privilegio”, los militares le contestaron “primero porque sabemos quién es usted y después porque en su despacho es el único en el que vimos un Cristo colgado” (N. Zapata, comunicación personal, 14 de febrero de 2015).

Esa misma mañana Néstor Zapata junto con Emilio Lenski empezaron a desarmar la oficina municipal ubicada en San Luis y Sarmiento -sacando documentos, cuadros, panfletos-. En ese momento recibieron una llamada que les alertó que las Fuerzas Armadas iban para allá. Según relata Zapata, con el tiempo la reconoció esa voz que se la atribuyó a un informante.

Era un compañero que habíamos querido mucho, que nunca había hecho teatro, grandote, morochón, fuerte. Era un pata de plomo. Inclusive le había servido de seguridad a mi viejo, a algunos funcionarios de la municipalidad, y venía a Cultura, era uno de los que daban vuelta por ahí. Estaba en Jefatura, donde salían los camiones para poner preso a la gente, el 24 de marzo al mediodía, y él vio que salían 3 o 4 camiones para Cultura. Por qué? Porque se decía – eso me enteré después- que en cultura teníamos armas. Si, es verdad, teníamos armas pero nos las habían robado en los carnavales. Teníamos revólveres, yo tenía uno, Jorge tenía su revólver, un arma personal digamos. Y en los carnavales que habíamos organizado en la Sociedad Rural con la CGT habíamos puesto seguridad para cuidar a las comparsas y las perdieron, se las habían choreado, no sé (N. Zapata, comunicación personal, 14 de febrero de 2015).

Otra anécdota de esos primeros días de la dictadura, da cuenta de estos entramados en los que las relaciones sociales previas desdibujaban los límites de las fuerzas en disputa.

El día posterior al golpe, luego de radicar una denuncia por los destrozos realizados en la oficina de cultura por las fuerzas militares en busca de esas armas, Zapata fue convocado a la Casa de Gobierno municipal en donde le informaron que había sido exonerado de la función pública. En este contexto, se le informó además que el militar a cargo de la intervención de la Secretaría de Gobierno lo quería saludar.

Sale del despacho grande, “Néstor, ¿cómo estás?”, era un ex compañero del Liceo Militar General Belgrano que había hecho la carrera militar. “Que triste situación, te tengo que pedir la renuncia, pero mira vamos a hacer una cosa, quedate, quedate y yo te consigo algún otro cargo para que vos puedas seguir trabajando en el área de cultura” (N. Zapata, comunicación personal, 14 de febrero de 2015).

Según relata Zapata, si bien él declinó de este ofrecimiento muchos compañeros se quedaron en la función pública con un discurso de que había que dar la pelea desde adentro y pasaron a cumplir funciones como ordenanzas o personal de mantenimiento (comunicación personal, 14 de febrero de 2015).

Aunque aún no contamos con investigaciones suficientes que puedan ahondar en las continuidades y rupturas al interior de las agencias estatales del gobierno municipal, a partir de estas anécdotas podemos decir que el entramado de relaciones que se urdía en ellas escapa a una lectura dicotómica. En este sentido no es posible hacer una interpretación que evada las relaciones personales entre los funcionarios del gobierno democrático y el dictatorial.

Néstor Zapata había estudiado en el Liceo General Belgrano, es decir, podemos suponer que en este caso el vínculo personal que había construido durante su formación militar lo protegió de acciones más severas de parte del gobierno de facto. Asimismo, el ofrecimiento del interventor para que se quede trabajando en Cultura como así también la permanencia de algunos funcionarios nos aleja de una lectura simplista. De igual forma, la presencia de ese informante que había trabajado para el gobierno saliente da cuenta de cómo las relaciones personales jugaron un rol decisivo en ese proceso.

A su vez, estas anécdotas revelan que los componentes que concurrieron a abonar las decisiones del gobierno dictatorial en torno al área

de cultura fueron diversos e incluyeron una amplia gama de opciones, que contemplaron desde el encarcelamiento hasta la cooptación.

Como ha demostrado Águila (2019) la gestión municipal asumió un discurso eficientista de la administración comunal presentada como despojada de intereses sectoriales o partidistas y dirigida hacia el “conjunto de los rosarinos” (Águila, 2019: 128). Para ello, excluyó a los partidos políticos y articuló la actividad de gobierno a través de las “fuerzas vivas” o los sectores que definía como “representativos” de la comunidad. En este sentido, el gobierno municipal legitimó su accionar de gobierno a través de la relación “con los vecinos”. Como lo enunció Cristiani en uno de sus primeros discursos, pretendía que Rosario se convirtiera en un “ejemplo para el país en la gestión municipal y la relación entre el municipio y los vecinos” (Águila, 2019: 131).

Para ello, mantuvo un diálogo fluido con el Arzobispado de Rosario, la Bolsa de Comercio, la Sociedad Rural, entidades empresariales y comerciales -como la Federación Gremial del Comercio y de la Industria o la Asociación Empresaria de Rosario-, las llamadas “fuerzas legales” del orden, las asociaciones vecinales y también algunos dirigentes políticos de la ciudad. Dos partidos de centro-derecha y de base provincial, a saber: el Partido Demócrata Progresista (PDP) y el Movimiento Línea Popular (MOLIPO) y otros de alcance nacional como el Movimiento de Integración y Desarrollo (MID) asumieron un rol destacado en el sostenimiento de la dictadura militar.

Las manifestaciones de acuerdo y el apoyo que estas instituciones aportaron a la dictadura se ratificaron en fiestas patrias y actos de gobiernos y especialmente durante la fiebre de inauguraciones que sobrevino antes del Mundial '78, del que Rosario fue sede. Desde los púlpitos y las editoriales del principal diario de la ciudad, se enunciaron declaraciones y discursos que inundaron el espacio público -y que enfatizaron la condena a la situación previa, la justificación del golpe de estado, la enunciación de objetivos compartidos por las Fuerzas Armadas y la civilidad, y la celebración de los “logros” en la lucha “antisubversiva” (Águila 2014: 6).

Como estudió Águila (2014), en la coyuntura del Mundial 78 se inició una campaña moralizadora y de “saneamiento” de las costumbres en

línea con la estrategia de Acción Psicológica trazada por el Ministro del Interior de la nación, Harguindeguy. Éste elaboró un Plan de Comunicación Social que se reflejó casi con exactitud en la estrategia desplegada por el intendente de Rosario, el capitán Cristiani.

La Municipalidad acuñó el slogan “*Rosario: ciudad limpia, ciudad sana, ciudad culta*” con la que pretendió proyectarse a nivel internacional. A través de una serie de comunicados que publicó en la prensa local bajo el título de “*Una ciudad en marcha hacia el Mundial 78*”, el capitán Cristiani asumió la regulación de las conductas de comerciantes, empresarios, empleados, escolares y la población en general, para asegurar la imagen de una “*Argentina progresista, culta, moderna y hospitalaria*”.

Esta campaña iba en línea con otras iniciativas destinadas a ordenar a la población. En este sentido, los objetivos disciplinadores de la dictadura en el ámbito cultural se centraron fundamentalmente en la juventud. La satanización de la noche, los lugares de “vicio” –desde el casino hasta los juegos electrónicos-, las razzias, la prohibición de circular sin documentos o de las manifestaciones públicas de afecto, hasta la estética personal fueron algunos de los frentes y métodos de esta cruzada moralizadora que terminó por reducir considerablemente los espacios de sociabilidad en el ámbito urbano. Así, desde el ámbito municipal se desarrolló un plan sistemático que promovía el conformismo y la pasividad en la juventud (Luciani, 2017).

Al igual que se daba a nivel nacional, la acción psicológica y el gobierno de las conductas quedó en manos de los militares. En el caso de Rosario, estas campañas estuvieron bajo el mando del intendente, el capitán Cristiani. Y, se desplegaron con el objetivo de congregar la participación ciudadana en respuesta a enemigos “antinacionales” a través de una exaltación patriótica y nacionalista.

Recordemos que hasta 1977 la acción psicológica se orientó a “ganar la guerra”, es decir a lograr el apoyo de la ciudadanía frente al accionar de las FFAA en los procedimientos de lucha contra la subversión. Según Risler, luego el objetivo estuvo puesto en “ganar la paz”. Para esto se inició una etapa política que convocó a la ciudadanía a consolidar “una unidad nacional que debía manifestarse en la integración espiritual de los miembros de la Nación y en la concepción cristiana de la vida, el respeto a las

tradiciones y a los valores de libertad, justicia y solidaridad (JM, Bases, 1979)” (Risler, 2018:116).

En esta línea, en 1978 Cristiani designó a civiles consustanciados con el PRN en diversas Secretarías, “un equipo de trabajo joven y de extracción civil” que se promocionaba como un caso único en el país (Águila, 2014: 16).

En abril de 1979 asumió como Director de Cultura Alberto “Gary” Vila Ortiz quien se mantuvo en su cargo hasta diciembre de 1982, es decir que acompañó las intendencias de Cristiani y de Alberto Natale (1981-1983). La Dirección de Cultura dependía de la Secretaría de Gobierno y Cultura que (luego de ser dirigida por un militar en los primeros tiempos) fue ocupada desde mediados de 1978 por el Dr. Mario A. Casanova, un abogado del foro local consustanciado plenamente con los objetivos del régimen.

Vila Ortiz era un poeta, periodista gráfico, radial y televisivo de la ciudad perteneciente al Partido Demócrata Progresista que se definía ideológicamente como un liberal antiperonista. Según relataba en una entrevista en el diario *La Capital* su participación en el gobierno del proceso fue porque “el partido me llevó ahí” (*La Capital*, 2/4/09). En una nota posterior en el diario *Rosario*, decía “yo soy un individuo de ideas liberales que no siempre me siento tan cómodo con quienes comparten mis ideas y suelo sentirme más cómodo con quienes se supone que no tengo nada que ver” (*Rosario*, 1/7/84)⁴⁸.

Sin embargo, el gobierno de la cultura a nivel local no se centralizó en la Dirección de Cultura Municipal sino que confluyeron otras agencias estatales. En paralelo a la Dirección funcionó el Centro Cultural Bernardino Rivadavia (CCBR) y la Comisión Calificadora de Espectáculos Públicos e Impresos Literarios (la *Comisión Calificadora* de aquí en más). Si bien estas

⁴⁸ En una entrevista hecha por Sebastián Riestra a Gary Vila Ortiz en 2009 donde le preguntaba si se arrepentía de haber sido funcionario durante la última dictadura, Vila Ortiz decía “Sí. No sólo me arrepiento, me siento mal. Y las consecuencias las he ido pagando progresivamente. No quiero justificarme, aunque la verdad es que nunca tuve que ver con el Proceso. Yo entré porque estaba en la democracia progresista, el partido me llevó allí. Lo que poco a poco fui viendo es que hay una cantidad de gente que clama haber sido resistente a la dictadura y de resistente no tenía nada. Los verdaderos resistentes del Proceso, los más auténticos, en todo caso murieron. Yo era antiperonista, pero después del 55 me alejé de la Libertadora” (*La Capital*, 2/04/09).

tres dependencias estaban incluidas dentro de la Secretaría de Gobierno, operaban de manera autónoma, casi aisladas, vinculándose esporádicamente debido a las cordiales relaciones mantenidas por sus directores (Giménez, S/F: 14). Y aunque esto generó cierta dispersión en la proyección, programación y control de las actividades culturales, y el solapamiento de sus funciones y problemas -fundamentalmente entre el CCBR y la Dirección de Cultura- es posible trazar cierta especificidad en los roles que asumieron.

Mientras el CCBR y la Dirección de Cultura asumieron las tareas de producción, promoción y difusión de diferentes expresiones artísticas, la Comisión Calificadora cumplió con las funciones de control y censura, teniendo la Dirección de Cultura y el Poder Ejecutivo municipal la exclusiva potestad de producir ordenanzas en materia cultural.

Entendemos que esta división de funciones, fundamentalmente la separación de las funciones represivas y propositivas, se constituyó en una lógica del gobierno de la cultura durante la dictadura que atravesó todos los niveles del Estado. En material teatral, esta misma distribución la encontramos a nivel provincial y nacional. Una distribución de funciones y roles entre civiles y militares que entendemos obedeció a un sistematizado plan cultural que pretendió a la vez que controlar a los artistas y sus obras consolidar el paradigma cultural que funcionaba como sustrato ideológico del proyecto.

Sin embargo, la racionalidad de este proceso de gubernamentalización de la cultura no estuvo exenta de contradicciones. En este sentido, la diversidad de agencias estatales, los diferentes niveles de gobierno. Los perfiles de los encargados de cada agencia, los contextos locales y sectoriales y los ámbitos de relativa autonomía en que se desplegaron las estrategias de gobierno, les imprimieron rasgos particulares cuya investigación está aún por hacerse. En este sentido, en el próximo apartado investigamos las estrategias implementadas desde estas agencias estatales para el gobierno del teatro en Rosario.

2- Estrategias de gobierno del teatro en dictadura

En este apartado analizamos la fase de planificación de las políticas culturales de la dictadura, es decir el diagnóstico y diseño de estrategias en

el plano cultural. Por lo cual, mantenemos el análisis en el plano programático, atento a que todas las políticas públicas -aún las de disciplinamiento y exterminio- se establecen como lineamientos generales de gobierno sobre los cuerpos y los espacios, que modelan pero no determinan íntegramente su posterior implementación. Pues, todo proceso de planificación habilita necesariamente un margen de decisión e incertidumbre que en la fase de implementación es completado, y le otorga su singularidad.

El *Informe 10* contribuye a explicitar la lógica interna del proyecto de la dictadura en el plano cultural. Éste fue elaborado con el fin de “estructurar un sistema integral que niegue, en el ámbito de los MCS, el accionar subversivo y asegure la plena vigencia de la propia cultura nacional” (*Informe 10*, 1977). En él, no sólo se realizaba un diagnóstico institucional de los organismos afectados en esta tarea, sino que también se explicitaba el concepto de cultura sobre el que se asentaban las políticas del régimen y se fundamentaba el rol que debía desempeñar el Estado frente al quehacer cultural.

En el *Informe 10* la cultura era definida como:

el trasunto del conocimiento, de las ideas, valores y modos de sentir de un pueblo o un grupo de pueblos que se expresan a lo largo de la historia con el lenguaje emotivo que permite, a través del estilo, su reconocimiento peculiar (...) el conjunto organizado de respuestas adquiridas y valores asimilados (...) cultura es humanización, pero no sólo referido al proceso que nos hace hombres, como al hecho que los productos culturales quedan humanizados, (...) la cultura no es sólo lo creado, formado o transformado, es también el acto de ese acontecer, el proceso de la actividad humana, adoptados de acuerdo con el mundo cultural preexistente... (*Informe 10*, 1977).

Acto, acontecer, producto, conocimientos, valores, modos de sentir, la definición de la cultura que fundamenta la intervención estatal en la dictadura amplía sus márgenes hasta nuevas fronteras. En octubre de 1978, en la Universidad de Belgrano, el general Viola, en ese momento Comandante en Jefe del Ejército, complementaba esta visión asegurando que “el destino final de las operaciones en desarrollo es la mente humana, el sistema interno de convicciones de cada hombre” (Torres, 1999).

Como mencioné anteriormente, este desplazamiento hacia una concepción antropológica, micro, de la cultura fue una de las características

más novedosas de la política cultural de la dictadura militar. La cultura ya no remitía a la esfera de las artes y las políticas a su administración -como sucedía en etapas anteriores (Logiódice, 2012)- sino que la cultura evocaba el modo de vida de las personas.

Como afirma Landi:

...la verdadera novedad de su política [la del último régimen militar argentino] fue asociar la posibilidad de cambiar los procesos de formación del poder político a una serie de dispositivos de disciplinamiento y de reculturalización de los argentinos, ampliando de este modo el espacio del conflicto cultural (Landi, 1984: 71).

En el libro “*Estrategia psicosocial*” de 1978, Poli reafirmaba que, en el marco de una guerra total o integral, era fundamental organizar un sistema nacional de comunicación social para fomentar en la población la “conciencia de la defensa nacional” a través de un proceso que entraba “por vía de *culturización*” y que debía intensificarse a medida que los ciudadanos tenían “mayores responsabilidades individuales o sociales frente al Estado” (Risler, 2018:88).

Las palabras del arzobispo Bolatti en la homilía del Día de la Bandera en Rosario en 1976 sirven para delinear la amplitud del ámbito de injerencia de lo cultural:

...no bastan los intentos de reordenamiento del país si al mismo tiempo no se dirigen los esfuerzos, en todos los órdenes de la vida pública y privada tendientes a vigorizar el temple moral del pueblo argentino. Por el contrario, todo lo que favorezca la relajación de las costumbres, el placer sexual desorbitado, la molición de la vida, está favoreciendo en la misma medida, consciente o inconscientemente la subversión (...) la vinculación entre la corrupción y la guerrilla es mucho más real de lo que comúnmente se sospecha...(La Capital, 8/10/76, citado en Águila, 2000: 144)

Si bien investigaciones recientes (Shenquer, 2018) dan cuenta de diferencias entre posiciones más católicas y más liberales respecto al contenido y los límites del control cultural ejercido por el gobierno dictatorial, es posible identificar una coincidencia respecto a la ampliación del espacio de la disputa de lo cultural en torno a los modos de vida.

Definida como modo de vida, la trascendencia de la cultura estaba dada por constituir un factor “que aglutina, resume, unifica voluntades, tras una concepción común”, un factor que “acrisola las capacidades de un pueblo y le proporciona el espíritu de cuerpo que le permite resistir embates

extraños, destinados a modificar su destino trascendente” (*Informe 10*, 1977). En este sentido, el *Informe 10* planteaba que era precisamente esa “cultura nacional”, ese factor aglutinante, lo que la “subversión” intentaba atacar. “Ella [la cultura nacional] es, la que en sus mejores valores espirituales, pilares de su vigencia, es atacada por la subversión, para obtener su desintegración y reemplazo por otra impuesta” (*Informe 10*, 1977).

El objetivo de aniquilar a la subversión y la definición del enemigo interno, constituyeron el principal punto de consenso al interior de las FFAA. A partir del análisis del reglamento *Operaciones contra elementos subversivos* elaborado por el Ejército en diciembre de 1976, Risler señala la ampliación en la definición enemigo y la subversión. Ésta fue definida como:

un “trastrocamiento del orden público” con un amplio ámbito de aplicación que incluía también el *sentido de lo moral* (EA, 1976b: V). El concepto de *subversión* fue tan vasto y difuso que abarcaba cualquier “acción clandestina o abierta, insidiosa o violenta que busca la alteración o la destrucción de los principios morales y las estructuras que conforman la vida de un pueblo” (EA, 1976b: 1). El reglamento diferenciaba a la insurrección de la *subversión*: mientras la primera implicaba un “alzamiento contra las autoridades que ejercen el poder (sea legal o de facto)”, el objetivo de la segunda era “la conquista del poder total, con la consiguiente modificación o sustitución completa y violenta del orden existente” (EA, 1976b: 17) (Risler, 2018: 101).

En la guerra cultural contra la subversión se jugaba la integridad del “cuerpo” nacional. Esta lectura de la cultura en términos de integración y desintegración social se ratifica en la calificación de las prácticas consideradas “subversivas” como *disolventes*.

Recordemos que la estrategia de la acción psicológica se construyó sobre la hipótesis de una estrategia total de lucha que tenía a toda la población como objeto de intervención. Poli, caracterizaba el conflicto principal de la época como la “pugna” entre dos concepciones políticas e ideológicas que, según él, definían la lucha entre *dos maneras de vida*, una “democrático-capitalista” y la otra “totalitario-comunista” (Risler, 2018: 40).

En la lucha entre estos dos modos de vida los medios eran diversos y se orientaban a lograr la despersonalización de las personas provocando su

decaimiento cultural y el consecuente “ordenamiento natural de las sociedades”. En tal sentido, la noción de cultura se ligaba íntimamente a la moralidad.

La distorsión cultural que puede provocarse, trae aparejada en forma consecuente la destrucción de la familia, y el surgimiento o acrecentamiento de características absolutamente negativas, como ser la irresponsabilidad de los actos, el egoísmo, la ambición, la falta de escrúpulos y de honradez, en fin la corrupción moral y espiritual.

El sexo, la violencia, la drogadicción, el afán desmedido de lucro o poder, el progresismo incoherente, servirán entre otros males, para provocar el desinterés por la cultura y su decaimiento.

Obtenida por esos medios la regresión progresiva de la cultura nacional y su pérdida, será posible alcanzar la *aculturación* buscada, la transvasación de la que se desea imponer (*Informe 10*, 1977).

En esta línea el *Informe 10* establecía que el Estado cumplía un rol fundamental en la defensa de la cultura nacional. Según este documento al Estado le cabía asegurar al hombre “el goce pleno de los bienes materiales y espirituales”.

Es el Estado, el que sobrelleva la responsabilidad de mantener, acrecentar y desarrollar la cultura nacional de un pueblo, adoptando todas las medidas necesarias para su defensa cuando su integralidad se ve afectada (*Informe 10*, 1977).

Además de la tarea defensiva de la cultura nacional contra la subversión, esta cita explicita un rol productivo del Estado en materia cultural. Específicamente, se le atribuye al Estado la función de “mantener, acrecentar y desarrollar la cultura nacional”.

En tal sentido, entiendo que operaron simultáneamente dos ideas contrapuestas respecto de la intervención del Estado en materia cultural, que se sustentaron a la vez en dos nociones de políticas culturales.

Si, tal como desarrollé previamente, la cultura se definió como modo de vida, podemos decir que ésta se constituyó en un espacio central de disputa de esos dos órdenes sociales en pugna.

La noción ampliada de la cultura que operó en determinados ámbitos de políticas dictatoriales para el gobierno de “las mentes”, se combinó con otra más restringida que funcionó en las esferas tradicionalmente vinculadas a la administración de las artes. Los dispositivos de control sobre “las mentes” y el despliegue de los cuerpos en tiempo y espacio se combinaron con otros que, usando tecnologías tradicionalmente vinculadas a la

administración de la cultura -tales como los repertorios artísticos-, fueron construyendo el sustrato del gobierno de la cultura en dictadura.

Esta división de tareas en torno al gobierno de la cultura, implicó una movilización de recursos (presupuestarios, de infraestructura, información, personal, etcétera) que desbordaron los límites habituales de la administración de la cultura. Y que, para el caso del gobierno de las “mentes” (que recayó en manos de los militares) implicó una enorme inversión por parte del Estado, que permite cuestionar la idea del achicamiento del Estado en materia cultural durante la dictadura.

En tal sentido, entiendo que convivieron dos ideas respecto de la intervención del Estado en materia cultural. Mientras para el gobierno de las mentes operó una idea de Estado reticular y ampliado que movilizó una cantidad considerable de recursos; para la administración de las artes operó una idea de subsidiariedad del Estado, afín al ideario liberal. Si el Estado interventor para el gobierno de la cultura fue dirigido por los militares, la administración de las artes quedó bajo el control civil y fue prácticamente desfinanciada.

Esto se refleja en el *Informe 10* que luego de analizar durante varias fojas el funcionamiento de la SIP, la División Publicaciones del Ministerio del Interior y la SIDE, sólo le dedica dos renglones al Ministerio de Cultura y Educación, que se limitan a señalar la existencia de una comisión de fiscalización del libro de lectura escolar. Posiblemente, esto obedecía a que en el marco de esta división de tareas y recursos fueron priorizadas las tareas de control y generación de consenso por medio de la propaganda, a las tareas de administración de las artes.

Teatro

A partir del análisis de los documentos hallados en el Archivo Provincial de la Memoria de Santa Fe (APMSF) se puede comprender el lugar que dentro de esta estrategia ocupó el teatro.

El análisis del Legajo Temático (LT) N° 174 titulado “*Tácticas y medios empleados por el comunismo para la infiltración en el campo*”

gremial” (*LT Tácticas y medios de aquí en más*)⁴⁹ -que si bien no tiene fecha presumimos data de 1966⁵⁰ - nos permite comprender algunos rasgos de la lectura que las fuerzas del orden hacían respecto del teatro. Pues, si bien este documento es previo a la dictadura de 1976, los trabajos de Risler han demostrado la relativa continuidad de la estrategia de la acción psicológica desde fines de los sesenta⁵¹.

Este documento de 27 fojas no tiene referencias de autoría, sin embargo algunos datos aportados respecto al contexto nacional permiten pensar que no fue elaborado por la DGI, sino por alguna de las agencias nacionales mencionadas anteriormente.

Según este documento el teatro era definido como un “medio de difusión” de gran divulgación conjuntamente con la radio, la televisión, el cine, diario y revistas. En este sentido, era asimilado a un medio masivo y no se reconocía su especificidad en tanto hecho artístico presencial y por tanto necesariamente minoritario.

El legajo detallaba las tácticas de infiltración que empleaba el comunismo en estos medios, entre los que se contaban la promoción, nombramiento y ubicación en organismos de difusión oficiales y privados por intermedio de: funcionarios comunistas, elementos ya infiltrados, gremios (como la Asociación Argentina de Actores), contactos o relaciones de influencia, o por medio de la creación de conflictos artificiales que después de su resolución lograban imponer los “elementos” del comunismo.

⁴⁹ APMSF- Fondo Documental. Dirección de Informaciones. *Tácticas y medios empleados por el comunismo para la infiltración en el campo gremial- S/F- Legajo Temático- Unidad de conservación N°174. 27 fs.*

⁵⁰ En tal documento se menciona el escaso éxito que tuvo el estreno de la película “Todo sol es amargo” y la gran repercusión que la revista “Adán” tenían entre adolescentes. Según los datos que pudimos recoger en la página Cinenacional.com “Todo sol es amargo” dirigida por Alfredo Mathé se estrenó el 28 de septiembre de 1966 (<http://www.cinenacional.com/pelicula/todo-sol-es-amargo>, consultado 16/3/15) , mientras la revista Adán fue fundada en 1966 y tuvo un tiraje de doce números hasta el 4 de mayo de 1967 (según Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile. En <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96077.html>, consultado 16/3/15).

⁵¹ Risler (2018) señala que la génesis de la acción psicológica se inició varias décadas antes que la dictadura de 1976, específicamente en los años cincuenta, cuando las Fuerzas Armadas de los países centrales, luego de finalizada la Segunda Guerra Mundial, reorientaron la hipótesis de conflicto hacia las fronteras internas de su país. Y si bien, durante la dictadura de 1976 esta asumió el carácter de estrategia psicosocial, amplió su estructura institucional concepción y su nominación respecto de enemigo interno; la los supuestos teóricos e ideológicos; así como la definición de la misma se mantuvieron desde fines de los sesenta.

El legajo establecía además “el absoluto ocultamiento de toda evidencia de expresión ideológica” (*LT Tácticas y medios, s/f*) como otra de las tácticas de infiltración. Este rasgo de ocultamiento se identifica en todo el documento y opera como matriz de lectura de todas las acciones en el plano de los medios de difusión.

La última táctica de infiltración señalada era el “*trasbordo ideológico inadvertido*”. Ésta era la más desarrollada en el documento y explicitaba:

La acción de trasbordo ideológico, que ha buscado la impregnación de las mentes con las destructivas concepciones de un materialismo dirigido a la desorientación y a la confusión del individuo, ha logrado hasta ahora escasa resonancia. No obstante carecer de los datos que podrían aportar encuestas oportunas y pertinentes, existen indicios que permiten afirmar que no están logrando hasta ahora resultados positivos (*LT Tácticas y medios, s/f*).

El trasbordo ideológico consistía en la “impregnación de las mentes” del materialismo, es decir era la táctica utilizada por el comunismo para el dominio de las mentes y comenzaba por generar “desorientación y confusión” en el individuo.

Sin embargo, el informe reconocía los escasos resultados que esta táctica estaba teniendo. Y, si bien sugería la realización de encuestas para corroborar estos datos, aportaba indicios de su escasa resonancia. Mencionaba que la película *Todo sol es amargo*, “de estructura conceptual marxistoide”, había sido retirada de exhibición a la semana de su estreno en tanto el público no superaba las 30 personas. El informe acotaba que “similar indiferencia se percibe en otras gamas de los medios de difusión (novelas, revistas, obras de teatro y TV)” y expresaba que sólo el erotismo, con revistas como *Adán*, lograba cierto número de simpatizantes especialmente entre los adolescentes (*LT Tácticas y medios, s/f*).

A pesar de reconocer lo limitado de esta táctica, el informe planteaba las dificultades para valorar la repercusión real de la misma.

Pero tal aparente ineficacia es la repercusión de dicha prédica no puede valorarse en magnitud exacta en virtud de lo encubierto de las reacciones del subconsciente. Cierta orfandad espiritual que en general manifiestan nuestros adolescentes y la falta de autenticidad y equilibrio de la gente madura pueden dar una pauta meramente apreciativa y no avalada por ninguna estadística confiable, de un avance materialista en detrimento de las virtudes y calidades del espíritu (*LT Tácticas y medios, s/f*).

Parecería que en el marco de la estrategia de la acción psicológica, quienes elaboraban los informes no contaban con las herramientas suficientes para ponderar la eficacia del “trasbordo ideológico” y “lo encubierto de las reacciones del subconsciente”. La necesidad de encuestas y estadísticas confiables era planteada como una forma de verificar estos indicios elaborados en función de datos menos precisos, como la cantidad de entradas o la observación de la moralidad de los comportamientos.

En este sentido, es posible trazar una distancia entre los procedimientos altamente tecnocráticos y científicos que se esbozaban en los libros de Poli, por ejemplo, y la efectiva capacidad de implementación de los mismos. Si se considera además que en algunas instituciones, tal como mencionamos respecto de la DGI, no se contaba con personal con formación profesional específica; es posible pensar que las tareas de vigilancia en el área psicosocial representaron un desafío que excedía las capacidades de las agencias estatales abocadas a ellas. Esta situación fue reconocida en 1977 en el *Informe 10* que expuso la falta de personal “idóneo” para la realización de tareas concernientes al control de los medios de comunicación.

Estas tareas de vigilancia se complicaban aún más dado el carácter oculto de los medios de difusión:

Cabe destacar que en ningún campo se manifiesta en forma tan oculta e inadvertida la infiltración y su prédica consecuente, como ocurre en los medios de difusión. No existe un movimiento o cédula que los nuclea ideológicamente, puesto que procuran la integración con elementos democráticos. No se elude a Marx ni a su doctrina. No hay fuerzas de choque, ni se distribuyen volantes, ni se mencionan slogans o posturas políticas (*LT Tácticas y medios, s/f*).

La dispersión y funcionamiento inorgánico del teatro, y los demás medios de difusión, así como el carácter oculto e inadvertido de su infiltración, se constituían en otro problema para las tareas de información e inteligencia. A diferencia de otras formas de infiltración más fáciles de identificar para las agencias de inteligencia (en función de la existencia de “fuerzas de choque”, volantes, slogans, referencias a Marx y su doctrina o posturas políticas explícitas), la de los medios de difusión requería otros medios y niveles de análisis, en función de que:

La transferencia de pensamientos o ideas no promueven conceptos doctrinarios, sino que *procuran la destrucción y deterioro de cada principio arraigado en la mente* y los sentimientos del individuo “sin que éste lo advierta”. Si el resultado que se obtuviera fuera sólo *la confusión y el escepticismo* en lo que hasta ahora ha creído y respetado el individuo, el comunismo experimentaría la satisfacción de ver sus objetivos que para este campo específico no tiene otras pretensiones, ampliamente logradas (*LT Tácticas y medios, s/f*).

Como se desprende de esta cita, el teatro operaba como uno de los medios de penetración del comunismo, no tanto por la promoción explícita de doctrinas sino por los efectos disolventes que ello tenía en la población. En este sentido, la necesidad de control del teatro se justificaba fundamentalmente en su capacidad de generar escepticismo y confusión respecto a los valores tradicionales de la nación.

Además de estos medios de difusión que operaban sobre toda la población el documento distinguía “medios de difusión de divulgación selectiva”, es decir medios que actuaban sobre sectores específicos de la población y con “tácticas específicas”. Entre estos medios de divulgación selectiva se contaban: 1) el teatro de títeres, 2) teatro independiente y vocacional, 3) cineclubes y 4) prensa selectiva (libros).

Respecto de los teatros vocacionales e independientes, el legajo afirmaba:

- a) Elencos integrados por comunistas.
- b) Obras de autores marxistas, sin alusiones ideológicas pero cuya temática y diálogo son altamente disociantes. Negación de las virtudes morales, promiscuidad, ridiculización de las jerarquías, ateísmo y erotismo son sus principales asuntos impactantes (*LT Tácticas y medios, s/f*).

En la misma línea el teatro de títeres operaba a través de “elencos integrados por comunistas” que, en giras por pequeñas poblaciones, presentaban “obras preparadas para ridiculizar al sacerdote, al militar, a la fuerza policial, a los Reyes Magos, a los padres en forma de pequeñas comedias” (*LT Tácticas y medios, s/f*). El teatro de títeres a su vez era fundamental como “medio de infiltración” en la educación primaria, donde a través de funciones escolares se divulgaban obras “con contenido pacifista e internacionalista” (*LT Tácticas y medios, s/f*).

La vinculación entre la moralidad, la capacidad disolvente del teatro y el avance del enemigo interno, que se desprende del análisis del

documento de 1966, fue retomada y sofisticada por los documentos elaborados durante la dictadura de 1976.

El Parte N° 7265 del 18 agosto de 1980 elaborado por la SIDE (*Parte 7265 de aquí en más*)⁵², y localizado en el APMSF, señala una continuidad respecto de esta interpretación del teatro como un medio de comunicación. El mismo se dirigía a todas las DP y Servicios de Inteligencia Provinciales, y bajo el asunto “área psicosocial” detallaba “indicios” en el cine, el teatro, escuelas de enseñanza teatral, grupos teatrales y folklóricos extranjeros y escuelas de enseñanza teatral. Además establecía el término de las tareas de información al respecto con carácter “permanente”.

Hay que decir que a partir del golpe de estado los términos acción psicológica y comunicación social comenzaron a usarse de manera indiferenciada. Esto coincidió con la ampliación de la figura del enemigo, que según las FFAA se encontraba “mezclado” entre la población” (Risler, 2018:92).

En la Orden 9/77 se definía la comunicación como el “proceso por el cual se trata de compartir ideas, información o actividades con alguien” (EA, 1977b: Apéndice, 1) con el fin de “provocar actitudes, motivaciones y conductas deseadas” (EA, 1977b: Apéndice, 2) (Risler, 2018:93).

Respecto del teatro el *Parte 7265* de la SIDE informaba que: “este medio de comunicación social puede incidir en la reafirmación o distorsión de los valores propios” (*Parte 7265*, SIDE, 1980). En cuanto a las escuelas de enseñanza teatral, se afirmaba: “la formación de directores, intérpretes, escenógrafos, etc. puede verse distorsionada por la concepción ideológica marxista que se trasmite en algunas escuelas dedicadas a esta enseñanza” (*Parte 7265*, SIDE, 1980). Finalmente, los grupos teatrales extranjeros se entendían como elementos de “infiltración ideológica a nivel cultural” (*Parte 7265*, SIDE, 1980).

El teatro era considerado entonces como una de las áreas de despliegue de la estrategia psicosocial destinada a generar valores y comportamientos en la población. Recordemos que para las fuerzas

⁵² APMSF- Fondo Documental. Dirección de Informaciones. *Parte N° 7265. SIDE, 1980. Asunto: Área Psicosocial.* Legajos temáticos- Unidad de conservación N° 449 –caja 7-LE 61- fs4.

militares la estrategia psicosocial era la respuesta a la guerra subversiva que desarrollaba un enemigo que tenía como objetivo la “mente social” de la Nación y que buscaba alterar la “cultura nacional” para subvertir “cómo somos y qué debemos y queremos ser” en términos de Nación (Poli en Risler, 2018:91).

Como se desprende del *Parte 7265* de la SIDE el teatro era fundamentalmente analizado como un medio en el que se podían reafirmar o distorsionar los valores nacionales. Este carácter “positivo”, de reafirmación de los valores nacionales no aparecía mencionado en el documento de 1966. Sin embargo, considero que esto se debe a que la mención del teatro en aquél se hacía en el marco del análisis de la “infiltración marxista”.

El coronel Poli, en su libro *Acción psicológica. Arma de paz y de guerra*, afirmaba:

El arte teatral, cinematográfico y, ahora, televisado, no sólo suele ser *vehículo de ilustración* o de cultura, sino, muy frecuentemente, de *propaganda ideológica*. El ataque y la ridiculización de sistemas de vida, forman parte del objeto filosófico de gran número de obras llevadas a la escena teatral o la proyección cinematográfica (Shenquer, 2018: 4).

Como vehículo de ilustración o de propaganda ideológica, el teatro operaba como instrumento para reafirmar o distorsionar valores. En tal sentido era considerado como uno de los ámbitos en donde se modelaban las conductas, es decir como uno de los espacios de gubernamentalización de la cultura.

Las estrategias, un cálculo racional.

Las fuerzas militares establecieron diferentes estrategias de intervención para el gobierno de la cultura. Éstas incluyeron desde la desaparición y el asesinato hasta la implementación de mecanismos de control más sutiles como las “recomendaciones amistosas” (Vila Ortiz en Giménez, s/f: 16).

Sobre este punto nos interesa destacar, que el diseño de las alternativas no evaluó exclusivamente el grado de “subversión” de las prácticas o las obras. A partir del análisis del *Informe 10* podemos identificar al menos tres tipos de factores que se consideraron en la

evaluación de alternativas: a) los vinculados con la imagen del gobierno, b) a la eficacia de las alternativas y c) a la capacidad de gestión.

Respecto de la imagen del gobierno el *Informe 10* en varias oportunidades reconocía los límites del accionar estatal en materia cultural. Se mencionaban por ejemplo las consecuencias negativas que podrían acarrear algunas medidas en relación con el derecho a la libertad de expresión por “la actuación de los organismos nacionales e internacionales de prensa”, la necesidad de “evitar planteos o fricciones de carácter público o recursos de amparo que puedan afectar la imagen de gobierno” o el compromiso de “la figura del Presidente de la Nación”.

En cuanto a la eficacia de las opciones para lograr los fines que se perseguían se mencionaba por ejemplo la preferencia de “no imponer una censura previa y sí un autocontrol por parte de las empresas privadas”- como con la TV- o de evitar la proscripción en tanto se tornaba “irrelevante” y en su lugar “atacar a los capitales que las avalan” para casos como las editoriales, imprentas, grabadoras musicales y agencia de publicidad.

En relación a las limitaciones específicas del aparato estatal para llevar adelante las alternativas planteadas –tal como referimos anteriormente- se explicitaba la “carencia de apoyo legal” para algunas medidas, “el caótico estado administrativo” de algunas dependencias estatales, la “superposición de funciones y controles” y el “vacío de supervisión y conducción”- como en el caso de la SIDE-, la “escasez de personal”, “las dificultades de coordinación”, “el esfuerzo y en especial el tiempo” que demandaban algunas alternativas- como el control de las publicaciones- hasta “los subterfugios y encubrimientos que se utilizan con habilidad” para ocultar las connotaciones subversivas en las producciones (*Informe 10*, , 1977).

Estas consideraciones indican el grado de racionalidad de las decisiones de las FFAA en materia de políticas culturales. Es decir, todos estos factores fueron considerados a la hora de decidir un curso de acción entre el amplio arco de alternativas e que incluyó desde “el convencimiento (conversar, acordar, advertir)” (*Informe 10*, 1977) hasta la desaparición de personas.

Asimismo, contribuye a cuestionar cierta imagen del Estado dictatorial como un ente total con capacidades ilimitadas. Pues, si bien para

el gobierno de las mentes la dictadura buscó un espacio de intervención ampliado, estas pretensiones programáticas entraron en tensión con la capacidad realmente existente. Si bien faltan aún investigaciones que permitan avanzar en esta idea, podemos pensar junto con Manzano (2018) que la imagen del Estado dictatorial como ente absoluto fue más una construcción posterior que traspoló cierto imaginario sobre las políticas represivas a todos los órdenes de gobierno con el objetivo de legitimar el nuevo orden democrático (asentado en la oposición autoritarismo/democracia), que una descripción ajustada del funcionamiento del Estado durante el período.

El Memorando producido por el Ministro del Interior y dirigido al presidente, el Gral. Jorge Rafael Videla, con el objeto de “exponer y solicitar aprobación de las bases para la acción gubernamental en materia de medios de comunicación escritos, sonoros y espectáculos públicos” localizado en los archivos BANADE (*Memorando* de aquí en más)⁵³, contribuye a explicitar la estrategia de gobierno de la cultura. Si bien este documento no tiene fecha, se puede suponer que fue posterior al *Informe 10*, en tanto definía un curso de acción de los tres evaluados para el área (y que constan en el *Informe 10*).

En este *Memorando*, el ministro del interior Harguindeguy distinguía dos modos de actividad del Estado:

- a. Positiva o creativa: El Estado genera o promueve la difusión de temas o aspectos de interés nacional a largo, mediano o corto plazo. Asume la iniciativa para lograr la internalización de sus objetivos y de los actos de gobierno que se corresponden con ellos.
- b. Negativa, restrictiva o represiva: Reprime los abusos ejerciendo el poder de policía, actuando como sistema, dentro de la legislación vigente y efectúa una permanente revisión de ésta para eventuales situaciones de agravación de la situación (*Memorando*, s/f).

A partir de la lectura de este Memorando podemos suponer entonces que, para el gobierno de la cultura las fuerzas militares combinaron principalmente dos estrategias, una “negativa, restrictiva o represiva” y otra “positiva o creativa”. Si bien, las dos tuvieron un rol productivo en torno a la eliminación de la subversión y la defensa de la cultura nacional, operaron a través de lineamientos, dispositivos y agencias estatales diversas.

⁵³ Archivo BANADE-CONADEP. *Memorando del Gral de Brigada Albano Harguindeguy dirigido al ex Gral Jorge Rafael Videla*, s/f.

Así el *Memorando* indicaba que en materia de “acción creativa” era necesario imprimir a la acción de gobierno un ritmo más dinámico y permanente. Y respecto de la actividad represiva, se asumía una acción selectiva y progresiva, con mayor intensidad “después de agotadas las vías negociadoras -persona a persona- y las presiones económicas o administrativas”. Sin embargo, el *Memorando* establecía como prioritaria la línea “positiva”.

Respecto de las agencias estatales responsables de cada área el *Memorando* explicitaba:

La acción positiva es competencia primaria de la S.I.P. y del Ministerio de Planeamiento, con intervención de este Ministerio del Interior.

La acción negativa o restrictiva es competencia primaria del Ministerio del Interior, con intervención y apoyo de los órganos del Estado que se expresan en el Anexo. Ambas acciones se realimentan y coordinan (*Memorando*, s/f).

Si bien no hemos podido acceder a los anexos a los que remite el *Memorando*, los estudios de Risler (2018) a los que nos hemos referido en el apartado anterior dan cuenta de un circuito que estuvo centralizado en el Ministerio del Interior- y articulado a través de una compleja red nacional, provincial y municipal que incluía desde la SIP, la SIDE, los Servicios de Inteligencia Provinciales -en nuestro caso la Dirección General de Informaciones-, la Policía Federal hasta los grupos de tareas y la Comisión Calificadora de Espectáculos públicos a nivel municipal.

Respecto de la acción postiva, el *Informe 10* contribuye a especificar las agencias estatales involucradas. Éste, afirmaba que correspondía definir, “en el más alto nivel de gobierno la Política Nacional en materia de cultura y MCS”. Y que esta tarea debía ser realizada conjuntamente por los Ministerios de Planeamiento y Cultura y Educación. Al respecto sostenía:

En tal sentido y vista la dificultad de que uno solo asuma la totalidad de la responsabilidad, conformar una estructura en la que dos Ministerios, coordinados horizontalmente entre sí, conduzcan uno, el de Cultura y Educación, todo el proceso cultural de la Nación y el otro, el de Interior, todo lo referido a los MCS, su participación e integración en el anterior, desde su orientación creativa, hasta la sanción restrictiva.

En este esquema el MCE sería responsable de todo lo que hace a la cultura nacional y a su forma de transmisión, la educación. Por su parte, el Ministerio del Interior, agregando como una Subsecretaría

más la de Información Pública, tendría toda la responsabilidad en la dirección, control, sanción, etc, de los MCS (*Informe 10, 1977*).

Es así que en materia de política cultural este documento preveía que los medios de comunicación quedaran en manos del Ministerio del Interior, mientras lo concerniente a la “cultura nacional” fuera centralizado por el Ministerio de Cultura y Educación. En tal sentido, se puede vincular esta acepción de la “cultura nacional” a la noción restringida de cultura a las artes y las ciencias a la que nos referíamos anteriormente.

Sin embargo, si como analizamos previamente, el teatro fue inscripto en estos documentos como medio de comunicación es posible pensar que a nivel programático el gobierno del mismo involucrara a los dos ministerios aunque con funciones diferentes. Pues, si bien la estrategia positiva y negativa a la que aludía Harguindeguy en el *Memorando* hacía referencia a los medios de comunicación, es posible pensar que estas mismas líneas estratégicas operaran para diseñar el gobierno de las artes.

Por un lado, las acciones creativas se derivaron a las agencias de administración de la cultura de los distintos niveles, y no tuvieron gran relevancia (a diferencia de la acción positiva coordinada hacia los medios de comunicación desde el Ministerio del Interior).

Respecto de la acción “negativa, restrictiva o represiva” hacia el teatro, podemos constatar que el Ministerio del Interior trazó lineamientos de vigilancia y control específicos con con pretensiones de racionalidad, que fueron asumidos desde los organismos provinciales con alcances limitados, tal como desarrollaremos en el próximo apartado.

Al respecto, considero que la estrategia represiva sobre el teatro operó fundamentalmente en dos frentes. Por un lado a través de una estrategia de control sobre las *personas* enfocada en las vinculaciones de éstas con los grupos armados y la “subversión” que fue coordinada por el Ministerio del Interior y operativizado fundamentalmente a través de la “comunidad informativa” a la que nos referimos anteriormente, e incluyó entre sus sujetos de vigilancia no sólo a los teatristas sino también a los mismos funcionarios de la dictadura, más específicamente a los civiles encargados de la administración de la cultura.

Y por el otro lado, un control sobre las *obras* que, a diferencia de otras producciones culturales como el cine o la literatura cuya materialidad permitió la centralización del control en agencias nacionales, fue delegado a los ámbitos municipales. Es decir, la distancia entre el texto dramático y el acontecimiento teatral, exigió un control de cuerpos presentes, que fue asumido por los organismos de control municipales. En el caso de Rosario este control sobre las obras fue implementado a través de la Comisión Calificadora de Espectáculos Públicos y el eje estuvo puesto en la consolidación del orden occidental y cristiano por lo que el criterio fue fundamentalmente la observancia de la moral y las buenas costumbres.

En el siguiente apartado se analizan los dispositivos de gobierno implementados en el marco de la estrategia represiva dirigida hacia el teatro de Rosario para, en el siguiente, abordar la estrategia “positiva o creativa”.

Para el análisis de estos dispositivos, nos corremos del plano programático para enfocarnos en la implementación de estos lineamientos en Rosario. Teniendo en cuenta que la implementación es una de las etapas menos estudiadas y más complejas de analizar de las políticas públicas en tanto se presenta como un proceso social complejo en el que las líneas medias de gobierno reinterpretan las intenciones de las políticas y despliegan variadas estrategias de influencia/incidencia, en función de los requisitos que impone cada situación específica, entre los juicios de valor y las consideraciones técnicas, entre las posibilidades y las restricciones que le impone el contexto. Y que produce “inevitables tensiones, ambigüedades y conflictos que hacen que el desarrollo efectivo de las acciones siga senderos muchas veces alejados de las previsiones contenidas en el diseño de las políticas” (Jaime, Dufour, Alessandro y Amaya, 2013: 102).

Estrategia represiva

a) La persecución de las personas

Desapariciones y encarcelamientos

La estrategia más radical, destinada a la eliminación del “enemigo interno” se llevó adelante a través de una sofisticada maquinaria represiva que ostentó un carácter fundamentalmente “paralegal” caracterizada por los

“grupos de tareas” y la existencia de centros clandestinos de detención⁵⁴, el uso sistemático de la tortura, los secuestros, fusilamientos y la desaparición de personas, la apropiación de menores nacidos en cautiverio, la privación de su identidad y los delitos comunes.

Tal como demuestra Águila (2008) el uso directo de la violencia represiva fue selectivo y tuvo como su principal objetivo la eliminación de los militantes de las organizaciones armadas y sus estructuras de superficie barriales, sindicales y estudiantiles. Aunque también incluyó a militantes de organizaciones políticas no armadas, delegados sindicales y activistas estudiantiles, familiares o amigos de las víctimas e intelectuales sindicados como los “ideólogos de la subversión”.

Según demuestra la autora, la mayoría de los detenidos eran personas jóvenes, cuyas edades oscilaban entre los 18 y los 25 años, con alguna actuación militante que los pudiera caratular -según la jerga policial y de inteligencia- como “delincuentes subversivos” o “delincuentes terroristas” entre cuyas acciones se podían contar desde los actos relámpagos, la quema de colectivos, la colocación de explosivos hasta el reparto de panfletos, las pintadas o el encubrimiento y colaboración con “subversivos”. De allí que el accionar represivo se extendió a las redes sociales y familiares de los sectores específicos sobre los que se centró el mismo e instaló un manto de sospecha sobre los comportamientos del conjunto de los habitantes. Éste fue alentado por los constantes llamamientos del gobierno de facto a “denunciar a los elementos extremistas” que acabó por instalar un dispositivo multipolar de control que extendía su operatividad a través de toda la sociedad.

A partir de las consultas realizadas en entrevistas y fondos documentales, se puede afirmar que estas estrategias violentas no fueron las privilegiadas por las Fuerzas Armadas en su accionar hacia los teatristas rosarinos. Las únicas personas secuestradas con una actividad permanente en el ámbito teatral local que se pudieron constatar fueron Daniel Querol, Alfredo Berlusqui y Alicia Schillman de Escena 75, y Cledi e Ilse Bertino,

⁵⁴ En Rosario y su zona los principales centros clandestinos fueron la sede del Servicio de Informaciones comandado por Feced, en el subsuelo de la jefatura de policía, la Calamita, la Quinta de Funes y la Fábrica de Armas.

ambas integrantes del grupo La Ribera. Según informan Tiberti y Moreno (2013) ellas fueron trasladadas a la Jefatura de Policía en 1976.

El secuestro de Cledi Bertino es ratificado por un informe recuperado en el APMSF. En el Legajo Temático *Antecedentes de Teatro y sus directores Rosario y Zona Sur (Antecedentes de aquí en más)*⁵⁵ elaborado por el Destacamento de Inteligencia 121 en agosto de 1978 (es decir dos años después de la detención) Cledi Bertino figuraba como directora del grupo y a su lado la inscripción: “*detenida por actividades subversivas*”. Asimismo el legajo detallaba que “por información se tiene conocimiento que la causante habría fallecido por una enfermedad cancerosa” (*Antecedentes*, Dest.Icia.121, 1978).

De Escena 75 fueron secuestrados en 1977 Daniel Querol y Alfredo Berlusqui –quien permanece desaparecido-. Según relata Carlos Segura, también Alicia Schillman -quien según nuestros registros participó en puestas de Mercado Viejo y Escena 75- fue “chupada” y luego volvió al grupo aunque permaneció mucho tiempo afectada por esa situación (comunicación personal, 15 de mayo de 2009).

Daniel Querol, en relación con su secuestro decía:

Yo tenía una militancia en el PO, en el Política Obrera, de todos modos la cuestión del secuestro no tuvo que ver con cuestiones ligadas a nuestra militancia sino con cuestiones ligadas a amigos y compañeros nuestros externos al grupo, estuvo vinculado con el caso Ximena Vicario que fue la primera nieta aparecida. O sea, los padres de Ximena Vicario eran íntimos amigos míos y yo aparezco en una agenda y bueno, a partir de ahí me secuestran y Alfredo también era muy amigo de ellos, que era un chico que era fotógrafo. Si bien habíamos tenido ya amenazas por el tipo de teatro que hacíamos pero no pasaba de ahí, es decir, esto tuvo que ver con una cuestión externa al grupo (D. Querol, comunicación personal, 5 de marzo de 2009).

Tal como sugiere Águila (2008), el uso de la violencia represiva estuvo focalizada en las organizaciones consideradas subversivas y sus redes de relaciones políticas y sociales. En este sentido, y tal como afirmaba Querol, los secuestros de gente vinculada al teatro no se fundamentaron en su práctica teatral sino en sus vinculaciones sociales y políticas.

⁵⁵ APMSF- Fondo Documental. Dirección de Informaciones. *Antecedentes de teatros y sus directores. Rosario y Zona sur. Dest.Icia.121-1978*. Legajo Temático- Unidad de conservación N°177 B. 12 fs.

Esto se confirma a partir del documento *Muestra Nacional de teatros* encontrado en el APMSF⁵⁶. Este legajo de 6 fojas sin fechar ni autoría, analiza el evento realizado en la ciudad de Santa Fe del 7 al 14 de octubre de 1979. El mismo afirmaba:

Esta Unidad, durante el presente año, viene investigando las actividades de los grupos de la ciudad a raíz de los antecedentes de sus directores algunos).

Estas investigaciones se iniciaron como consecuencia de la explotación de documentación secuestrada a elementos del PST (Partido Socialista de los Trabajadores).

De la explotación de documentación y declaraciones de dichos elementos, se pudo determinar que estos tenían contacto político con directores teatrales locales, en especial los encabezados por...y.... (*Muestra nacional de teatros*, DGI s/f).

Es decir, que las tareas de información y vigilancia sobre los teatristas (en esta caso santafesinos) surgió a partir de sus contactos políticos, no de su actividad teatral.

En esta misma dirección, Néstor Zapata recuerda que desaparecieron dos compañeros que pasaron por Arteón: Rodolfo Sanz—“un compañero que hacía cine con nosotros”- y Catalina Fleming.

Eran compañeros nuestros de Arteón pero que en el último tiempo habían asumido una militancia activa en la tendencia o en el ERP, Rodolfo Sanz- un flaco alto le gustaba hacer cine- empezó a militar en el ERP, y la otra era Catalina Fleming (...) Laburó con nosotros y estaba casada con uno de los hermanos Araya que mataron acá en San Nicolás. (N. Zapata, comunicación personal, 7 de febrero de 2015).

Al igual que en el caso de Segura, estos asesinatos no tendrían que ver con la práctica artística sino con sus vinculaciones personales y militancia en las organizaciones armadas.

Carlos Segura afirmaba que desde el grupo se tenía conocimiento del peligro que implicaba el acercamiento a los partidos políticos. Según su relato, en el grupo había militantes de diferentes organizaciones tales como el Partido Obrero, el Partido Comunista, el Partido Justicialista, entre otros:

...por lo tanto había muchos amigos de cada uno de nosotros que tenía interés en acercarse y tratar de involucrarnos. Esa la teníamos muy clara, el día que hiciéramos eso, ahí sí, directamente te marcaban, te decían brazo político de tal partido, en eso estábamos muy atentos, muy atentos. (C. Segura, comunicación personal, 15 de mayo de 2009).

⁵⁶ APMSF- Fondo Documental: Dirección de Informaciones. *Muestra nacional de teatros*. COMINSAFE- Asunto 15- Unidad de conservación N°18A. Legajo 2. 6 fs.

La inexistencia en Rosario de experiencias de desapariciones vinculadas directamente a la práctica teatral, se explica entonces porque -tal como demostró Águila- el uso de la violencia represiva estuvo focalizada en las organizaciones consideradas subversivas y sus redes de relaciones políticas y sociales. En este sentido, el hecho de que los grupos locales hayan mantenido cierta distancia respecto de los partidos políticos y las organizaciones militantes, y en su mayoría no hayan encuadrado su práctica teatral en estas organizaciones, operó como un resguardo ante el sistema represivo que privilegió su persecución.

Las listas negras

Otra de las estrategias específicas del gobierno dictatorial para el control de las personas en el ámbito cultural fueron las llamadas listas negras.

En el año 2013 el Ministerio de Defensa de la Nación publicó el e-book “Listas Negras de artistas, músicos, intelectuales y periodistas” en el que se digitalizaron tres listados correspondientes a los años 1979, 1980 y 1982 encontrados en el edificio Cóndor de la Fuerza Aérea⁵⁷.

En la consulta en el APMSF se recuperó además el documento *Clasificación de artistas de radio y TV (Información estrictamente confidencial manejada por la SIP)*⁵⁸ (*Clasificación de artistas* de aquí en más). Se presume que este documento sin fechar dataría de 1976⁵⁹ (es decir

⁵⁷ Estos tres listados forman parte del Inventario de documentos hallados en el Edificio Cóndor y fueron digitalizados y publicados en el año 2013 en el e-book “Listas Negras de artistas, músicos, intelectuales y periodistas” por el Ministerio de Defensa de la Presidencia de la Nación.

⁵⁸ APMSF- Fondo Documental. Dirección de Informaciones. *Clasificación de artistas de radio y TV (Información estrictamente confidencial manejada por la SIP)*. COMINSAFE- Asunto 98- Unidad de conservación N°15 B. Legajo2. 5 fs.

⁵⁹ El Informe N°10 de 1977 afirmaba que se estaban realizando reuniones de trabajo para la calificación de personas que actuaban en los medios artísticos y periodísticos pero que “esta tarea fue iniciada durante el año próximo pasado, pero se limitó a la consideración incompleta de actores y actrices”. Consideramos que este documento al que refiere el Informe coincide con el recuperado del acervo del APMSF. En él se listaban sólo artistas de TV, lo que daría la pauta que este documento sería previo a las Listas Negras recuperadas del Edificio Cóndor en octubre de 2013, fechadas – la primera de ellas- el 6 de abril de 1979 en la que se amplía el listado a otros artistas. La decisión de que estos artistas “terminen sus contratos” y la clasificación por colores con las que luego se conocerían estas listas, reforzarían la hipótesis de que este documento sería uno de los primeros elaborados en esta materia.

previo a los encontrados en el edificio Cóndor) y sería uno de los primeros elaborados en la materia.

Estas listas fueron elaboradas por el Equipo Compatibilizador Interfuerzas (ECI) donde confluían representantes de la SIP, la SIDE y de cada una de las tres armas. El ECI definía los criterios para calificar a las personas, armaba los listados a partir de las sugerencias de sus miembros, analizaba sus permanentes actualizaciones, decidía quién entraba y salía del máximo nivel de prohibición (Ministerio de Defensa de la Nación, 2013: 6).

En la *Clasificación de artistas* se establecían tres agrupamientos por color:

1. Blanco: personal sin objeciones.
2. Negro: Personal con antecedentes fehacientemente comprobados. Los que figuran actualmente en esta lista y están actuando, lo harán hasta la finalización de sus respectivos contratos.
3. Gris: Personal sobre el cual, si bien no existen antecedentes concretos, hay presunciones en lo referente a sus actividades e ideología. Se observa su actuación (*Clasificación de artistas, s/f*).

En estos tres agrupamientos se listaban todos “actores y actrices de cine y TV”, identificados sólo con sus nombres y la “graduación del control” que debía realizarse sobre ellos -señalándolos con un punto-. Se indicaba además que “no se han confeccionado listas de actores de teatro, autores en general, periodistas, conjuntos musicales, etc.” (*Clasificación de artistas, s/f*).

Las tareas de vigilancia priorizaron el accionar sobre las personas que participaban en los medios masivos de comunicación y dejaron al teatro en un lugar secundario. A su vez en materia teatral se privilegió a aquellos artistas que se desempeñaban en la escena porteña.

La lista de 1979 recuperada en el Edificio Cóndor clasificaba a 285 personas e incluía ya a directores, actrices y actores de teatro, escenógrafos, titiriteros y dramaturgos (además se contaban locutores, pintores, escritores, periodistas, concertistas, abogados, profesores de bellas artes, docentes, músicos, escultores, críticos de arte, guionistas, publicistas, compositores, cineastas, dibujantes, médicos pediatras y psicólogos). Esta lista, identificaba a las personas con nombre, apellido, DNI y profesión. La clasificación en este caso no era por color sino según Formula 1, 2, 3 o 4,

esta última reservada a aquellas personas catalogadas como del más alto nivel de peligrosidad, en tanto:

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. (*Listas negras*, Ministerio de Defensa de la Nación, 2013: 5).

Tal como se detalla en esta cita, estas listas eran un instrumento para aislar a aquellas personas identificadas por sus actividades “disolventes”. Estaban destinadas fundamentalmente a operar como guía tanto hacia adentro de la administración pública como en los sectores empresariales ligados a las industrias culturales.

De los artistas ligados a la escena rosarina, los únicos que fueron incluidos en estas listas fueron Eugenio Filippelli y Héctor Tealdi, quienes aparecen en la de 1979 clasificados como de “Fórmula 4”, es decir del más alto nivel de peligrosidad (*Listas negras*, Ministerio de Defensa de la Nación, 2013: 12 y 19).⁶⁰

Vale destacar que la actividad teatral tanto de Tealdi como de Filippelli trascendía el ámbito local en tanto se desarrollaba a la par en el ámbito porteño. Filippelli era oriundo de Buenos Aires y si bien durante la dictadura residía en Rosario, mantenía contactos fluidos con la escena porteña. Tealdi por su parte, se había iniciado en el grupo El Faro y luego había migrado a la Capital Federal donde desarrollaba su actividad al momento del producirse el golpe. Además de estas vinculaciones a la escena porteña, ambos estaban vinculados al Partido Comunista y mantenían una actividad sindical ligada a la Asociación Argentina de Actores, lo que explicaría su presencia en las listas.

Si bien en las listas aparecen mencionados también algunos teatristas de la ciudad de Córdoba como Eduardo Di Mauro o María Escudero, entre otros, podemos suponer que la vigilancia en el ámbito teatral se centró en la escena porteña, en tanto era la más activa y visible a nivel nacional.

En definitiva, este dispositivo de control sobre las personas no tuvo mayor operatividad sobre los teatristas rosarinos.

Asimismo se deben señalar las limitaciones que tuvo este mecanismo de control. El mismo *Informe 10* mostraba una preocupación por la

⁶⁰ En la lista de 1980 Filippelli ya no permanece calificado, al menos como Fórmula 4.

ineficacia de esta estrategia en tanto implicaba un enorme esfuerzo de inteligencia y un vacío legal “para actuar sobre los elementos definidos como negativos” (*Informe 10*, 1977)⁶¹. Schenquer (2018) ha señalado que, del mismo modo que las autoridades militares consideraron que la prohibición se volvía un factor de divulgación ante algunas producciones, también reconocieron que la censura era poco eficaz y costosa no sólo en términos económicos, sino también porque proyectaba una imagen negativa del régimen.

La ineficacia de este mecanismo de control y las dificultades de coordinación de las mismas se evidencian a partir de un hecho sucedido en Rosario en 1980. En tal oportunidad Héctor Tealdi, a pesar de figurar en las listas, fue convocado para trabajar para la Dirección de Cultura Municipal, bajo la dirección de Gary Vila Ortiz, para dirigir la puesta de “Cándida” de B. Shaw. En un sentido similar, el *Informe 10* detallaba que el Secretario de Cultura de la ciudad de Buenos Aires había cuestionado “las listas existentes” contratando a personas no autorizadas.

La contratación por parte de una agencia estatal municipal de un teatrista que figuraba en las llamadas listas negras elaboradas por los organismos nacionales, permite señalar las fisuras que existieron en el funcionamiento de los dispositivos de control. En línea con lo que propone Kahan (2014), este hecho permite poner en suspenso cierta representación cristalizada en el sentido común respecto de la eficacia de la censura cultural impuesta por la dictadura.

Entiendo que estos espacios de fisura respecto al control cultural se explican por algunos de los factores que hemos desarrollados respecto a las agencias estatales ligadas al gobierno de la cultura durante el período. Entre ellos se pueden mencionar: las dificultades de coordinación entre los diversos niveles de gobierno, la escasez de recursos asignados (fundamentalmente humanos) respecto a la magnitud de la tarea, los márgenes de discrecionalidad de las líneas medias en la implementación de

⁶¹ Resulta interesante señalar que el *Informe 10* subrayaba que la tarea de elaboración de las listas: “puede resultar infructuoso debido a que, una vez realizada la clasificación, no se cuenta con respaldo legal para actuar sobre los elementos definidos como negativos. Asimismo, su magnitud, demandará un lapso prolongado ya que pese a contar con el aporte de todos los miembros de la comunidad informativa, los antecedentes que se disponen no son suficientes” (*Informe 10*, 1977).

las tareas de control en el territorio, la superposición de tareas respecto al control del teatro y las internas entre liberales y católicos dentro de las fuerzas armadas.

b) Las experiencias bajo vigilancia

Otros de los dispositivos de control del régimen militar hacia la escena rosarina fue la implementación de un estado de vigilancia. Por las características mismas de la actividad teatral –necesariamente social y convivial- este estado de vigilancia condicionó la cotidianeidad del teatro rosarino aunque su pregnancia no fue total, y convivió con espacios de vida que se desplegaron con una relativa autonomía.

A través de archivos encontrados en el Fondo Documental Dirección General de Informaciones del APMSF, podemos confirmar la distribución y delegación de las tareas de control en materia teatral que sugieren los archivos BANADE. Como así también conocer algunos rasgos de las directivas que el Ministerio del Interior estableció para la vigilancia en el ámbito teatral.

El *Parte N° 7982 sobre Medios Gráficos y Audiovisuales*⁶² de agosto de 1979 de la SIDE dirigido específicamente al Servicio de Inteligencia de Santa Fe decía que ante los cambios que se habían producido en los medios de comunicación de todo el país, se solicitaba su actualización. Respecto del teatro el anexo 6 detallaba las dimensiones a relevar: nombre de la sala, sede, inauguración, provincia, teléfono, propietarios, tipo de obras que brindan, autores de las mismas, actores, antecedentes de los responsables, ideología, otras salas de la misma cadena, otros datos de interés (*Parte 7982, SIDE, 1979*). Resulta interesante señalar que el Parte establecía un plazo de menos de un mes para elevar la respuesta al pedido.

En un Parte posterior –el N° 7265 de 1980- la SIDE requería de todos los organismos provinciales la siguiente información:

2. Teatro, interesa:
 - Nómina de conjuntos teatrales profesionales y/o Vocacionales
 - Nombre de los directores y actores de teatro y los antecedentes:
 - Número de documento de identidad – Antecedentes políticos,

⁶²APMSF- Fondo Documental. Dirección de Informaciones. *Parte N° 7982 Asunto Medios Gráficos y Audiovisuales. SIDE, 1979*. Legajos temáticos- Unidad de conservación N°406b. Legajo 2. 7 fs.

ideológicos, penales, judiciales y profesionales de cada uno de los nombrados.

Obras que se presenten: éxito alcanzado- comentarios del lugar- críticas efectuadas por la prensa, de ser posible grabación de las mismas (*Parte 7265, SIDE, 1980*).

En cuanto a los grupos extranjeros debían sumarse las localidades y fecha de actuación y respecto de las Escuelas de Enseñanza teatral, el “programa que desarrollen en los cursos y bibliografía utilizada” (*Parte 7265, SIDE, 1980*).

Este requerimiento de la SIDE fue remitido por la DGI al Jefe del Destacamento de Inteligencia M122, Teniente Coronel Luis Alberto González, con carácter de “muy urgente”, quien al mes (el 11 de septiembre) elevó un informe de 7 fojas rubricado por el sub-director de la Dirección General de Informaciones, Luis Raúl Nicolini.

Es decir, tal como mencionamos anteriormente la DGI derivaba la producción de información a la policía o, como en este caso, al Destacamento de Inteligencia 122 y cumplía un rol de enlace y coordinación entre los diversos organismos de la comunidad de información de la provincia y la nación. A su vez, era la SIDE la que coordinaba y centralizaba la información que se generaba a través de los Servicios de Inteligencia Provinciales en materia teatral.

Para ello, la SIDE estableció parámetros detallados que incluían tanto las producciones como los productores teatrales, aunque con preminencia de la información sobre los actores y sus antecedentes.

Lamentablemente, no se han preservado los informes que los servicios provinciales produjeron en función de estas directivas (si es que efectivamente éstos llegaron a producirse)⁶³.

Sin embargo, otro documento hallado en el APMSF contribuye a delimitar el tipo de vigilancia que efectivamente operó sobre el teatro local. Este documento contiene doce fojas y en su carátula se lee: *Antecedentes de teatros y sus directores. Rosario y Zona Sur*.⁶⁴

⁶³ Las consultas al Archivo Nacional de la Memoria no revelaron resultados sobre las copias de estos informes a nivel nacional.

⁶⁴ APMSF- Fondo Documental. Dirección de Informaciones. *Antecedentes de teatros y sus directores. Rosario y Zona sur. Dest.Icia.121- 1978* - Legajo Temático- Unidad de conservación N°177 B. 12 fs.

Éste se inició a pedido del Ministro de Educación y Cultura de la provincia, el Capitán de Navío Orlando Pérez Cobo, quien el 29 de junio de 1978 dirigió una carta al Jefe del Destacamento de Inteligencia 121, el Coronel Edgardo A. Juvenal Pozzi solicitándole “los antecedentes ideológicos y políticos de las Compañías Teatrales de la ciudad de Rosario y alrededores” a fin de autorizar actuaciones y o giras por el territorio provincial. A la carta se le adjuntaba un listado de los grupos a ser investigados que incluía el nombre del grupo, la dirección y su director/a.

Como se mencionó previamente era responsabilidad de la DGI reunir información a requerimiento del Poder Ejecutivo Provincial y producir informes previos a todo nombramiento por ingreso, contratación o promoción de agentes de la administración pública santafesina. En materia de cultura esto implicaba también aportar información de aquellas personas que requirieran autorización para realizar giras, dictar conferencias o presentar ciclos y festivales dentro del territorio provincial.

El pedido de información listaba a catorce teatros: La Ribera, Margarita Xirgu, Caras y Caretas, Aquelarre, Del Mercado Viejo, Amigos, Teatrika, Arteón, Rosario, Roberto Arlt, Del Litoral, Sube y baja y Títeres Alcornoque, todos de Rosario, y el Grupo de teatro de la Municipalidad de Arroyo Seco y el teatro Dino del Federico de San José de la Esquina⁶⁵.

Dos meses después de este pedido, el 23 de agosto de 1978 el nuevo Jefe del Destacamento de Inteligencia 121, Teniente Coronel Pascual O. Guerrieri, elevaba al Ministro de Educación y Cultura un documento de nueve fojas en el que se detallaba en forma “parcializada” la información solicitada con la advertencia de que “los antecedentes faltantes, serán remitidos a la brevedad posible” (*Antecedentes- Dest.Icia.121-1978*). Las ocho páginas que componen el informe propiamente dicho están todas encabezadas con un sello que advierte que “Los presentes antecedentes solamente constituyen un elemento de orientación y no de prueba. Tiene el carácter de secreto y su divulgación está penada por el Art. 634, 636, y

⁶⁵ La lectura de los documentos, cuyas copias fueron entregadas con los nombres propios de los directores tachados, evidencia sin embargo una información bastante certera sobre los directores de los grupos mencionados. Siendo sin embargo más vaga la información sobre las direcciones de los mismos. Así por ejemplo el Teatro Caras y Caretas figura erróneamente en calle Entre Ríos 761 mientras los grupos El Litoral, Sube y Baja y Alcornoque – sin sala propia- aparecen ubicados en las casas particulares de sus directores.

772/780 del Código de Justicia Militar y Art. 222/233 del Código Penal” (*Antecedentes- Dest.Icia.121-1978*).

En el mismo se analizan los grupos La Ribera, Margarita Xirgu – al que se le dedican la mayor cantidad de páginas-, Del Mercado Viejo, Amigos, Roberto Arlt, Grupo Rosario y en un apartado conjunto -ya que compartían el mismo director- el grupo Teatrika y Grupo Municipal de Arroyo Seco. Es decir, lo que había quedado pendiente para un futuro informe eran los grupos rosarinos: Caras y Caretas, Aquelarre, Arteón, el Litoral, Sube y Baja y Alcornoque, y el grupo “Dino del Federico” de San José de la Esquina.

Si bien la cantidad de información es dispar entre los grupos investigados, el eje de la información no pasaba por las actividades, prácticas o repertorios de los grupos como por los antecedentes de sus integrantes, con especial interés en los directores. Sólo en los casos de Mercado Viejo, Rosario, Teatrika y el Grupo de Arroyo Seco, se listaban algunas obras presentadas; en la mayoría de los casos sin fechas ni referencia a los autores de las mismas. Es decir, a pesar de que la SIDE estableció parámetros amplios de vigilancia en materia teatral, los servicios locales se centraron en los artistas.

La preminencia de información de los artistas por sobre sus producciones se explica si se considera que esta información fue producida por integrantes del Destacamento de Inteligencia 121, cuyas tareas habituales eran la vigilancia de personas y sus antecedentes. Y que, las tareas de vigilancia respecto de las producciones culturales presentaron grandes dificultades para la comunidad de inteligencia por la inexistencia de métodos, técnicas y capacidades desarrolladas para las mismas.

El centro del informe son los antecedentes de los “Componentes del elenco”, sus colaboradores y sus directores. Así, en relación a los integrantes de los grupos se detallaban los nombres y apellido, nacionalidad, edad o fecha de nacimiento, estado civil, en algunos casos nombres de los padres, dirección, a veces teléfono particular, ocupación, lugar de trabajo, y en ocasiones alguna información adicional considerada de interés como “Es socio de la Biblioteca Constancio C. Vigil, carnet de socios N°...” (*Antecedentes- Dest.Icia.121-1978*) u observaciones generales de los elencos

que daban cuenta de un trabajo bastante específico respecto de sus redes sociales. Así por ejemplo se detallaba:

Con referencia al Grupo Teatral Municipal, salvo....casado con..., hija de uno de los dueños del..., quien estuvo detenido en Corrientes a raíz de problemas ideológicos, el resto del elenco no registra antecedentes desfavorables (*Antecedentes- Dest.Icia.121-1978*).

En relación al Grupo Rosario decía:

Para la pre- selección de los actores que integran el elenco de dicho teatro, se toma como referencia a los alumnos de ARICANA. En lo que respecta a ideología o tendencia política de los integrantes del elenco, no se le conocen al parecer ninguna participación o tendencia política (*Antecedentes- Dest.Icia.121-1978*).

En referencia con los directores, la información era más detallada. A los datos anteriores se les sumaba por ejemplo con quienes vivían, o si tenían hijos y sus datos. Respecto al director del grupo de Arroyo Seco el informe detallaba además cuántas veces por semana daba clases allí, cuánto cobraba y a partir de que contacto se había vinculado con la Municipalidad. Si tenía prontuario policial -de qué fecha y a raíz de que hecho- como en el caso del Director de Mercado Viejo a quien le figuran antecedentes por un accidente de tránsito de 1957. Y acerca del director del Margarita Xirgu un apartado sobre sus amistades y otro titulado “Concepto sobre su persona” en el que se leía: “es un hombre cuestionado en su moral, de maneras un poco afeminadas, siendo cuestionado en medios periodísticos de nuestro medio” (*Antecedentes- Dest.Icia.121-1978*).

Las tareas de inteligencia sobre el teatro local se centraron en la investigación de los “antecedentes ideológicos” de los teatristas para indagar no sólo sus vinculaciones sociales y políticas sino también sus comportamientos a nivel microsociales. El cuestionamiento de este director por sus “maneras un poco afeminadas” cobra real sentido en relación con este amplio proyecto de aculturamiento que venimos desgranando y en el que la subversión y la moralidad fueron vinculadas como elementos de disolución del orden occidental y cristiano. Se debe recordar además que la relación entre subversión y moralidad quedó fijada dentro de la órbita de control del Ministerio del Interior. Éste era el encargado de vigilar la “inmoralidad subversiva”, definida como: “cuando por vía de lo inmoral se

trata de provocar desprecio por la vida, la sociedad, la condición humana, la familia, los valores éticos y la tradición nacional” (Schenquer, 2018: 5).

En términos generales, el Informe 121 no revelaba antecedentes “*subversivos*” en ninguno de los grupos, excepto en La Ribera, en tanto afirmaba que “sus miembros y participantes fueron de corrientes ideológicas izquierdistas” y su directora, “según información aportada por la URII de Policía”, fue “detenida por actividades subversivas” (*Antecedentes-Dest.Icia.121-1978*). Sin embargo, el informe no se detenía demasiado en este punto en tanto se consignaba que su directora habría fallecido por una enfermedad y el grupo no estaría realizando “funciones al público”.

Esta misma lógica de investigación sobre las personas –y no sobre las obras- se advierte en otros dos documentos recuperados del APMSF, el referido a la *Muestra Nacional de Teatros de 1979*⁶⁶ (*Informe de la Muestra de aquí en más*) y otro sobre el *Cuarto Congreso Nacional de la Unión de Marionetistas de la Argentina (UNIMA) y Sexto Encuentro Nacional de Titiriteros* realizado en Esperanza entre el 10 y el 15 de febrero de 1980 (*Informe UNIMA de aquí en más*)⁶⁷.

El *Informe UNIMA* fue realizado por la Policía Provincial de Santa FE y rubricado por el Jefe del Depto. II de la institución, el Inspector Mayor Omar F. Domingo Fassi, a solicitud del Director General de la DGI.

En ambos casos los informes relevaban la programación del evento y consignaban los elencos participantes, las obras presentadas como así también las instituciones que los organizaban y referencias respecto del público concurrente. En el caso del *Informe UNIMA* “niños, en su mayoría en edad escolar” y en el *Informe de la Muestra* en un apartado especial en el que se consignaba: “El citado evento teatral, en un total de 10 funciones fue presenciado por 2.859 personas, en su mayoría gente joven estudiantil. Cabe destacar que la presencia masiva de concurrencia, ha sido permitida por el bajo costo de la entrada (\$1.000)” (*Informe Muestra nacional de teatros,*

⁶⁶ APMSF- Fondo Documental. Dirección de Informaciones. *Muestra nacional de teatros*. COMINSAFE- Asunto 15- Unidad de conservación N°18A. Legajo 2. 6 fs.

⁶⁷ APMSF- Fondo Documental. Dirección de Informaciones. *Cuarto Congreso Nacional UNIMA Argentina y Sexto Encuentro Nacional de Titiriteros*. Policía SF- 1980. Legajo temático- Unidad de conservación N°177B. 16 fs.

DGI, s/f). De igual modo los dos informes incluían anexos con programas de mano y notas periodísticas.

En cuanto a la participación de elencos rosarinos, el *Informe UNIMA* mencionaba la participación del Teatro Teatrino y El caracol sin mayores especificaciones, mientras el *Informe de la Muestra* enumeraba a los integrantes del Equipo de Actores de Rosario y el Grupo Sur; y diferenciaba entre actores, directores y técnicos mencionando sólo nombre y apellido de cada uno de ellos.

La vigilancia sobre la gente de teatro se focalizó en sus redes y contactos sociales y políticos. El *Informe de la Muestra* de títeres precisa los vínculos políticos de los teatristas, como el que se señaló previamente respecto al PST, o con información como que el elenco realizó funciones en una sala “que contaba entre sus integrantes de comisión directiva a elementos del FIP (Frente de Izquierda Popular)”. También indica que el director “se distingue entre los grupos de agitadores que actúan en el Instituto del Profesorado” y que “habría sido visto pintando leyendas sobre el PRT” (*Muestra nacional de teatros*, DGI s/f).

Este estado de vigilancia sobre las personas y sus redes sociales y políticas era conocido por los teatristas locales. Armando Durá en una entrevista describía cómo se le reveló este estado de situación:

Un día, en el 78 o 79 -yo ya había egresado de los talleres de Arteón y estaba como docente-, y llevé en el auto a un compañero que tenía una fiesta en Oroño y Rioja. Me acuerdo que lo llevo en el auto y nos paramos ahí por donde está ahora el Sanatorio Parque a charlar. Enfrente estaba una casa que era del Servicio de Inteligencia, una casa que después fue demolida. Nosotros estábamos en el auto hablando y se arma todo un operativo, en dos segundos teníamos a un montón de tipos apuntándonos, porque imagínate: dos tipos en un auto estacionados enfrente de los Servicios de Inteligencia. Se armó todo un despelote, nos ponen contra la pared, nos palpan de armas y se ponen a hablar con un walkie talkie, y lo que más me impactó fue que, cuando le dan los documentos de quiénes éramos, los tipos sabían absolutamente todos nuestros movimientos. Decían, “tal es profesor en los talleres de Arteón, hoy estuvieron en clase de tal hora a tal hora”...sabían todo, o sea que estaba lleno de gente que se te hacían los amigos y eran servicios. Por eso la circulación de información era muy restringida, con muy pocos que uno ya conocía de antes... (A. Durá, comunicación personal, 18 de abril de 2013).

Chiqui González- directora de Discepolín- tenía información de ser investigada por el Tercer Cuerpo del Ejército “porque habíamos traído a

Marilina Ross a cantar al Discepolín y además porque habíamos hecho un sketch humorísticos sobre “las Malvinas son argentinas” (comunicación personal, 18 de noviembre de 2013).

La mayoría de los relatos recuperados en las entrevistas, así como los testimonios del documental “*El teatro y la dictadura. Rosario 1976-1983*” dan cuenta de este clima de temor y control. Alicia Aronson, que tenía 18 años cuando se incorporó a los talleres de Arteón -sin una militancia política previa- contaba cómo fue dándose cuenta de este estado paulatinamente. Así por ejemplo relataba que había comenzado a trabajar una escena con un compañero y

...al ensayo siguiente el compañero no estaba más. Y yo preguntaba “Che, ¿y Ricardo, no viene más?” No, mirá lo encontraron por allá, todo meado. Y se fue del país. Y por ahí no sabías con quien hablarlo, o se lo comentabas a otra, ¿viste lo que le pasó a Ricardo? (A. Aronson, comunicación personal, 12 de marzo de 2013)

Ese mismo clima de temor y sospecha era recuperado también por Carlos Segura –de Escena 75- quien relataba la irrupción de esos episodios violentos en las actividades regulares del grupo:

Cada uno tenía sus propias vivencias y después llegaba al grupo. Por ahí te estaban esperando abajo, te metían con una ametralladora en la espalda a tu departamento, te lo revisaban, no encontraban nada, se iban y vos quedabas temblando tres días. O a otro que lo agarraban y lo llevaban a jefatura, le rompían las costillas después volvía. Y le preguntábamos: “¿por qué faltaste al ensayo?” Y venía todo enyesado (C. Segura, comunicación personal, 15 de mayo de 2009).

La sospecha de convivencia con “informantes” e “infiltrados” condicionó fuertemente los vínculos hacia adentro de los grupos y entre los diferentes elencos. Alejandro Pérez Leiva relataba cómo al finalizar la dictadura y a partir de una nota publicada en el diario *La Capital* sobre la primera parte del informe de la CONADEP pudieron conocer que el técnico del grupo había sido un informante de la dictadura.

...vos no sabías quién entraba, quién venía, siempre estábamos muy tensos al respecto cuando alguien aparecía así en los ensayos, interrumpía y decía “hola, sí, yo vengo de parte” y vos decías ¿este no será un zumbo? ¿A qué viene?; porque ahí lógicamente cuando ensayábamos después cada uno hablaba de su vida, hablaba de política, hablaba de la realidad, de los desaparecidos (C. Segura, comunicación personal, 15 de mayo de 2009).

Como se desprende de estas citas este estado de sospecha que alimentaban los dispositivos de vigilancia no fue igual en todo el período ni

para todos los integrantes de los grupos. Tampoco impidió que se generaran ciertos márgenes de cuidado que permitían seguir preguntando y hablando “de política, de la realidad, de los desaparecidos”, o comentar las acciones represivas que afectaban a las personas vinculadas a los grupos.

Según Zapata “la parte jodida fue hasta el golpe, ahí no sabíamos quién era quién. Después ya estuvo todo claro, ya no se escondían. Si venía alguien extraño ya sabíamos que era un informante” (comunicación personal, 14 de febrero de 2015). También Pérez Leiva señalaba diferencias generacionales y de militancia: “los más jóvenes del grupo éramos muy kamikazes, íbamos a todos lados juntos, íbamos a bares que estaban llenos de servicios, era vamos y vamos, los que tenían militancia no, estaban mucho más paranoicos” (comunicación personal, 19 de diciembre de 2008).

Quienes tenían una militancia política previa (posiblemente a partir de un manejo mayor de información respecto de estos mecanismos represivos) no sólo fueron objeto privilegiado de vigilancia sino que también implementaron medidas de resguardo más estrictas. Ana Cavallieri y Berta Falicoff militaban políticamente antes del golpe y recordaban los comienzos de su amistad en ese contexto de este modo:

Lo que recuerdo es que en Arteón durante todo el primer año nunca nos preguntábamos los domicilios. Nosotras con Ana nos conocimos ahí pero durante meses y meses no nos preguntábamos nada, compartíamos los talleres pero no nos decíamos nada. A mí me pasaba eso, no te animabas a decir: ¿dónde vivís? (B. Falicoff, comunicación personal, 29 de julio de 2013).

Cucaño, ligado al PST, fue el grupo que implementó medidas de seguridad más extremas, tales como usar seudónimos o no compartir sus direcciones. Hulten (2012) señala que entre las normas de seguridad estaban la prohibición del consumo de drogas, el uso de su sala -La Casona- para reuniones ajenas a la actividad del grupo, el ocultamiento de información e incluso la necesidad de cuidar el aspecto físico. El incumplimiento de estas normas de seguridad podía significar la expulsión del grupo, situación que se dió en varias oportunidades. Así por ejemplo Carlos Ghioldi fue expulsado por no querer cortarse el pelo y Giampietro por haber puesto en peligro al grupo al escribir un manifiesto Dadaísta para un concurso organizado por el Ejército en el Colegio Nacional al que concurría. En este

último caso, Giampietro fue expulsado del Colegio y de Cucaño. Guzmán, también integrante de Cucaño, afirmaba “ahí si había una marca de la dictadura seguro. Todo un sistema de reglamentaciones retardado (...) se vivía un clima muy demente, de persecución, pero persecución entre nosotros” (Hulten, 2012: 40).

El miedo y la sospecha como política de estado impactaba hacia adentro de los grupos en los modos de relación, se entreteljían perversamente entre los integrantes para hacer de la vigilancia y el control una de las formas de las relaciones sociales en dictadura. La expulsión de Guzmán del Colegio y del grupo da cuenta de la internalización de estas lógicas de funcionamiento durante el período dictatorial.

Sin embargo, tal como expresaban las citas precedentes de Zapata y Segura, el miedo y la sospecha no fueron iguales durante todo el período ni obstruyeron la construcción de otras formas de subjetivación. Aún dentro de las mismas agencias estatales existieron fracturas y zonas grises que permiten cuestionar el proceso dictatorial como un ente cerrado y lineal.

Como se indicó anteriormente, la tarea de inteligencia y control abarcó a todos los actores del ámbito cultural, aún a los funcionarios y actividades mismas del gobierno de facto. Por ejemplo tanto la Muestra Nacional de Teatros como el Encuentro UNIMA, se realizaron en teatros municipales y con participación de autoridades de este nivel de gobierno. El Encuentro contó con la adhesión de la Municipalidad de Santa Fe, se realizó en la sala Municipal Marechal y entre la comisión responsable figuraba el Director de esa entidad, el ingeniero Jorge Terefin. Por su parte el Congreso UNIMA fue organizado por el Teatro de Títeres Municipal “Trigal” en la sala también municipal “José Pedroni” y -según relata el informe- la apertura del Congreso estuvo a cargo del intendente de Esperanza, el Ingeniero Lello Herzog, y el director del elenco municipal.

El Director Municipal de Cultura, Gary Vila Ortiz, también fue investigado en varias oportunidades por la SIDE. Según él mismo relató en una entrevista, una de esas oportunidades fue en relación a la publicación de los Cuadernos la Dirección de Cultura que fueron vinculados con los Cuadernos del Partido Comunista (Giménez, s/f: 17). Es decir, el control y la vigilancia alcanzaron también a algunos funcionarios civiles que actuaron

desde dentro de la órbita estatal para el gobierno de la cultura. Esto generaba lo que Alonso nombró como una “situación dúplice de inserción institucional y vigilancia policial” (Alonso, 2017: 227) que muestra las complejidades de las relaciones sociales y de poder en el campo cultural.

c) El control sobre las obras.

En materia teatral, los Servicios de Inteligencia Nacionales derivaron las tareas de control sobre las *obras* a los ámbitos municipales, posiblemente por la dimensión presencial, de proximidad, que exigía esta manifestación artística. El *Informe 10* precisaba que la Dirección General de Contralor Operativo -dependiente de la Subsecretaría Operativa de la SIP- tenía como misión el control de los teatros y espectáculos públicos, pero que en este caso los mismos se ejercían de un modo “selectivo y esporádico para evitar la superposición de funciones con los Gobiernos Provinciales y la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.” Asimismo, el Informe reconocía la distancia entre la obra literaria- “el libreto”- y su puesta en acción como una dimensión problemática del control en el ámbito teatral. Por ello, no bastaba la lectura de la obra sino que era necesario vigilar “el juego entre la idea argumental y la puesta en escena que adopta el director” (*Informe 10*, 1977).

La vigilancia del teatro exigía de controles presenciales, de una amplia red de recursos humanos que sólo podía garantizarse desde los ámbitos locales. Es así que el control del acontecimiento teatral, por definición presencial y necesariamente minoritario, fue derivado a los ámbitos municipales a través de las Comisiones o las Secretarías de Cultura.

En el caso de Rosario, el control sobre los espectáculos públicos estuvo en manos de la Comisión Municipal Calificadora de Espectáculos Públicos e Impresos Literarios, un organismo que había sido creado en 1956 –por decreto 19.087- y que durante la dictadura que se inició en 1976 se convirtió en uno de las instituciones abanderadas del Proceso de Reorganización Nacional en el ámbito cultural.

Los gobiernos municipales establecieron diferentes pautas de control para este organismo, la mayoría de las veces interviniendo en la composición de la Comisión. Así por ejemplo, la Comisión inicialmente

estaba compuesta por un representante del Secretario de Gobierno, Cultura y Asistencia Social, un representante del Concejo Deliberante, otro de la Inspección de Escuelas, uno de los Cronistas Cinematográficos, el Juzgado de Menores, la Comisión de Cultura y un profesor de enseñanza secundaria. Sin embargo, en 1963, por decreto 28.780, se sumaron dos instituciones que serán muy gravitantes durante la dictadura: La Liga de la Decencia y la Liga de Madres de Familia. Entre los considerandos de esta medida se destacaba el accionar de estas instituciones por su:

...vigilancia constante y positiva en defensa del núcleo familiar y por su lucha contra los intentos destinados a la formación de una mentalidad extraña a nuestra manera de ser y en pugna con los cánones permanentes fijados por el pensamiento puro y la filosofía humanista... [e impedir]... el relajamiento de las buenas costumbres y la quiebra de las reservas morales (Decreto 28.780).

Hay que decir que el gobierno de 1973 a 1976 limitó el accionar de esta institución y cambió su composición sacando a los cuatro representantes de la Liga de la Decencia y de Madres de Familia e incorporando a representante de los sectores culturales, tales como los cine clubes, los escritores y los teatros, que fueron incorporados a través de un representante de la Filial Rosario de la Asociación Argentina de Actores⁶⁸.

Sin embargo, el 29 de marzo de 1976 -a sólo cinco días del golpe de estado- el nuevo intendente de facto de Rosario, el Coronel Hugo Laciari, sancionó el escueto decreto 53.874/76 que restauraba y profundizaba el poder de las instituciones del catolicismo conservador dentro de la Comisión. De tal forma la Comisión quedó conformada por: un representante del Secretario o Director General de la Secretaría de Gobierno y Cultura, un representante del Juzgado de Menores de Rosario, un representante de la Liga de Madres de Familia y otro de la Liga de la

⁶⁸ Durante el período de 1973-1976 se promovió la sanción de la Ordenanza 1934 que, además de prohibir la censura previa y limitar las funciones de la Comisión en materia teatral -ya que se promovía la auto calificación de las obras dejando para esta institución la ratificación o rectificación de las mismas (Art. N° 12)-, cambió su composición sacando a los cuatro representantes de la Liga de la Decencia y de Madres de Familia. La Comisión quedó integrada entonces por: el Secretario de gobierno y cultura, cuatro representantes del Concejo Municipal, un representante de la Dirección Municipal de Cultura, un representante del Juzgado de Menores, uno de la Tercera Sección Escolar, uno del Asociación de Profesores Nacionales de Rosario, un representante de los cine clubes, un representante de la Filial Rosario de la Asociación Argentina de Escritores (SADE) y un representante de la Filial Rosario de la Asociación Argentina de Actores – que a través de este decreto generaba por primera vez una participación institucional en el aparato del Estado (Art. N° 15).

Decencia (Art. N° 4). Este decreto le otorgaba a estas instituciones un poder inédito dentro de la Comisión Calificadora, en tanto acumularon el 50% de la representación total⁶⁹.

Este nuevo ordenamiento establecía además entre sus considerando que, en tanto el Episcopado Argentino había otorgado su beneplácito al Ente Nacional de Calificación en materia de cinematografía, se suspendía la recalificación de películas en el ámbito local (Art. N° 1) y establecía como competencia para la Comisión el control de: *impresos, espectáculos teatrales, discos y fotografías* (Art. N° 4). Es decir, a partir de un reordenamiento a nivel nacional de las funciones de control, se limitaban las competencias de los ámbitos municipales excluyendo a la cinematografía.

Por lo que a partir de 1976, a la vez que se restringieron las funciones de la Comisión Calificadora por una directiva de orden nacional; por una decisión de nivel local se reforzó la presencia y el poder las instituciones eclesásticas.

La jerarquía eclesástica y la cúpula militar coincidieron en la necesidad del disciplinamiento social y la restauración de un universo

⁶⁹ Recordemos que estos primeros años de la dictadura coincidieron con una fuerte corriente regresiva y restauradora a interior de la Iglesia argentina que, ante la crisis interna desatada por el Concilio Vaticano II, buscó restaurar la unidad eclesial aislando a los sectores progresistas del catolicismo y reorganizarse sobre bases claramente conservadoras. En tal sentido, cabe señalar que el sector más conservador y mayoritario de la Iglesia Católica apoyo explícitamente el golpe de Estado. Como señala Obregón (2005) durante los primeros años del gobierno militar al menos una docena de obispos marcadamente tradicionalistas que simpatizaban abiertamente con el régimen ejercieron una fuerte influencia sobre la totalidad del cuerpo episcopal, arrastrando hacia sus posiciones a una mayoría conservadora mucho más vaga desde el punto de vista ideológico y aislando a los sectores renovadores.

Vale decir que la Liga de Madres de Familia fue creada por el Episcopado Argentino el 21 de junio de 1951 como parte de una “contraofensiva” eclesástica frente a los cambios que experimentó la sociedad argentina en la segunda mitad del siglo XX y que pusieron en cuestión la continuidad del modelo de familia clásico (Vázquez Lorda, 2007). Esta organización conformada por mujeres laicas tenía entre sus objetivos principales “velar por la moralidad pública y la defensa de la familia cristiana” (Cosse, 2006: 156). “Como supuesto ideológico fundamental de esta línea de pensamiento, la familia es en singular: hay solamente un modelo posible que debe ser fortalecido: el de la familia basada en la pareja heterosexual monogámica y sus hijos, con su lógica de funcionamiento tradicional. Los demás modelos de familia y convivencia son perversiones, desviaciones, indicadores justamente del estado de ‘crisis’” (Jelín, 1999: 129).

Por su parte la Liga de la Decencia fue creada en julio de 1963 y reunía a varias instituciones clericales como: Iglesia Católica, Iglesia Evangélica Metodista, Iglesia Ortodoxa, Cruz Roja Argentina, Liga de Madres de Familia, Asociación de empleadas católicas, Federación Femenina Evangélica Metodista, Asociación Ortodoxa Argentina, Club Social Argentino Sirio, Movimiento Familiar Cristiano y la Asociación Mujeres de Acción Católica (Luciani, 2017: 254). Esta institución promovió un discurso moralista y fuertemente conservador, que fue perdiendo predicamento con la recuperación democrática.

valorativo y simbólico en el que el catolicismo ocupaba un lugar central y por el cual la Iglesia pretendió recobrar su lugar como guía espiritual de la sociedad.

Según declaraban en la prensa el lema de la Liga de la Decencia en la época era “edificar una sociedad más digna para nuestros hijos, en base a la preservación de los valores morales en todas su facetas”. En este marco la decencia era entendida como “el recato, la honestidad y el decoro”, por lo que sus campañas se centraban en la defensa de la moral pública. Según este paradigma, la censura se justificaba en tanto apuntaba a la “corrección de las actitudes de los individuos que atentaban contra la sociedad” (*La Capital*, 13/11/81).

Los valores reaccionarios que impulsaban estas organizaciones, no sólo a través de su actividad censora sino también de las innumerables campañas tales como: la campaña contra el aborto, contra el divorcio, contra la píldora anticonceptiva, constituían el sustrato cultural conservador sobre el que se asentó el régimen a nivel local.

El slogan de una de las campañas: “Sea hombre usando el cabello como hombre, sea hombre usando modales de hombre”, nos permite pensar la estrechez del sustrato valorativo de este paradigma a la par que la amplitud de la materia sobre la que pretendía gobernar. Modales, cortes de pelo, formaban parte de las materias de gobierno asumidas desde este paradigma reaccionario y clerical no sólo por las instituciones eclesiásticas sino por todo el entramado estatal municipal.

Los servicios de inteligencia asumían también este control y podían señalar a una persona como “cuestionada” por su “maneras un poco afeminadas”. Y si bien, a nivel nacional se han podido detectar disidencias entre las agencias de inteligencia encargadas del control cultural y las autoridades eclesiásticas⁷⁰, en la ciudad de Rosario el análisis de las fuentes consultadas indica cierto sustrato común, al menos entre las agencias y organismos encargados de la estrategia represiva hacia el teatro.

Todos estos dispositivos generaron un ambiente opresivo en la ciudad y el predominio de una “mentalidad clerical” que se encarnó en estas

⁷⁰ Ver Schenquer (2018).

organizaciones pero que se extendió hacia buena parte de la sociedad civil- según relataba el ex Cucaño Carlos Ghioldi (Hulten, 2012:39)-. Una mentalidad contra la que luego reaccionarían fundamentalmente los jóvenes.

En 1981, en el marco de una nueva fase del PRN asociada a la gestión de Viola y a la incorporación de civiles al gobierno, el flamante intendente de facto Alberto Natale sancionó la ordenanza N° 2963 por la que limitaba la injerencia de las instituciones católicas estableciendo una Comisión similar a la de 1963. Si bien en este caso se incluyeron representantes de los ámbitos artísticos- como la Asociación Argentina de Escritores (SADE) y los cines clubs- no se incluyó ningún representante teatral⁷¹.

A nivel local la Comisión Calificadora de Espectáculos Públicos ejerció el poder de policía sobre impresos, fotografías, discos y espectáculos teatrales. En el caso de estos últimos se clasificaban las obras en función de seis categorías: sin restricciones, inconveniente para menores de 14 años, prohibida para menores de 14 años, inconveniente para menores de 18 años, prohibida para menores de 18 años y de representación prohibida (Decreto 23.582/59, Art. N° 4). Es decir la calificación estaba destinada a proteger a “los futuros puntales de la nación” de los efectos disolventes que podrían ocasionarles el contacto con determinadas obras.

En materia teatral, la Comisión asistía a los estrenos de las obras a controlar el contenido de las mismas y luego informaba a los elencos la calificación pertinente. Ésta debía hacerse pública en cada oportunidad que la misma se difundiera.

Un conflicto denunciado por el elenco Candilejas en 1982 muestra la arbitrariedad con la que se manejaba esta institución. Según denunció el elenco integrado por Raúl Marciani, Elisa Kessler, Rosa Ferrer y Enrique Rechiarelli, al ser estrenada su obra “Collage memorial” en la sala de Mercado Viejo se hicieron presentes cuatro personas de la Comisión, dado que no había más localidades se les pidió que volvieran otro día. En razón

⁷¹ Formaban parte de ella: un presidente designado por el ejecutivo municipal, otro representante del Departamento Ejecutivo a propuesta de la Dirección General de Cultura, dos representantes del Consejo Municipal, otro del Juzgado de Menores, la Tercera Sección Escolar, otro de los cine-clubes, otro de la SADE, Liga de la Decencia y de Familia. Como presidente del organismo se designó al contador Ángel Moral, y como suplentes primero y segundo a los señores Rodolfo Páez y Elías Siryi (*Rosario*, 13/11/81; *La Capital*, 23/1/82).

de esto, al día siguiente el elenco recibió un anota de la Comisión firmada por su presidente Angel Moral que decía:

- 1) Se advierte severamente la desconsideración tenida para integrantes de esta Comisión Calificadora el día jueves 22 del corriente cuando asistieron a la representación. Es obligatorio el reservar localidades a los efectos de la tarea específica que a esta Comisión le corresponde.
- 2) Advierte severamente sobre la omisión de calificación en la publicación periodística. Para el día de la fecha, deberá observarse terminantemente la calificación “prohibida para menores de 18 años” (Rosario, 1/8/82).

Además del control de la Comisión, podemos suponer que había otros actores y mecanismos involucrados para el control de las producciones teatrales. Liliana Gioia relata que en 1976 estaban preparando bajo la dirección de Miguel Bebán, una obra sobre Mario Benedetti. En ese marco:

...nos llega una intimación, más que intimación era una amenaza, a través de un telegrama que decía que nos prohibían estrenar la obra. El telegrama lo firmaba el Comando Aliado Reorganización Militar, que era un paramilitar de la dictadura (L. Gioia, comunicación personal, 22 de febrero de 2012).

Si bien no se han podido recabar más datos sobre este tipo de operatoria, es posible pensar que -al igual que sucedió en las dictaduras previas- el control de los grupos y las producciones no se limitaron a los organismos oficiales sino que el régimen también apeló a mecanismos violentos y organizaciones paralegales.

Otro mecanismo que operó para el control de las obras fue el autoimpuesto por los grupos. En relación con esto Segura decía:

También creo que en nosotros operaba un margen que delimitaba algunas cosas, nos llegaban a nosotros obras latinoamericanas que eran muy panfletarias en algunos aspectos, y considerábamos que no podíamos hacerlas (C. Segura, comunicación personal, 15 de mayo de 2009).

Es decir la autocensura funcionó como un mecanismo de preservación de la actividad de los diferentes grupos y se fue delineando en una operación constante de lectura de los límites de tolerancia del régimen militar.

En síntesis, la estrategia represiva hacia el teatro rosarino incluyó el funcionamiento de dispositivos de control y vigilancia sobre los artistas que se ejercieron desde los servicios de inteligencia y las agencias represivas que actuaban a nivel local y/o provincial y se centraron fundamentalmente

en los antecedentes de los artistas y sus vinculaciones políticas y sociales. Éstos convivieron con otro dispositivo de control sobre las obras que se ejerció a nivel municipal por la Comisión Calificadora de Espectáculos Públicos e Impresos Literarios –con una gran injerencia de los sectores más conservadores de la Iglesia católica- cuyo poder de policía estaba visiblemente legalizado y aceptado por buena parte de la sociedad rosarina. La defensa de la moral y las buenas costumbres construyeron así el sustrato cultural conservador y católico que complementó las estrategias represivas en lo simbólico. Y si bien hemos podido indicar un sustrato cultural común entre las agencias y organismos encargados de la estrategia represiva, el funcionamiento de las mismas no estuvo exento de contradicciones.

Sin embargo, es al analizar la estrategia “positiva” en materia de política cultural que aparecen los rasgos más disonantes para pensar el gobierno de la cultura en dictadura en términos lineales.

Estrategia creativa.

Harguindeguy recomendaba que en materia de medios de comunicación escritos, sonoros y espectáculos públicos era preferente privilegiar “la acción creativa o positiva”, es decir aquella tendiente a reforzar el consenso en torno al gobierno de la Junta “para lograr la internalización de sus objetivos y de los actos de gobierno” antes que la acción “negativa, restrictiva o represiva” (*Memorando*, s/f).

Y, si bien la propaganda (Risler, 2018) fue uno de los dispositivos privilegiados para el desarrollo de esta estrategia positiva, las políticas culturales de administración de las artes pueden leerse como otro de los ámbitos de despliegue de esta estrategia.

La administración de las artes se llevaron a cabo fundamentalmente por actores civiles desde los gobiernos locales. Si en Rosario esta función se encarnó en la figura de Gary Vila Ortiz, esta designación no fue aislada. En Buenos Aires por ejemplo, los cargos más importantes del teatro oficial también fueron ocupados por civiles quienes se manejaron con una relativa autonomía -como los casos de Kive Staiff en el San Martín y Graziano en el Cervantes- (Pallini, 1997; Mangialavori y Barrientos, 2011; Verzero, 2013).

Vila Ortiz al evaluar su participación en el gobierno dictatorial -al igual que Staiff respecto de su gestión en el San Martín- siempre recalcó la “*absoluta libertad*” (Giménez, s/f: 17) y la autonomía con la que se desempeñó. Así por ejemplo en una nota realizada apenas un año luego de finalizar su gestión, afirmaba:

...la gente se va a enojar por lo que voy a decir. No voy a hablar del Proceso, pero si voy a contar lo que a mí me compete y no me pongo en una torre de marfil. Ni con Cristiani, marino liberal, o Casanova, ni con Natale y Favario, ni con Cabanellas y Cristiá, los intendentes con los que actué, jamás, nunca tuve una indicación sobre si en un acto se podía nombrar a Jauretche, a Urondo, a quien vos me dijeras. Jamás tuve indicaciones de ningún tipo. Ni me lo preguntaron. Si me hubieran negado un homenaje a Marechal, por ejemplo, como el que hicimos, probablemente me hubiera ido. Decirlo ahora es un poco tonto, poco creíble (*Rosario*, 1/7/84).

A pesar de este margen de libertad con el que Vila Ortiz reconoció haber ejercido su función, no escapó al control de los servicios de inteligencia. Generándose así esta situación doble de vigilancia e inserción institucional a la que se aludía previamente.

Respecto de la estrategia creativa, en la ciudad de Rosario, la principal línea de las políticas culturales fueron sin dudas los actos patrios, centrados en los desfiles y la estética castrense a través de los cuales se reafirmaba el ordenamiento pretendido para el país⁷².

En cuanto a lo teatral a nivel nacional no se instrumentaron políticas de difusión demasiadas activas. En Rosario la presencia del Estado nacional se redujo casi exclusivamente a la presencia en la ciudad de la *Escuela Nacional de Títeres*, una institución muy marginal dentro del campo teatral

⁷² Asimismo se implementaron algunas políticas tendientes a reforzar este paradigma en la educación escolar, así por ejemplo con motivo de celebrarse en mayo de 1981 y con motivo de celebrarse el 171° aniversario del Ejército Argentino se organizó en la ciudad un concurso de composiciones y marchas para alumnos de quinto, sexto y séptimo grado cuyo tema debía ser “El ejército argentino en la unidad nacional y en el desarrollo nacional” (*La Capital*, 20/5/81). A la vez se estableció un plan de educación y acercamiento a la comunidad organizado por el Comando II del cuerpo del Ejército Teniente General Juan Carlos Sánchez -un “caído” en la lucha antsubversiva- desarrollada por intermedio del Batallón de Comunicaciones del Comando 121 que incluía un programa semanal de marchas militares, música popular y clásica en distintos parques y paseos de la ciudad (*La Capital*, 10 y 17/5/81). Asimismo, en 1981 el Subsecretario de Cultura de la Nación Julio César Gancedo junto al intendente de la Municipalidad, A. Natale, organizaron la “Semana de la Cultura Nacional en Rosario”, en la que la primera garantizaba las actuaciones del Coro Polifónico Nacional, La Orquesta Juan de Dios de Filiberto, el Coro de niños del Teatro Colón y la Comedia Nacional (*La Capital*, 17/7/81).

en la época⁷³. Es decir, el nivel nacional no tuvo prácticamente presencia en materia teatral en la ciudad, al menos en cuanto a acciones de promoción o difusión. Su práctica de gobierno en materia teatral se centró en determinar los parámetros de las acciones de control y vigilancia.

Por su parte el gobierno provincial tampoco fue muy activo en materia teatral. Durante todo el período dictatorial se implementaron sólo dos iniciativas, ambas hacia el final del período: el *Ciclo de Teatro Argentino en Televisión* en 1982 y el *Primer encuentro interprovincial de Teatro* en septiembre de 1983, del que no tenemos mayores datos excepto que se hizo en el marco de los circuitos culturales y que el jurado estuvo compuesto por Félix Reinoso, Emilio Lensky y Florencia Lo Celso.

El *Ciclo de Teatro Argentino en Televisión* organizado conjuntamente con Canal 5 de Rosario tenía por objetivo “ganar un espacio cultural en la televisión y apoyar la enseñanza media y terciaria” (Campana, 1999: 152). Hay que destacar que por esos años la crítica a la TV como medio de “mediocrización cultural” era una constante dentro de amplios sectores de la sociedad. Gran cantidad de cartas de lectores y editoriales de los diarios de la época dan cuenta de esta visión degenerativa de la TV en la sociedad⁷⁴. En este marco se puede comprender más profundamente el objetivo de “ganar un espacio cultural en la televisión”. Pues, si bien el Ministro de Cultura y Educación provincial del momento, Eduardo Sutter

⁷³ La Escuela Nacional de Títeres dependía de la Dirección Nacional de Educación Artística del Ministerio de Educación y Cultura de la Nación, y estaba bajo la dirección de Stella Maris Fragallo. Era una escuela muy pequeña en la que se dictaba el Profesorado nacional de títeres, una carrera de tres años, que comenzó a dictarse en el edificio de la Escuela Media “Las Heras” para luego trasladarse a un edificio en la Peatonal Córdoba (*La Capital*, 8/2/81). Vale señalar que por ejemplo en 1981 se recibieron de esta institución sólo 5 egresados. A partir del análisis de las actividades de la escuela durante esta etapa podemos decir que se convirtió en un centro de difusión del títere, vinculándose y organizando numerosas visitas de titiriteros de otros puntos del país. De modo que esta institución -muy marginal dentro del aparato estatal nacional- se manejó durante este período con relativa autonomía. Creemos que la dinámica que adquirió estuvo más condicionada por los flujos al interior del ámbito de los titiriteros que a las jerarquías estatales nacionales. En materia de educación artística, y también dependientes de la Dirección Nacional de Educación Artística del Ministerio de Educación y Cultura de la Nación, en marzo de 1982 se inauguraron además la Escuela Nacional de Danza, dirigida por Isabel Taboga que funcionó inicialmente en el mismo edificio de calle Córdoba 1186 y la Escuela Nacional de Música dirigida por Daniel Carlos Cardoso. (*La Capital*, 29/3/82)

⁷⁴ Así por ejemplo el Director de Cultura Municipal, Gary Vila Ortiz, expresaba un pensamiento muy generalizado en la época al declarar que el problema de lo popular era la “cultura de masas, uno de los problemas de este siglo. Ojo que yo no ataco la cultura de masa porque me molesta lo masivo, me molesta porque creo que es una trampa, un engaño para la gente” (*Rosario*, 1/7/84).

Schneider, definía la cultura como “todo lo que el hombre hace” (*La Capital*, 17/1/83) -en línea con la antropologización del concepto de cultura que dominó el campo de las políticas culturales en esta etapa- esto no implicaba la desjerarquización de las diferentes expresiones de esa cultura. Es así que la inclusión del teatro argentino en la TV, a la par que reconocía la potencialidad masiva de este medio, se evaluaba como una “ganancia” frente a los contenidos que ésta promovía. En el orden jerárquico de las expresiones culturales que estableció la dictadura el teatro ocupaba un lugar más privilegiado que otras expresiones consideradas menos formativas.

Destinado especialmente a alumnos del tercer año de nivel medio de escuelas provinciales, nacionales y privadas, es decir adolescentes que “en su gran mayoría no han asistido nunca a una función teatral” (Lo Celso en *Rosario*, 2/6/82) se seleccionaron 8 obras del teatro nacional, “tratando de seguir la evolución histórica del país y una sucesión cronológica de estilos” (Lo Celso en *Rosario*, 2/6/82) para ser montados y proyectados por Canal 5. De este repertorio seleccionado sólo pudieron concretarse las puestas de seis obras: *Las de Barranco* (1908) de Gregorio Laferrère, *La gringa* (1904) de Florencio Sánchez, *El debut de la piba* (1916) de Roberto Cayol, *Stéfano* (1928) de Armando Discépolo, *Las aguas del mundo* (1957) de Samuel Eichelbaum y *Madre tierra* (1920) de Alejandro Berruti. Dos quedaron sin concretarse: *Melenita de oro* de Alberto Rodríguez Muñoz, por problemas presupuestarios, y otra obra cuyo nombre no trascendió pero que se preveía estuviera dirigida por Mirko Buchín y cuya temática vinculada al curanderismo habría recibido objeciones del Comité Federal de Radiodifusión -COMFER- (*Rosario*, 7/1/83).

Para este ciclo, las obras seleccionadas –con excepción de la de Eichelbaum y Muñoz- eran todas previas a la crisis del 30, y formaban parte del repertorio consagrado de la dramaturgia nacional. Es decir, la selección de las obras privilegió la dimensión pedagógica al poner en conocimiento obras canónicas de la dramaturgia nacional.

Como parte de este programa la Subsecretaría de Cultura hacía llegar a las escuelas un impreso realizado por la profesora Florencia Lo Celso -jefa de redacción y control de trámites de la Subsecretaría– que señalaba los

objetivos, un panorama del teatro argentino y una descripción de cada obra a representar, con comentarios sobre su autor y una guía de análisis.

Para llevar adelante este proyecto se conformó un equipo que además de una coordinación entre el canal y la Subsecretaría en manos de Florencia Lo Celso contaba con la supervisión de Guerino Marchesi quien controlaba el hecho teatral, técnica y dramáticamente, Pablo Renault como director de cámaras y puesta en escena, Elena Locicero en la adaptación de los textos y la presentación de la obra a cargo de Carlos Segura. A su vez el proyecto contaba con diferentes directores según la obra a montarse, entre ellos el mismo Marchesi, David Ederly, Naún Krass y Eugenio Filippelli y técnicos y actores rosarinos.

Según detalla Campana el propósito de asignar el trabajo a actores y directores santafesinos se cumplió con la colaboración de la filial Rosario de la Asociación Argentina de Actores, en tanto se “pautaron contratos por montos asignados al borde de lo simbólico” (Campana, 1999: 152). Es así que los elencos se compusieron en su mayoría por artistas rosarinos⁷⁵. En el mismo sentido el diario *Rosario* destacaba la actuación de los artistas locales que “brindaron tesón y seriedad profesional, supliendo con probidad dificultades técnicas en una labor incesante, con retribuciones económicas mínimas” (*Rosario*, 29/10/82).

Esta propuesta de la Subsecretaría de Cultura fue recibida con agrado por la comunidad teatral local tanto por las posibilidades laborales

⁷⁵ En el elenco de *Las de Barranco*, con dirección de Marchesi participaron: Encarnación Rivas, Gloria Bussano, Miriam Tissone, Silvia Galizzi, José Lo Cascio, Emilio Lensky, Héctor Laurencena, Oscar Fabregat y Ernesto Ciliberti. En *La gringa*, también dirigida por Marchesi, actuaron: Zulema Goitea, Silvia Galizzi, Emilio Lensky, Quique Gudiño, Gustavo Viale, Juan Carlos Rodríguez, Julio Amoroso, Juan José Campos, Evangelina Bruno, Angelita Emel, Oscar Molinero, Kenio Bossi, Francisco Córdoba, Norman Clay y Jorge Salem. En *El debut de la piba*, bajo la dirección de Ederly y con la asistencia de Ciliberti actuaron: Mónica Alfonso, Valterio Ciz, Cary Portesio, Antonio Postiglione, Jorge Salem y Nora Covalcid. Por su parte la puesta de *Stéfano* la dirigió también Ederly y actuaron: Emilio Lensky, Antonio Postiglione, Encarnación Rivas, Katy Palese, María Elena Matiazzi, José Luis Jaimes, Oscar Fabregat y Félix Reinoso. *Las aguas del mundo* fue dirigida por Filippelli con la asistencia de Ciliberti y actuaron: Raúl Saggini, Graciela Miraglia, Dolores Zaida, Oscar Molinero, Encarnación Rivas, Carlos Segura, Evangelina Bruno, Patricia Pareja, Pablo Tortella, Nicolás Junot, Alejandro Pérez y Roberto Gallina. Finalmente para la puesta de *Madre tierra*, que dirigió Marchesi con puesta en escena de Krass, se conformó un elenco con las participaciones de Emilio Lensky, Mónica Alfonso, Graciela Miraglia, José Luis Jaime, Evangelina Bruno, Carlos Soto Payva, Oscar Fabregat, Daniel Beltrán, Alfredo Anémola, Héctor Laurencena, José Lo Cascio, Keno Bossi y Nicolás Junot.

que abría como por la masividad de público que se alcanzaba. Consideramos que el diseño del programa privilegió la difusión de la dramaturgia nacional desde una concepción más bien literaria por sobre el hecho teatral en sí y la formación de espectadores. Es decir, el objetivo fue eminentemente pedagógico y se concentró en la difusión de la literatura teatral canonizada y el refuerzo de la cultura nacional. El hecho teatral -convivial, único e irrepetible- mediatizado televisivamente operó sólo como un instrumento pedagógico al servicio de lo literario, de modo que el objetivo de la formación de espectadores teatrales quedó absolutamente desdibujado.

A diferencia de la escasa presencia de políticas teatrales nacionales y provinciales, en Rosario la gestión de Gary Vila Ortiz, especialmente entre los años 1980 y 1981, fue muy activa en la promoción y difusión del teatro independiente. Un actividad que disminuyó drásticamente en 1982 para ya ser nula en 1983.

En tal sentido, se implementaron diferentes estrategias de promoción del teatro independiente: los auspicios o patrocinios de obras o eventos que ya estaban montados e implicaban el apoyo económico de la municipalidad, la organización de ciclos en los que la Dirección de Cultura se encargaba de la gestión de funciones para obras ya montadas en circuitos no habituales como plazas o vecinales y finalmente la producción de obras de manera oficial. En este último caso era el Estado municipal el que se encargaba de todo el proceso productivo.

El auspicio de la municipalidad consistía en algún tipo de apoyo económico y reconocimiento simbólico que sin embargo no implicaba necesariamente la gratuidad de las funciones. Entre las obras que contaron con este beneficio se pueden mencionar, para el año 1981: *Comer al amigo* de Victor Lanoux por Aquelarre, *Esta noche Pirandello* y *El milagro de San Antonio* de Maeterlinck por el Teatro UNO, *Perdónanos el miedo* por el grupo dirigido por Serrano, *El Lugar* de Carlos Gorostiza y *Don Chicho* por el Grupo de Teatro Rosarino, *Lisístrata* por el CRIT y el estreno de *La profesora de inglés* del rosarino Eduardo D'Anna por el elenco de adolescentes *El ancho mundo* del Instituto de Arte Dramático Litoral. Ya en

1983 la Municipalidad sólo auspició una función de *Las de Barranco* de Laferrère por el elenco del Teatro Nacional Cervantes.

Asimismo, la Dirección de Cultura patrocinó el *Encuentro de teatro joven* organizado por la Comisión Juvenil de la Asociación Argentina de Actores en noviembre de 1981, como así también un ciclo de *Conversaciones sobre teatro actual* organizado por la misma institución (*La Capital*, 12/11/81), la *II Muestra de Teatros Rosarinos*, un curso sobre teatro francés y español durante el siglo XVII, otro a cargo de Pepe Costa y un curso práctico de pantomima dictado por Alberto Ivern (*La Capital*, 27/4/81).

Entre las funciones organizadas por la Dirección y que tenían entrada libre y gratuita para el público se pueden mencionar: *Mi Cristo Roto* dirigido por Miyara en la Parroquia Santa Teresita, *Vía Crucis viviente* por el grupo juvenil de la Parroquia Nuestra Señora de Roca, *Este loco loco Buenos Aires* y *Quinto año nacional* –ambas en la Mateo Booz y hechas por elencos de Buenos Aires- *Doña Rosita la soltera* por un elenco de Nogoyá en el Auditorio Fundación y un Ciclo de teatro breve argentino de 1787 a 1980 en el que participaron el CRIT de Pepe Costa, el Grupo de Teatro Rosario dirigido por Lucrecia Castagnino y el grupo dirigido por Félix Reynoso⁷⁶.

Como decíamos anteriormente también fueron incluidas diversas obras de teatro en los numerosos ciclos que organizó la Dirección de Cultura, especialmente en 1981. Todas estas iniciativas se llevaron adelante bajo el lema de “*Con la cultura crece un país*”- slogan que figuraba en todas las publicidades gráficas de los ciclos- y eran con entrada libre y gratuita.

Una cualidad dislocadora de estos ciclos fue que circularon por territorios poco habituales para este tipo de expresiones artísticas como plazas, vecinales, hospitales, bibliotecas, etc. Además se financiaron conjuntamente con la Fundación Cultura Rosario y el banco UDECOOP, y en ocasiones contaron con la colaboración de las vecinales para su

⁷⁶ Formaron parte de este Ciclo de teatro breve argentino de 1787 a 1980, desarrollado entre septiembre y octubre de 1981, con comentarios (época, autor, obra) previos a la representación, las obras: *El Amor de la estanciera* (1787), Anónimo; *A río revuelto ganancia de pescadores*, en *Mano Santa*, F. Sanchez; *Entre bueyes no hay cornadas*; *Pensar en uno*, S. Valles; *Papa Querido*. A. Bortnick; *Gris de ausencia* de Cossa y *El poeta*, de Wernicke (*La Capital*, 8, 15, 21, 28/9; 10, 17, 20, 24/10/81).

organización. Es decir, un modelo de gestión asociado muy innovador para la época, que implicaba la articulación de la iniciativa gubernamental municipal con la participación de las asociaciones de la sociedad civil.

Vale señalar al respecto que la gestión de Cristiani se trazó como uno de sus objetivos instrumentar la participación vecinalista en el gobierno comunal y en tal sentido las asociaciones vecinalistas se convirtieron en uno de los soportes activos con los que contó la administración municipal (Águila, 2019). De modo que las vecinales no sólo fueron co-gestores de algunas políticas culturales locales sino que también los barrios fueron escenarios privilegiados de estas iniciativas.

Entre estas iniciativas se pueden mencionar el “Ciclo de verano” en el Anfiteatro Municipal Humberto de Nito con un repertorio musical centrado en el tango y el folklore, las “Siestas musicales en el anfiteatro”, el ciclo “Noches de folklore” en la Mateo Booz, “Atardecer en folklore” en las plazas de la ciudad, “La poesía en las plazas”, “Música en las vecinales”, “Junio/Julio/Agosto/ Octubre en la Vecinales”, “Ciclo de cine nacional” co-organizado por diferentes instituciones barriales, el “Ciclo de cine Francés”, “Ajedrez en las plazas”, entre otros.

En materia teatral específicamente dentro del ciclo “Siestas musicales en el anfiteatro” se incluyeron funciones infantiles de *Cuentos folklóricos argentinos* por el Teatro de Títeres Chicapún dirigido por Norma Pellegrino, *Marionetisismas* por los Títeres de Félix y Adela y *La risa precisa* dirigida por Gladys Temporelli y Norberto Campos (*La Capital*, 12/7/8, 13/9/81, 25/10/81). También dentro del ciclo “Junio en las vecinales” se incluyó una función del infantil de *Una hora con Carola* por el Mercado Viejo (*La Capital*, 12/6/81) y la obra para adultos *Choca lo cinco chocá* de Nuñez y Valles con la dirección de Reynoso, que luego se repondría en los sucesivos ciclos de julio y agosto (*La Capital*, 5/6/81, 16/6/8, 7/6/81, 12/8/81,15/7/81).

Por su parte el ciclo “La poesía en las plazas” consistió en la circulación de la obra *Crónica Gringa* con textos de Jorge Isaías y la dirección de Norma Pellegrino por diferentes espacios públicos de la ciudad tales como la Plaza Mitre, la Plaza Martín Fierro, la Plaza López, el Anfiteatro Municipal, la Plaza Merceditas (Nuevo Alberdi), la Plaza O’

Higgins, entre otras. En línea con el repertorio musical que promovía la Dirección de Cultura, esta obra contaba la vida de los habitantes de la pampa gringa a través de una multiplicidad de lenguajes como los títeres, las diapositivas y la música folklórica ⁷⁷ (*La Capital*, 30/1/81, 12/1/81, 21/2/81, 28/3/81,12/4/81).

Entendemos que –al menos en estas iniciativas destinadas a circular por espacios no convencionales, es decir aquellas destinadas a los barrios periféricos de la ciudad- predominó un repertorio que combinaba diversos lenguajes con una temática tradicionalista centrada en lo folklórico.

En una nota realizada a Vila Ortiz en el año 1984, éste definía lo popular como:

...lo que nace realmente o tiene una base en el pueblo, en lo que llamamos pueblo, por ejemplo: el tango es una expresión popular - aunque después haya músicos cultos- creo que el jazz en su primera etapa era una expresión netamente popular, como toda la música negra. Entiendo que el folklore brasileiro es una expresión de música popular. Todo lo que es folklore es netamente popular (*Rosario*. 1/7/84).

Siguiendo esta definición, podríamos afirmar que Vila Ortiz impulsó para los sectores populares un repertorio que -bajo sus propios términos- podía pensarse como de tipo *popular*. Esta apelación al folklore como matriz de lo popular puede ser pensada como una respuesta a las necesidades políticas de legitimar la hegemonía mediante el prestigio de un patrimonio histórico desconflictuado. Es decir, una visión conservadora de lo popular que esencializa y cristaliza determinadas expresiones sustrayendo la dimensión de oposición que entabla con otras expresiones.

Sin embargo, este rasgo conservador respecto al repertorio se combinó con otros más innovadores como la inclusión de mecanismos de co-gestión y participación de organizaciones de la sociedad civil y una circulación descentralizada que recuperaba la impronta del paradigma de la democratización cultural que desde mitad de siglo dominaba el ámbito de las políticas cultural. Este paradigma, promueve la difusión y popularización de la alta cultura a través del Estado, para garantizar el acceso igualitario de

⁷⁷ El elenco de la obra estaba compuesto por Norma Pellegrino, Marcela Ruiz Burgos y Daniel Padilla (técnico en luces). Fotografía y diapositivas por Fulton Mario Gorosito y Norberto Puzzolo. Técnico audiovisual: Héctor Correa. Música de Fandermole y Larguía.

todos los individuos y grupos al disfrute de los bienes culturales (García Canclini, 1987: 27)⁷⁸.

Si analizamos las iniciativas de producción directa del gobierno municipal las características del repertorio cambian. Dentro de la producciones destinadas a presentarse en el teatro municipal Mateo Booz, es decir una de las salas a la italiana consolidadas en el circuito profesional, se contaron la puesta en escena de *El avaro* de Molière, *Cándida* de B. Shaw con la dirección de Héctor Tealdi y *El casamiento del laucha* de Roberto J. Payró con la dirección de Pepe Costa. Es decir, una comedia en prosa francesa de 1968 considerada uno de los clásicos de la literatura universal barroca, una obra del dramaturgo irlandés George Bernard Shaw -muy representado por los independientes- publicada por primera vez en 1898 y otra de Payró de 1906 con aires de picaresca.

Es decir, la gestión de Vila Ortiz promovió un repertorio diverso. Por un lado, una programación para presentarse en los barrios, al aire libre, centrada en un imaginario folklórico, con algunas apelaciones a cruces de lenguajes; y un repertorio universal vinculado a la comedia para presentarse en la sala a la italiana.

Sin embargo, las decisiones en materia de cultura se determinaban no sólo por la calidad y sentido de los repertorios sino también por las relaciones personales de amistad entre los artistas y el propio director de cultura⁷⁹.

En tal sentido, se puede destacar la presencia de Héctor Barreiros – quien compartía la realización de un programa de radio con Vila Ortiz- en varias de las iniciativas municipales, como así también la de Pepe Costa, Félix Reynoso, Norma Pellegrino o Lucrecia Castagnino, todos ellos

⁷⁸ El paradigma de la democratización cultural se diferencia del paradigma de la democracia cultural que domina durante los primeros gobiernos democráticos en tanto el primero establece de manera inconsulta los contenidos de las políticas mientras el segundo promueve la participación popular y organización autogestiva de las actividades culturales con el objetivo de lograr un desarrollo plural de las culturas. Ver García Canclini (1987).

⁷⁹ El programa radial “Cara a cara con la cultura” organizado y patrocinado por la Dirección de Cultura municipal, con la dirección y asesoramiento de Gary Vila Ortiz, duraba 2 horas diarias donde se hablaba sobre las actividades culturales de la ciudad. En la columna sobre teatro intervenía HectorBarreiros (*La Capital*, 10/2/81).

Otras interacciones semejantes se produjeron por ejemplo con el ciclo *Diálogos sobre teatro contemporáneo* organizado por la Secretaría de Cultura de la Asociación Empleados de Comercio y la Dirección de Cultura Municipal a cargo de Héctor Barreiros y Gary Vila Ortiz y con la participación del elenco de Aquelarre (*La Capital*, 25/5/83).

representantes de lo más consagrado de la escena local. Sin embargo, y tal y como hemos detallado, fueron muchos los artistas que participaron de las iniciativas municipales en el período⁸⁰. En este punto conviene señalar que, sólo los artistas ligados muy visiblemente al peronismo -como fue el caso de Zapata- quedaron excluidos de esta participación. Aún institucionalmente, pudimos recuperar iniciativas conjuntas entre la Dirección de Cultura Municipal y la AAA, no así del SISTTEA.

Es decir, a la vez que los servicios de inteligencia vigilaban a los integrantes del circuito independiente de Rosario desde el gobierno municipal, a través de la gestión de Gary Vila Ortiz se los convocaba a distintas iniciativas destinadas a la promoción del teatro.

Alonso (2017), en relación con el teatro de la capital santafesina, también ha señalado estas situaciones simultáneas de inserción institucional y vigilancia policial, que permiten poner en suspenso la imagen lineal del estado dictatorial. “Mientras algunas agencias estatales controlaban la actividad teatral y calificaban como potencialmente peligrosos a distintos agentes individuales o colectivos, otras reparticiones les facilitaban la presentación de sus obras” (Alonso, 2017:127).

Comedia Rosarina

La propuesta más importante que llevó adelante Gary Vila Ortiz en materia teatral fue la creación de la Comedia Rosarina. En un balance de su gestión el Director de Cultura señalaba como hechos destacables:

...el haber publicado los hasta ahora 13 cuadernos de la dirección de cultura, el tener un teatro municipal, el haber creado un caso literario, el haber podido difundir (durante algún tiempo al menos) programas culturales por la radio, la creación de la Fundación Cultural de Rosario y haber sentado los pilares de una futura Comedia rosarina (*Rosario*, 15/12/82).

En torno al proyecto de la Comedia Rosarina se generó una de las mayores polémicas en el ambiente teatral. La discusión se planteó cuando la Dirección de Cultura Municipal convocó a una conferencia de prensa para

⁸⁰ Tal como mencionamos anteriormente pudimos comprobar participaciones del CRIT, Grupo de Teatro Rosario, el grupo dirigido por Aquelarre, Teatro UNO, grupo dirigido por Serrano, el Grupo de Teatro Rosarino, el elenco de adolescentes El ancho mundo del Instituto de Arte Dramático Litoral, la Comisión Juvenil de la Asociación Argentina de Actores, el Teatro de Títeres Chicapún, Títeres de Félix y Adela, Gladys Temporelly y Norberto Campos, Mercado Viejo, grupo bajo la dirección de Reynoso.

informar la creación de este proyecto. Según lo anunciado en esa oportunidad el núcleo de la Comedia sería el grupo que bajo la dirección de Pepe Costa estaba representando *El casamiento del Laucha*.

A partir de este anuncio 14 grupos independientes⁸¹ publicaron una nota conjunta en la que cuestionaron la falta de participación de los elencos en la propuesta, la ausencia de concurso para cubrir los distintos cargos y el desconocimiento de los objetivos de la Comedia. Con posterioridad a esta nota Gary Vila Ortiz se encargó de aclarar que sólo se había puesto en marcha el proyecto. Asimismo señaló que el elenco dirigido por Costa trabajaba de manera cooperativa con el apoyo de la Municipalidad y que la idea era que el proyecto se estudiara con la gente de teatro para lo cual la AAA estaba acopiando material para concretarlo (*Rosario*, 12/10/80).

A raíz de esto, diversos grupos -la mayoría sindicalizados en SISTTEA- convocaron a una reunión a principios de noviembre en el Sindicato de Luz y Fuerza para debatir el contenido del mismo “con una participación amplia y sin exclusiones” (*Rosario*, 2/11/80). A esta reunión concurrieron representantes de los grupos: Caras y Caretas, Arteón, Teatro Uno, el Grupo de Teatro para Adolescentes (GTPA), CET, Teatro Rosario, Grupo Litoral, El Tablón, Grupo del Sur, Teatro del Interior, Caracol, UNIMA, Margarita Xirgu, La Ribera, Aquelarre, Teatrino, representantes de la AAA y ningún miembro del gobierno municipal (*La Tribuna*, 5/11/80). En la misma se cuestionó el modo en que se había lanzado el proyecto y se acordó presionar para que el mismo se concrete a partir de una reglamentación que asegurara su funcionamiento más allá de la voluntad de los gobiernos (*La Tribuna*, 5/11/80).

Finalmente, a partir de un anteproyecto presentado por la AAA a la Dirección de Cultura, en febrero de 1982 se sancionó la ordenanza N° 3324. En dos carillas, con considerandos muy vagos y 6 artículos, esta normativa creaba la “Comedia Municipal de Rosario” bajo la dependencia de la Dirección General de Cultura.

⁸¹ CET, Litoral, La Ribera, Sur, Teatrino, Arteón, Grupo de Teatro para Adolescentes, El Tablón, Eros, Del Interior, Margarita Xirgu, Aquelarre, Casacuberta y Candilejas (*Rosario*, 2/11/80).

Según su artículo 1º tenía por objeto: “la difusión y promoción del arte teatral, por medio de la realización de representaciones, ciclos, clases y demás actividades que hagan a la concreción de esos objetivos” (Ordenanza 3324/82).

Se contemplaba además contratar en forma temporaria a 12 agentes que serían seleccionados por concurso por un jurado de cinco personas, designados a propuesta de la Dirección, y la partida presupuestaria a la que se imputaría tal “gasto”.

Inmediatamente Vila Ortiz convocó a directores de teatro de la ciudad para conversar sobre el futuro de este proyecto y creó una Comisión Asesora ad honorem para conformar el jurado que elegiría al elenco y llamar a concurso para integrarlo. Formaron parte de dicha Comisión: Eugenio Filippelli, Pepe Costa, Carlos Serrano, Héctor Barreiros, David Edery, Lauro Campos y Carlos Caruso. Ésta designó al jurado compuesto por: Eugenio Filippelli, Héctor Barreiros, Carlos Serrano, David Edery y Norberto Campos (*La Capital*, 2/05/82, 15/12/82, 02/04/83; *Rosario*, 19/10/80).

Finalmente, por cuestiones económicas esta ordenanza nunca se llegó a reglamentar y el proyecto quedó trunco. El mismo Vila Ortiz, una vez fuera de la función pública, relataba esta iniciativa como su mayor frustración a la vez que destacaba el apoyo que la misma había tenido por parte de la AAA, especialmente del actor Luis Brandoni, quien colaboró con el mismo.

La cuestión económica y presupuestaria se convirtió en el principal condicionante en toda la gestión de este período. Por tal motivo Vila Ortiz había promovido la creación en 1979 de la Fundación Cultural Rosario⁸², que conjuntamente con el Banco UDECOOP, financiaron casi todas las iniciativas de la Dirección. En una nota del diario *Rosario* en octubre de 1980, Vila Ortiz declaraba:

... por ahora todo lo que estamos haciendo en teatro es un esfuerzo compartido por la Dirección General de Cultura, la Fundación

⁸² En 1981 el presidente de la entidad era el escribano Pablo del Castillo e integraban la entidad –además de Vila Ortiz–: Justino Ricardo Caballero, Hugo Héctor Posadas, Jack Benoliel, José Mannino, Gonzalo Linares, Alberto Dogliani, Guillermo Fierro (Secretario de Servicios Públicos de la Municipalidad) y Mario Hellbig, quien se desempeñaba además como subdirector del Centro Cultural Bernardino Rivadavia (*La Capital*, 29/5/81, 16/6/81).

Cultural de Rosario, el banco UDECOOP y más que nada el entusiasmo siempre apasionante de quienes hacen teatro: actores, directores, etc.(Rosario, 19/10/80).

Es decir, ante el desfinanciamiento del área de Cultura durante la dictadura, Vila Ortiz pudo mantener una activa política apelando al mecenazgo y al “entusiasmo siempre apasionante” de los teatristas rosarinos. Cabe señalar que en los discursos del Director de Cultura hubo una apelación constante al entusiasmo, el amor a la labor de los actores, como pilares y sostén de la política teatral para la ciudad. Una interpelación afín al componente moral que operaba aún en algunos grupos identificados con el movimiento de teatro independiente.

Esta misma situación presupuestaria se daba en torno al Centro Cultural Bernardino Rivadavia que funcionaba paralelamente a la Dirección de Cultura municipal y dependía directamente de la Secretaría de Gobierno de la Municipalidad. El sub director-gerente del Centro Cultural, el Ingeniero Mario Hellewing, en una nota publicada en 1981 en el matutino *Rosario* precisaba el mecanismo de financiamiento. Éste tenía una asignación del presupuesto por parte de la Municipalidad a principio de año que luego debía recuperarse en el transcurso del mismo y enviar a Rentas Generales. Sin embargo, dado que la asignación era tan baja, el Centro sólo lograba recaudar lo necesario para la devolución de ese dinero sin margen para la producción de eventos. Decía:

...la dificultad se nos presenta desde el momento en que no podemos sustentarnos por las nuestras. El problema monetario es la cuestión. Es de conocimiento de todos que aquí los salones se alquilan para congresos, exposiciones, obras de teatro, etcétera. Esta es una manera de recaudar fondos para devolverle a la Municipalidad, lo que ella nos da al principio del año con el presupuesto que nos asigna. De ahí también que algunas partes del edificio están alquiladas continuamente. El tercer piso, completo y parte de la plana baja (Rosario, 9/5/81).

En cuanto a los recursos, la política del gobierno municipal respecto del área cultural no fue sólo el desfinanciamiento sino que se avanzó en la privatización de la misma. En tal sentido se debe recordar que el intendente Cristiani abogó a nivel municipal por un Estado mínimo y eficientista que condicionó las políticas culturales hacia la ciudad.

Tal como el mismo Hellwing relataba, el trabajo en la función pública de la cultura era “empresarial” (*Rosario*, 9/5/81). Así por ejemplo el ciclo de teatro dirigido por Pepe Costa de agosto a diciembre de 1981 se financió con un aporte de Aerolíneas Argentinas, empresa que además alquilaba uno de los pisos del Centro Cultural (Decreto 1386/81).

En otros casos, este criterio empresarial para la administración de la sala terminó por expulsar a grupos locales. Por ejemplo, en 1983 el director Félix Reynoso comentaba que habían hecho temporada en el Centro Cultural durante los años 1981 y 1982 pagando a la sala con un porcentaje de las entradas vendidas, como se estilaba en las salas del circuito local; sin embargo en 1983, ante los acuciantes problemas presupuestarios de la institución, quisieron cobrarles 600.000 pesos diarios lo que les imposibilitó hacer su temporada (*Rosario*, 6/2/83).

Este sistema empresarial de financiamiento se combinó, al igual que en el caso de la Dirección, con el mecenazgo. En enero de 1982 se creó la Asociación de Amigos del Centro Cultural Bernardino Rivadavia “para brindar impulso material y moral a la institución” (*La Capital*, 20/1/82)⁸³.

En definitiva, en material teatral la política más activa estuvo a cargo del gobierno municipal, específicamente bajo la gestión de Gary Vila Ortiz quien propuso políticas en términos de difusión y promoción no sólo del teatro sino también de la música. Para ello convocó a los hacedores más consagrados de la escena local y trabajo conjuntamente en algunas iniciativas con la filial Rosario de la AAA y otras organizaciones de la sociedad civil como las vecinales, quedando excluidos aquellos sectores directamente vinculados al peronismo como SISTTEA.

Vila Ortiz promovió fundamentalmente dos tipos de iniciativas: los ciclos y patrocinios destinados a circular por los barrios periféricos de la ciudad y la producción de obras para presentarse en la sala Mateo Booz con un repertorio clásico universal. Esta última iniciativa buscó concretarse en el proyecto teatral más importante de la gestión, la creación de una Comedia Municipal de Teatro, la que finalmente fracasó.

⁸³ Pallini (1997) advierte la presencia de este mismo tipo de mecanismos en la administración del Teatro Municipal General San Martín, de la ciudad de Buenos Aires.

La ausencia de políticas teatrales activas a nivel nacional, la tibieza de las iniciativas provinciales y el desfinanciamiento del área de cultura a nivel municipal nos indican un lugar marginal de la cuestión teatral para las fuerzas militares.

Sin embargo, algunos elementos como la delegación en manos de civiles y el manejo cuasi empresarial de la cuestión, se pueden leer como signos de una cierta autonomía en la administración de las artes por parte de las agencias municipales.

A su vez, algunos rasgos de las políticas implementadas a nivel local por la Dirección de Cultura permiten reforzar esta idea. Entre ellas cabe mencionar por ejemplo la contratación de un director que figuraba en las listas negras de la SIDE o el patrocinio y promoción de grupos que eran vigilados por la comunidad de información. En el mismo sentido, la respuesta respecto del reclamo de la comunidad teatral en torno al proyecto de la Comedia Rosarina y su posterior participación a través de la AAA, y también de personalidades del quehacer teatral vinculadas a SISTTEA, como las relaciones personales entre los los teatristas y el Director de Cultura y su mención como uno de los pilares de las iniciativas de la gestión, permiten pensar en una dinámica en la que prevalecía la dinámica sectorial por sobre los lineamientos generales del PRN.

Las políticas implementadas desde el gobierno municipal privilegiaron la difusión del teatro entre la población, sea a través del patrocinio a los grupos como la gestión de ciclos que habilitaron nuevos espacios de circulación para el teatro rosarino y la creación de la Comedia Municipal. En este sentido, la racionalidad de las prácticas de gobierno se vincularon más a la discursividad y las prácticas del teatro independiente en torno a la educación del gusto del ciudadano que a la discursividad del PRN. Lo que habilita a pensar en una continuidad respecto del proceso de gubernamentalización del teatro que se venía desarrollando en el ámbito rosarino y el establecimiento de un margen de relativa autonomía respecto del régimen de gobierno de las fuerzas militares a nivel nacional.

En la misma línea, la participación de las vecinales en la gestión de los ciclos culturales, la promoción de una amplia circulación de manifestaciones artísticas por las plazas de la ciudad y las reuniones que se

desarrollaron para discutir la iniciativa gubernamental de la Comedia, se presentan como espacios de fisura en torno a la clausura del espacio público propiciado desde el gobierno nacional.

Estos rasgos de la política cultural rosarina implementada durante la dictadura permiten advertir que a nivel local desde las mismas agencias gubernamentales se generaron espacios de fisura y disidencia respecto al modelo planificado a nivel nacional.

Los juegos entre los diferentes niveles del Estado, las relaciones y características personales de los funcionarios y las dinámicas mismas del ámbito teatral le imprimieron algunos contornos singulares al gobierno del teatro en dictadura que permitió que por ejemplo, a la vez que se desarrollaba en la ciudad uno de los aparatos represivos más importantes del país, se generaran fenómenos disruptivos por parte de los grupos locales como la intervención de Cucaño *–La penetración–* en la que un grupo de jóvenes teatristas ingresaron en una Iglesia Católica del centro en plena misa vomitando hostias y sacando piojos a los feligreses.

De modo que si las políticas de disciplinamiento operaron a través de una estrategia represiva y una creativa para alcanzar un nivel capilar en la sociedad, este proceso no se dio como un todo sin fisuras ni contradicciones. Más aún, en el caso del teatro rosarino estas políticas no impidieron el despliegue de una actividad de niveles inéditos.

CAPÍTULO IV - EL CIRCUITO DE TEATRO INDEPENDIENTE EN LOS OCHENTA

1- El circuito de teatro independiente en dictadura

Al producirse el golpe de estado el teatro rosarino vivía un momento de gran desarrollo. El circuito local tenía alrededor de cinco salas autogestionadas y la mayor cantidad de grupos en actividad desde su emergencia. Entre éstos se contaban el Grupo Litoral, Arteón, Mercado Viejo, La Ribera, Caras y Caretas, el CET, Teatrika, Escena 75, Aquelarre, Margarita Xirgu, el Teatro Universitario, entre otros. En lo estético, los grupos locales se aventuraban a montar producciones con búsquedas más propias y originales. A su vez, el proceso de politización que atravesó a la trama teatral en los años anteriores devino en un intenso proceso de institucionalización gremial y acercamiento al Estado, en el que Arteón fue un protagonista ineludible. Algunos actores rosarinos habían accedido a puestos de poder entre 1973 y 1976 –entre los que se destacaba la figura de Néstor Zapata- y desde allí habían facilitado el acercamiento de otros teatristas a la esfera estatal. Se habían creado y estaban en funcionamiento la Escuela Nacional de Títeres y la Comedia Provincial de Teatro, también el SISTTEA como organismo gremial del sector y la FATTA que cumplía un importante rol en la articulación con otros gremios del país.

En este sentido, el golpe de estado provocó profundas modificaciones, específicamente en este proceso de institucionalización que se venía desarrollando desde 1973.

Sin embargo, esta ruptura que se dio en la dimensión institucional convivió con otros procesos cuyos ajustes y reacomodamientos fueron más sutiles y nos permiten complejizar cierta imagen generalizada sobre el teatro en dictadura que tiende a enfatizar la dimensión represiva de la misma.

En este sentido el relato que se ha ido construyendo sobre los campos del arte en los años dictatoriales ha destacado su dimensión sombría. Dubatti analizando la realidad porteña afirma que el resultado de la persecución sangrienta del poder de facto, desplegada sistemáticamente desde 1976 sobre los artistas, grupos e instituciones dio como resultado un

período de depresión y oscuridad signado por el exilio, la diáspora, la clandestinidad y el insilio (Dubatti, 2006). En un texto más reciente el autor reafirma: “la consecuente reorganización, de rasgos inéditos y dolorosos, está signada por el *empobrecimiento* y el miedo. El campo teatral perdió densidad y diversidad, y se tiñó de horror para siempre” (Dubatti, 2012: 172).

El documental “El Teatro en la Dictadura. Rosario 1976–1983” (Cabruja, 2011) también acentúa la dimensión opresiva del contexto recortando los testimonios del miedo, el peligro, el terror, la desconfianza, el silencio, la censura, la autocensura, el control, la vigilancia y el teatro como resistencia.

En línea con un cuerpo de investigaciones cuyos hallazgos han cuestionado la imagen del apagón cultural durante la dictadura (Kahan, 2014; Alonso, 2017, 2018; Verzero, 2016, 2017; Schenquer, 2018), en este capítulo desarrollamos la dinámica que adoptó el circuito de teatro independiente de Rosario con el objeto de indagar en el llamado boom del teatro rosarino de los ochenta.

Desde una mirada de escala local, y sin desconocer el terrorismo de Estado y la desaparición forzada de personas como el rasgo más sobresaliente del período militar, esperamos aportar elementos que contribuyan a matizar y complejizar cierto sesgo en la bibliografía disponible que tiende a generalizar para el contexto nacional las condiciones del teatro de Buenos Aires en dictadura.

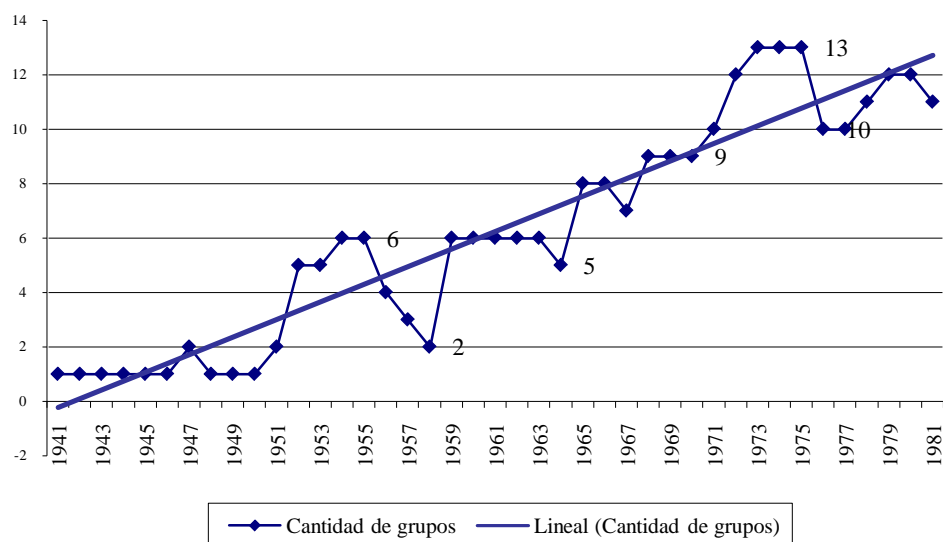
En este sentido, entiendo que en el contexto dictatorial en Rosario se dieron paralelamente dos procesos diferentes. Por un lado un corte abrupto del proceso de institucionalización gremial y de acercamiento al Estado que se había desplegado en el período anterior, y por el otro una relativa continuidad en el proceso de desarrollo de los grupos que, adaptando sus prácticas y repertorios a las nuevas condiciones, siguieron en actividad y desplegaron sus prácticas con ciertos grados de autonomía.

Dinámica del sector teatral

En términos generales, la dinámica de crecimiento del campo teatral -considerando la cantidad de grupos en actividad- mantuvo su tendencia al

crecimiento. Luego de una caída entre 1975 y 1976, cuando se pasó de 13 a 10 grupos, el campo comenzó a crecer hasta contar en 1979 nuevamente con 12 grupos en actividad -alcanzando casi el valor de 1975, es decir cuando el circuito local contaba con la mayor cantidad de grupos de su historia. (Ver Gráfico N° 3)

Gráfico N° 3- Tendencia del circuito independiente 1941-1981.



Fuente: elaboración propia

En los relatos de los teatristas locales, el año 1976 aparece teñido por el estupor y el procesamiento de las nuevas condiciones sociopolíticas de la ciudad. Pero, demostrando una capacidad de reacción notable, prontamente readaptaron sus estrategias de producción a las nuevas condiciones y retomaron el proceso de crecimiento que se venía dando desde la creación del circuito local.

Es decir, al producirse el golpe de estado había en actividad grupos que ya tenían más de diez años de trayectoria como La Ribera (1963-1984), Arteón (1965-actualidad) o Aquelarre (1965- 2001?). A éstos se sumaban otros con algunos años menos de trayectoria pero ya muy consolidados en la escena local como el CET (1968-actualidad), Teatro Libre de Rosario (1969- s/f), Teatrika (1972-1983), Del Litoral (1972-1981), Mercado Viejo (1973-1982) y el Margarita Xirgu (1968/1975).

Además de la labor continua de estos grupos ya consolidados, la escena local se revitalizó con el retorno de algunos de los pioneros de la

escena independiente y con nuevos grupos y reagrupamientos. En 1975 los jóvenes Carlos Segura y Daniel Querol fundaron Escena 75, un grupo que se consolidó en 1977 con el ingreso de un pionero de la escena independiente: Eugenio Filippelli. Ese mismo año regresó a la ciudad Guerino Marchesi, quien se había iniciado en Nuevo Teatro XX y había desarrollado los últimos años de su carrera en Capital Federal. Lo mismo hizo Mirko Buchín quien en 1977 regresó a Rosario y se incorporó a dirigir al grupo Caras y Caretas y creó Teatro Uno (1979), y montó en esos años *Sábados de vino y gloria* de Drago, *Corona de amor y muerte* de Casona, *Saverio el cruel* de Arlt, *El milagro de San Antonio* de Maeterlinch, *Así es si os parece*, *La morsa* y *Limas de Sicilia* de Pirandello, *Yerma* de Lorca, *Te acordás de las Fernández* de Romeo y Andreotti y *Una pasión arrabalera* de Habeker.

También durante estos primeros años de dictadura, Pepe Costa creó el Centro de Investigación Teatral (CRIT, 1978-s/f) que se consolidó con un repertorio centrado en la dramaturgia nacional, especialmente la contemporánea, poniendo en escena entre otras obras *La isla desierta* de Arlt, *El casamiento del laucha* de Payró, *Gris de ausencia* de Cossa, *El lugar* de Gorostiza, *Lisístrata* de Aristófanes, *Los indios estaban cabreros* de Cuzzani, *Las paredes* de Gambaro y otro de los sucesos de público de la época: *Gotán* de Julio Thaier.

También al finalizar la década del ochenta emergía Cucaño (1979-1983), una experiencia de vanguardia que articuló la dimensión política al teatro desde una propuesta totalmente novedosa y disruptiva en el orden teatral local sobre la que nos detendremos más adelante.

Es decir, durante los primeros años de dictadura no sólo que el teatro rosarino no se empobreció sino que -a la par que se disolvieron algunos grupos como Mercado Viejo en 1978 y Teatrika en 1980- emergieron otros nuevos como El CRIT en 1978, Teatro UNO y Cucaño en 1979 que le aportaron densidad y diversidad al circuito local.

De la creación colectiva a esa cosa discepoliana.

Frente el golpe de estado los grupos locales, luego de un corto período de inactividad, retomaron sus actividades y adoptaron nuevas estrategias de producción. Este fenómeno fue evidente fundamentalmente en

aquellos grupos que habían asumido la tradición del teatro militante o “político”.

En cuanto a los grupos que venían radicalizando sus repertorios a comienzos de los setenta tales como La Ribera o Arteón, una de las reacciones más inmediatas ante el golpe de estado fue el abandono de la creación colectiva. Confiados en que estas apuestas tenían un grado de disrupción que el nuevo régimen no toleraría, estos grupos decidieron refugiarse en las producciones de dramaturgos canonizados.

La Ribera, produjo su última creación colectiva, *No creo que Schiller lo sepa* (1977) basado en textos de Ernesto Frers, Alberto Lüters, René de Obaldía, E. Covadlos, H. P. Cami y Juana de Ibarbourou, dirigido colectivamente por el grupo y, en 1978, montó *El Jorobadito* de Roberto Arlt según la versión de Rodolfo Aldasoro, que Cejas considera que sería uno de los trabajos más logrados de la época (Cejas, 2002). Luego vinieron *Esos ilusionistas* (1979) de Lauro Campos, la reposición de *Guernica* de Arrabal y su último trabajo *Viva la muerte* del mismo autor en 1982.

El CET, que también venía de hacer creaciones colectivas, en 1977 estrenó *Barranca abajo* de Florencio Sánchez, y al año siguiente el infantil *Historias con elefantes*. Luego, *Hoy sainete hoy* (1980) con textos de Vacarezza, Cayol, Buffaro y Wernicke y *Donde vamos a faltar* (1982) de Carielo.

Arteón, al momento de producirse el golpe estaba preparando la última obra de la trilogía sobre el peronismo –*Compañero país, Los ‘e ajuera..* y una última de cuyo nombre no quedaron registros- y decidió inmediatamente suspender los ensayos y poner en escena *Stéfano* de Armando Discépolo con las actuaciones de Sara Lindberg, Carlos Medina, María Teresa Gordillo, Chiqui González, Emilio Lenski, Guerino Marchesi, Manuel Rubio, Miguel Angel Daga, y la dirección de Néstor Zapata.

Con este estreno, el 10 de septiembre de 1976, se dio cuerpo a un fenómeno dentro de la escena local que configuró el relato más canonizado sobre el teatro rosarino en la dictadura, *el de los tres Discépolos* (*Señales en la Hoguera*, 2002, N°1). Es decir, entre 1976 y 1978 estuvieron simultáneamente en cartel en el circuito local tres obras de Discépolo: *Stéfano*, *Babilonia* y *El Organito*. Esta última había sido estrenada en

octubre de 1975 en la sala de Mercado Viejo por un elenco de egresados del IDET -integrado por Alicia Schillman, Adriana Ravizzini y Ernesto Ciliberti- junto a Elisenda Seras, Antonio Postiglione y Cesar Olmer bajo la dirección de David Edery. Por su parte, en junio de 1975 el grupo Teatrika dirigido por Pepe Costa había puesto en escena *Babilonia, una hora entre criados* en la sala de Amigos del Arte con un elenco integrado por Carlos Caruso, Susana Ansaldi, Alfredo Anémola, Elena Andreu, Magda Costa, Norberto Mazera, Oscar Montenegro, Hugo Marín, Nico Juárez, Lida Raico, Aníbal de Lorenzi, Jorge Maraver, Darío Ferreira, Dhara Altoaguirre, Gustavo Borelli, Chita Bochichio, Juan Ferrer, Eduardo Ceballos y Raül De Lorenzi.

Todas estas producciones tuvieron un gran acompañamiento del público. La puesta de Teatrika trascendió el ámbito local y, en una experiencia inédita para los grupos locales, fue convocada en 1977 a hacer una temporada de diez funciones en el Teatro Nacional Cervantes. Ese mismo año, en otra experiencia inusual de expansión de los circuitos de circulación para los grupos locales, el *Stéfano* de Arteón recorrió México, Guatemala, El Salvador, Costa Rica, Colombia, Panamá y Venezuela en la primera gira internacional del grupo.

Este recurso a Discépolo operó en los grupos locales como una forma de metaforizar el clima de época que sobrevino al producirse el golpe de estado. En tal sentido, se puede pensar que la estética festiva que había impregnado las puestas más significativas del “teatro político” de los años previos –plagadas de optimismo, circo, música, cabezudos y colores- fue reemplazada por el clima más oscuro, invadido de desilusión y pesimismo que sobrevuela cada una de estas puestas.

La trama de *Babilonia* se estructura en torno al robo de un collar durante un banquete en una casa de nuevos ricos de la sociedad porteña. Este episodio pone a andar múltiples juegos de oposiciones, complicidades y negociaciones entre “los de arriba”-los asistentes al banquete- y “los de abajo”, es decir la servidumbre que con su trabajo sostenía el banquete. La obra destaca de este modo los conflictos existentes entre la servidumbre, compuesta ya sea de inmigrantes -gallegos, franceses, alemanes, italianos- o criollos y “los de arriba”, también hijos de la inmigración en tanto el patrón

era un italiano casado con una criolla que había hecho fortuna con el contrabando. Si bien *Babilonia* puede pensarse como una obra más asainetada, y por tanto más festiva que las otras dos, resulta evidente la metáfora sobre las relaciones de poder que traza. Según comentaba Pepe Costa la elección de la misma tuvo que ver con la necesidad de “hablar de la lucha de clases” (*Señales en la hoguera*, 2002, N° 1).

El organito por su parte cuenta la historia de una familia de inmigrantes italianos llegados a Argentina para ganarse la vida quienes se convierten en pordioseros profesionales, “haciendo la lástima”, tal y como dicen los propios personajes, en continua lucha “por la monedita y la sopa”. En relación a la elección del texto, Ederly comentaba que había obedecido a cierta desazón y amargura que encontraba en la puesta. “El organito maneja el tema de la mendicidad organizada y la picardía individual para salir de la miseria” (*Señales en la hoguera*, 2002, N° 1: 26). El personaje de Nicolás, el hijo de Saverio y Anyulina, lo expresa en este texto descarnado:

Yo no le pedí que me trajera al mundo (...) Yo he venido a este velorio sin conocer al muerto, me lo presentaron después. Que si usted me dice: “Che, Nicolás, nacé, haciendo el jorobado, el rengo, o el ciego, vas a pedir limosna toda tu vida, che, Nicolás, mirá qué linda es la luz, nacé: roto, mugriento, despreciao, vas a tener que dar lástima para comer (...) ¿usted se creó que yo nazco? (Discépolo en Alvarez, 1969: 504).

Como señala Kippes (2007) en el caso de *El Organito* la humillación y la miseria que inunda la obra se extienden hacia la deformación corporal, pues se describe como jorobado, rengo o sucio. Ya no hay dignidad, no hay amor, no hay unión familiar y no hay comunicación. Los personajes no se entienden, se desencuentran, se agreden, se separan.

Finalmente, *Stéfano* cuenta la historia de un músico italiano que llega a Buenos Aires a “hacer la América” y fracasa. Anhela componer una gran ópera y no lo logra, por lo que para proveerse la supervivencia cotidiana y la de su familia se ve obligado a tocar en una orquesta, copiar partituras y dar clases. Al comenzar la obra, Stéfano se entera que ha sido despedido de la orquesta lo que agudiza su pesimismo ante la vida. Según Dubatti (2010) esta obra puede ser leída como una obra problema, es decir una pieza que expone una situación conflictiva sin resolverla para colocar al espectador en la perturbadora posición de hacerlo. ¿Por qué fracasa Stéfano? es decir ¿Por qué no logra consagrarse como artista? ¿Porque “no tiene qué

cantar!” como afirma Esteban -el hijo de Stéfano- o porque la lucha por la supervivencia en un mundo hostil lo han llevado al fracaso? “Estoy así porque he traído el pan a esta mesa día a día!” dirá Stéfano.

De este modo podemos pensar esta apuesta por *Stéfano* no sólo como metáfora del momento que vivía el país sino también como una reflexión sobre la figura misma del artista- específicamente la del “artista fracasado”- y sus condiciones de producción en el marco de una sociedad burguesa excluyente. “Uno se cre un rey...e lo espera la bolsa” dice Stéfano resaltando la distancia entre la grandeza de las utopías y la pequeñez de los destinos personales. Una imagen que contrasta con las visiones más optimistas de su padre y su hijo y pone en escena un conflicto generacional muy presente también en el contexto de los años setenta y ochenta.

En la reflexión que hace Stéfano sobre sí mismo, su padre y su hijo: -“(El padre) un campesino ñorante que pegado a la tierra no ve ni siente: (él mismo) un iluso que ve e siente pero que no tiene ala todavía; (por el hijo) un poeta que ve, siente e vola”- la obra recupera dos imágenes fatalistas sobre el artista diferenciando entre el que tiene vuelo y el que no. A estas dos imágenes se superpondrán las diferencias generacionales para depositar en la juventud un horizonte más esperanzador. En la obra será el joven Esteban –“el poeta con alas”- quien se enfrentará al pesimismo de Stéfano encarnando una mirada menos desencantada sobre el futuro y el arte.

quien traiga un canto lo cantará. Nada ni nadie podrá impedirlo. El amor y el odio por igual lo elevarán. Para un artista no hay pan que lo detenga, ni agua que le calme la sed que lo devora...¡solo no canta cuando no tiene qué cantar!.

En relación con los espacios, vale señalar que estos grotescos criollos transcurren en general en las piezas de los conventillos. A diferencia del sainete en el que la acción se desarrolla centralmente en los patios de los conventillos donde se mezclan esperanzadamente los inmigrantes, el grotesco se desplaza a la pieza oscura, húmeda y abigarrada de objetos viejos y estropeados. Esta pieza –que retoma la idea de *gruta* de la que proviene el vocablo grotesco- evidencia el agobio que viven estos personajes y se convierte en el correlato de la imposibilidad de salida para ellos.

Chiqui González en una nota de la revista *Señales en la Hoguera* recuperaba esta dimensión como correlato del lugar de los teatristas locales en el contexto dictatorial. Al analizar las salas en las que se presentaron estas obras -el sótano de Arteón, la sala de Amigos del Arte y el pasillo de Mercado Viejo- trazaba un paralelo con las mismas piezas donde transcurrían los grotescos. “Eran reductos”, y en este sentido estas apuestas estéticas metaforizaban el lugar de los artistas en esos primeros momentos de la dictadura.

...estos teatros también eran las piezas del grotesco (...) Y también eran lugares en donde lo que quedaba de la militancia se refugiaba allí; el sótano de Arteón fue abrigo y nunca se nos preguntó de qué tendencias veníamos, el Mercado Viejo lo mismo, Teatrika igual, así como *Babilonia* era un rejunte de inmigrantes nosotros éramos un rejunte de artistas que veníamos de distintas formas de lucha relacionadas con distintas agrupaciones (...) Discépolo es un emergente de una epopeya colectiva. Y nosotros veníamos de una dolorosa pérdida de una epopeya colectiva y de una resistencia colectiva. Como en el grotesco nos pasamos de patio del país a los sótanos, a la pieza oscura y cerrada que nos protegía, que era el teatro (González en *Señales en la Hoguera*, 2002, N° 4: 24-25)

Esta confluencia estética de los grupos rosarinos que recuperan a través de Discépolo el escenario de la Argentina del 30 –*El organito* es de 1925, *Stéfano* de 1928 y *Babilonia* de 1925- para hablar de la Argentina de la dictadura se anuda en la experiencia de lo trágico. La crisis del treinta y la del setenta confluyen en la experiencia de lo trágico como “una pérdida irreparable y sin compensaciones ni reparaciones” (Bentley en Dubatti, 2012: 48).

Encontramos en este retorno a Discépolo en el contexto dictatorial una apuesta extrema que desde lo sentimental convoca al clima de derrota por la pérdida absoluta del sueño revolucionario, de la posibilidad de transformación radical de la sociedad y con ella de la política como principal articuladora de identidades y destinos colectivos.

Esta revisita al grotesco reaparecerá en distintas puestas durante el período. Tal el caso de las puestas de Pirandello que mencionábamos anteriormente que montó Teatro Uno entre 1981 y 1982 o la de *Los disfrazados* de Pacheco por Teatrika. Otra de las puestas que ahondó en esa estética fue *La nona* hecha por Escena 75 en 1979. Montada sobre el personaje de una abuela que devora sin saciedad hasta matar a toda su

familia, *La nona* también operaba como metáfora de la situación del país. Según relataba Segura, esta lectura se verificaba con el público en las sesiones de debate que se hacían con posterioridad a la obra. Según recordaba, el público identificaba a la Nona con “la inflación”, “la Junta de Comandantes” o “el gobierno que nos estaba devorando” (C. Segura, comunicación personal, 15 de mayo de 2009).

Consideramos que esta presencia del grotesco en los primeros años de dictadura presentaba en forma metafórica la imposibilidad de ubicarse frente a un mundo siniestro cuyo ordenamiento había sido subvertido. Si entendemos con Meyerhold que “lo grotesco permite lo cotidiano en un plano inédito. Lo profundiza hasta el punto de que lo cotidiano deja de parecer natural” (Meyerhold, 1982: 60), podemos decir que en el contexto dictatorial esta apelación al grotesco operó como una de las primeras estrategias de resistencia al régimen por la vía metaforizada de la denuncia, y la desnaturalización de las condiciones cotidianas de vida. Los grupos se instalaron desde lo cotidiano –es decir en la misma zona desde la que la dictadura pretendía controlar las conductas- y buscaron a través del grotesco la metáfora que alentara la desnaturalización y la resistencia frente a las opresiones de la época.

La presencia simultánea de lo cómico y lo trágico impedía al receptor ubicarse en un terreno seguro -o al menos definido con contornos claros como la comedia o la tragedia-. Por el contrario, en estos grotescos “la risa será ahogada por la angustia o el dolor y se sonreirá mientras llora” (Pérez, 2011: 37). Estos grotescos pudieron operar como metáfora de la misma situación de inestabilidad, dolor y confusión que se vivía, fundamentalmente en los primeros años de la dictadura.

La readaptación de los repertorios a las nuevas condiciones dictatorial y el recurso al grotesco con las puestas de los tres Discepolos, marcan un espacio de discrepancia, disidencia o puntos de ruptura frente al régimen. Y en este sentido pueden pensarse como formas de resistencia en el contexto dictatorial. Entendiendo con Alonso (2017) la *resistencia*, no en el sentido fuerte del término (como una función crítica con la intención de oposición explícita al régimen), sino como forma de “rechazo parcial y limitado o de disidencia inorgánica, expresadas en una pluralidad de

actitudes pasivas, acciones espontáneas, sentimientos y actitudes” (Alonso, 2017: 121). En una línea similar, Verzero propone un visión limitada en torno a las prácticas teatrales en dictadura, y prefiere evitar el término resistencia y pensar esas experiencias como “fisuras, como espacios de riesgo, como formas alternativas de vivir el cuerpo y de habitar lo político” (Verzero, 2017: 169).⁸⁴

Si en la etapa previa encontrábamos la politicidad de las prácticas de los grupos de teatro militante fundamentalmente en la implementación de novedosos procesos de producción, en la construcción de nuevos escenarios y públicos para el teatro local, es decir en la ruptura de los espacios y tiempos habituales para los mismos; las nuevas condiciones políticas generaron un desplazamiento de estos vectores. Las nuevas condiciones políticas le otorgaron al instante poético y a la metáfora una nueva intensidad política. Como señala Dubatti, en el contexto de dictadura la resistencia encontró un instrumento eficaz en la metáfora, dado el binarismo de las fuerzas en juego se instaló un pacto de recepción inédito en el que sugerir adquirió la entidad del decir y nombrar. “Con su elocuencia oblicua la metáfora marcó el pasaje de un teatro político de choque- muy fuerte en los primeros setenta- a un teatro político metafórico, que transformó la desaparición, la ausencia, lo reprimido y lo silenciado en presencia” (Dubatti, 2006: 28). Esta modalidad habría alcanzado su esplendor en Teatro Abierto.

Si bien este desplazamiento a lo metafórico fue una de las estrategias más evidentes que asumieron los grupos a partir de las nuevas condiciones políticas, nos gustaría señalar otros movimientos que acompañaron a aquel y que dieron forma a la singular configuración que adoptó la realidad teatral rosarina.

⁸⁴ Verzero analiza las experiencias de intervención que llevaron a cabo la Escuela de Mimo Contemporáneo y Teatro Participativo, el Taller de Investigaciones Teatrales y el grupo coordinado por Angel Elizondo e identifica en sus prácticas modos de “clandestinización” (como el ocultamiento, el camuflaje y el secreto). “Estos grupos funcionaban a un nivel epidérmico de supervivencia, con objetivos de alcance microscópicos: forjar espacios de libertad, crear consciencia en un público reducido a partir de una experiencia artística concreta que no se repetiría, mantener los lazos entre la comunidad de allegados (Verzero, 2017: 168). Ver Verzero (2016; 2017).

2- El boom del teatro rosarino (1981-1987)

Como señalábamos anteriormente en Rosario durante los primeros años de dictadura la dinámica del circuito independiente no se detuvo, muy por el contrario continuó con su tendencia al crecimiento. Este fenómeno se agudizó a partir de 1981 cuando el Proceso de Reorganización Nacional entró en una etapa de crisis que desembocaría en el llamado a elecciones en 1983.

La grave situación económica que eclosionó a principio de 1981 - con la fuga masiva de capitales al exterior, el alza constante del dólar, el endeudamiento empresario y el aumento de la deuda externa y su trasfondo de cierre de fábricas, caída del empleo, del consumo y empobrecimiento- se convirtió en el telón de fondo de la crisis política que acompañó la transición de del gobierno de Videla a Viola y posteriormente a Galtieri y Bignone (Águila, 2000: 171).

Así mientras el gobierno dictatorial entraba en esta nueva fase asociada a la gestión de Viola, el vínculo entre los artistas locales y el público se reafirmaba. Un público ansioso de participar en encuentros masivos y expresar –con mayor o menor claridad- su oposición al régimen militar.

En un clima de creciente movilización y protesta llevado adelante principalmente por los sindicatos, un sector del empresariado, los partidos políticos, el movimiento estudiantil y los organismos de derechos humanos; el teatro local adquirió una renovada importancia. Las salas, los grupos, las fiestas y los encuentros de teatro se erigieron como espacios de restitución y recreación de un lazo social colectivo que había sido fuertemente atacado.

Lo local empezaba a ocupar el centro de una escena que antes le era negada. Se generaban entonces fenómenos “inimaginables” en los años previos. Producciones locales en salas del circuito profesional a sala repleta; producciones locales en la calle, la radio, la TV, diarios y revistas especializadas; escaparates en las plazas y marchas de actores por la peatonal, talleres de todo tipo repletos de jóvenes y más de 15 salas en funcionamiento.

En un marco general de deslegitimación del gobierno dictatorial y de creciente protesta social, el teatro local atravesó uno de sus momentos de

mayor vitalidad. Fundamentalmente a partir de 1981 fue tomando forma un fenómeno que se nombraría como el *boom del teatro rosarino*. Un acontecimiento cuyos relatos se transmitieron de forma oral dentro del circuito independiente y se cristalizaron como uno de los momentos más felices entre los artistas locales y su público.

A partir de esta investigación pudimos verificar que efectivamente durante esos primeros años de la década del ochenta el circuito independiente ocupó, por primera vez en la historia de la ciudad, el centro de la escena teatral.

Si hay un año que se puede identificar con el boom del teatro rosarino sin lugar a dudas ese fue 1982. Si analizamos la oferta teatral anual de la ciudad podemos ver que ese año se alcanzó la oferta más grande del período, con 1282 funciones anuales lo que significó un incremento del 26% respecto del año anterior. Ahora bien si analizamos la participación relativa de los grupos locales en esa oferta podemos dimensionar la vitalidad que éstos le aportaron a la actividad de esos años.

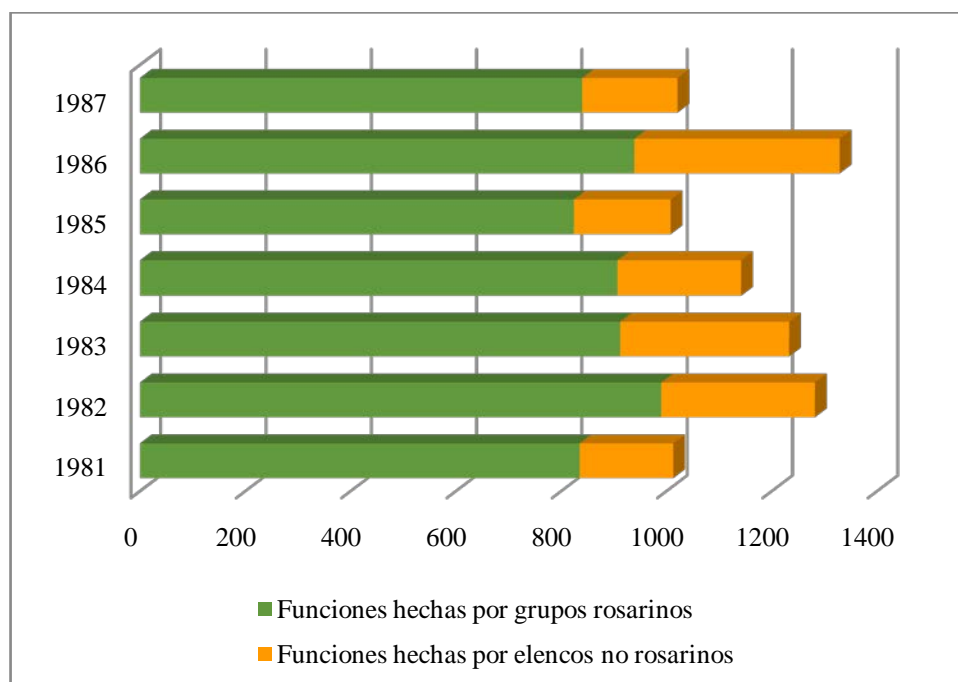
Cuadro N°1.- Oferta teatral por año según la procedencia.

Año	Funciones hechas por grupos rosarinos	Funciones hechas por elencos no rosarinos	Funciones totales
1981	835	178	1013
1982	990	292	1282
1983	912	321	1233
1984	907	235	1142
1985	824	184	1008
1986	939	390	1329
1987	840	181	1021

Fuente: elaboración propia.

En promedio durante el período 1981-1987 los grupos locales aportaron el 78% de la oferta teatral local, con picos de hasta el 82% como sucediera en 1981, 1985 y 1987. Es decir que la movida teatral de la ciudad pasaba por las salas del circuito independiente y descansaba especialmente en la actividad de estos grupos autogestivos.

Gráfico N° 4-Oferta teatral por año según la procedencia.



Fuente: elaboración propia.

Si consideramos la cantidad de funciones por salas los datos también destacan la centralidad del circuito independiente en la ciudad. Recordemos que por esos años convivían en la ciudad el circuito profesional y el independiente que describimos en el capítulo segundo. El primero conservaba muchas de las características que había asumido desde mediados de siglo: seguía siendo un circuito de distribución y consumo subsidiario al circuito porteño e internacional que se regulaba fundamentalmente a través de las dinámicas del mercado y se organizaba de manera profesional a través del accionar de empresas privadas y productores profesionales, donde la parte local aportaba exclusivamente sus salas y la organización de los espectáculos.

A comienzos de los ochenta, los espacios que conformaban el circuito profesional eran los teatros a la italiana más importantes de la ciudad: El Círculo creado 1904 con una capacidad para 1450 espectadores, La Comedia fundada en 1894 con una capacidad para 700 espectadores, el Auditorio Fundación que data de 1917 con 1150 localidades y, de una envergadura menor y más contemporáneas, las salas de El Olimpo y Aureliano con una capacidad de entre 200 y 300 espectadores.

En cuanto a sus repertorios, este circuito conservaba aún algunas características que lo definían desde su emergencia. En los espacios teatrales más jerarquizados de la ciudad tales como El Círculo o el Auditorio Fundación se ofrecía un repertorio legitimado a nivel nacional e internacional. El Teatro el Círculo -por su propia estructura arquitectónica- seguía siendo el centro de las propuestas sinfónicas y de ballets de la ciudad acogiendo a figuras nacionales e internacionales como así también obras de teatro del circuito teatral porteño de calle Corrientes. El Auditorio Fundación se caracterizaba por traer obras de teatro de prestigio destacándose por programar obras producidas por el Teatro General San Martín y el Cervantes de Buenos Aires, como así también espectáculos de un circuito internacional -como por ejemplo el Teatro Negro de Praga- y algunos recitales de música popular. Por su parte, tanto el Olimpo como Aureliano se diferenciaron por una programación de comedias y revistas producidas dentro del circuito profesional de Buenos Aires tales como las de Don Pelele, Corona o Los Barbieri entre otros. La Comedia se distinguió por la presentación de comedias con figuras reconocidas como los Campoy, Libertad Lamarque, Gasalla, Pinti, Dissi, Calabro, Darío Vittori, como así también aquellas que resultaban exitosas en las temporadas veraniegas marplatenses tales como las protagonizadas por Moria Casán, Susana Giménez o la revista de Porcel y Olmedo.

Sin embargo, si a mediados de siglo este circuito profesional se presentaba como el más dinámico, durante los ochenta sólo representaba en promedio el 19% de la oferta teatral de la ciudad. De las aproximadamente 8000 funciones de teatro ofrecidas entre 1981 y 1987 en Rosario sólo 1512 se hicieron dentro de estas salas del circuito profesional; y si bien no es posible hacer una relación directa entre la oferta teatral y la cantidad de público (dada las diferencias de capacidad de las salas) resulta verosímil pensar que este circuito no gozaba de la popularidad de otras épocas.

Cuadro N°2- Oferta teatral por sala (1981-1987)⁸⁵

Salas	Cant. de Funciones 1981-1987	Gestión
CC Bernardino Rivadavia	798	Estatal
Olimpo	560	C .Profesional
Empleados de Comercio	503	Sociedad Civil
Casa Discepolín	456	C.Independiente
Arteón/ Microteatro	455	C.Independiente
Caras y Caretas	438	C.Independiente
Centre Catalá	408	Sociedad Civil
La Comedia	381	C. Profesional
Escena 75	346	C.Independiente
Lavardén	345	Estatal
CRIT	306	C.Independiente
El Circulo	264	Profesional
UDECOOP	214	Sociedad Civil
Asociación Cristiana de Jóvenes	172	Sociedad Civil
Aureliano	167	Profesional
Riviera Concert	167	C.Independiente
Amigos del Arte	155	C.Independiente
Auditorio Fundación	139	Profesional
Mercado Viejo	118	C.Independiente
La Favorita	116	Privado
Club Italiano	114	Sociedad Civil
Mateo Booz	111	Pública
Teatro Libre	110	C.Independiente
CET	109	C.Independiente
Luz y Fuerza	90	Sociedad Civil
Escuela Nacional de Títeres	89	Estatal
Café del Este	87	Privado
Museo Estévez.	77	Estatal

⁸⁵ Para la elaboración de este cuadro se han seleccionado sólo aquellas salas que hicieron más de 25 funciones durante todo el período.

Arte Centro	75	Privado
Ars Vita	64	Privado
Teatro Bar Cortada	63	Privado
Asociación Bancaria	59	Sociedad Civil
Fundación Ross	56	Sociedad Civil
La Casa del Sol	51	C.Independiente
Plaza Pinasco	47	Público
Centro Asturiano	40	Sociedad Civil
Terraza	32	Privado
Sindicato de Prensa de Rosario	29	Sociedad Civil
Parque Urquiza	26	Público
Alianza Francesa	24	Sociedad Civil

Fuente. Elaboración propia.

Cuadro N°3 - Oferta teatral por tipo de gestión / circuito (1981-1987)

Tipo de gestión / Circuito	Cantidad de funciones 1981-1987
Circuito profesional	1511
Circuito independiente	2544
Salas Públicas	1309
Asociaciones Civiles	1709
Privados	604

Fuente. Elaboración propia.

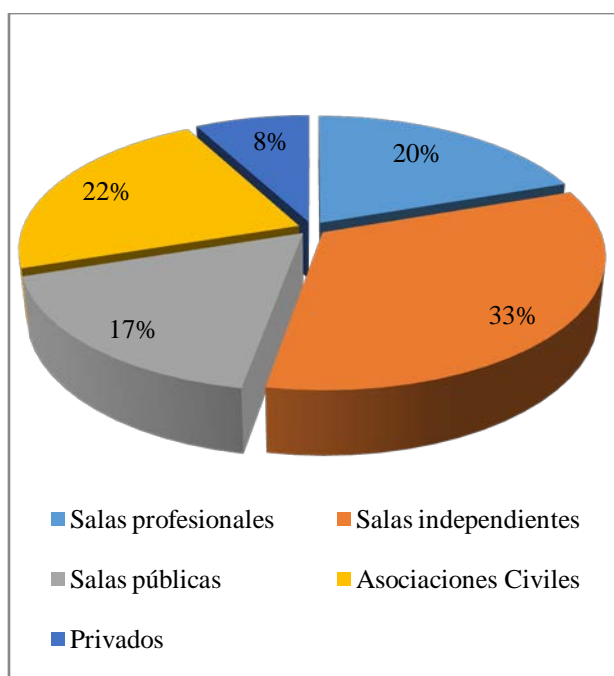
Héctor Barreiros en una nota del diario *La Capital* de noviembre de 1981 describía la crisis del circuito profesional diciendo:

Hemos visto plateas vacías ante hechos y nombres que hace algunos años convocaban interés de los espectadores, y también hemos visto salas enfervorizadas frente a modernas formas del teatro. Nuevas formas que van dejando de lado el papel “maché”, las “taperolas” y los trucos para dar paso a “la verdad desnuda, al grito, a veces desaforado, al retrato (tal como lo quería Shakespeare) de una realidad inexcusable (Barreiros, *La Capital*, 26/11/81).

En las nuevas condiciones abiertas hacia 1981 el público migraba hacia el circuito independiente.

Tal como decíamos anteriormente de las cerca de 7677 funciones que pudimos detectar para el período⁸⁶ sólo 1511 se hicieron en el circuito profesional conformado por las salas del Olimpo, La Comedia, El Círculo, Aureliano y el Auditorio Fundación; 1309 funciones se presentaron en espacios estatales –Centro Cultural Bernardino Rivadavia, Museo Estévez, Escuela Nacional de Títeres y Lavardén, 1709 se realizaron en espacios de la sociedad civil, es decir salas instaladas en el marco de organizaciones sociales como sindicatos o asociaciones tales como Empleados de Comercio, Centre Catalá, UDECOOP, Asociación Cristiana de Jóvenes, Club Italiano, Luz y Fuerza, Fundación Ross, Sindicato de Prensa o el Centro Asturiano, sólo 604 se dieron en espacios privados como bares tales como el Café del Este, La Favorita, Teatro Bar la Cortada o la Sala Ars Vita y 2544 se realizaron en salas exclusivamente gestionadas por los grupos tales como Discepolín, Arteón, Caras y Caretas, Escena 75, CRIT, Amigos del Arte, Mercado Viejo, Teatro Libre, CET y Casa del Sol.

Gráfico N° 5- Oferta teatral total de Rosario 1981-1987 según modalidad de gestión de salas.

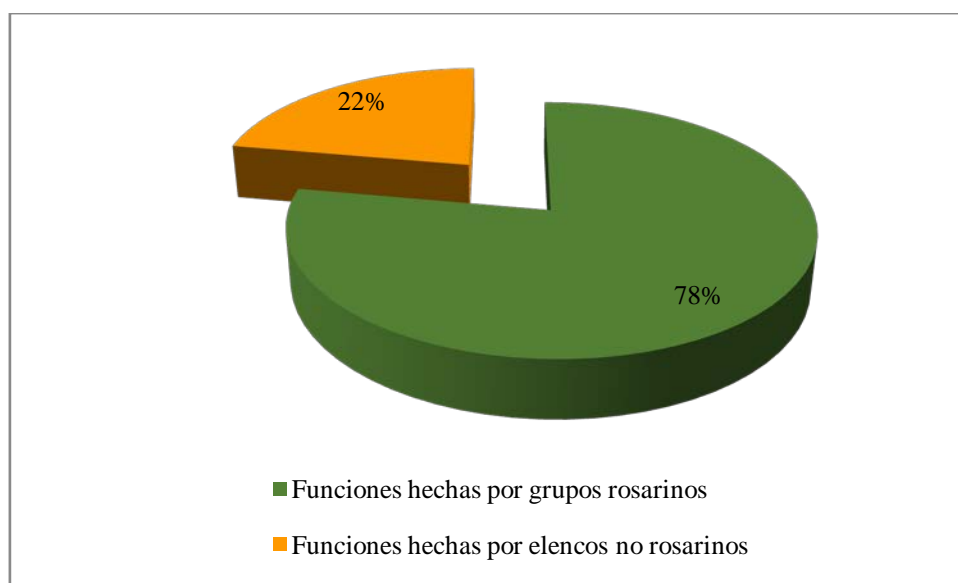


Fuente: elaboración propia.

⁸⁶ Estos números han sido elaborados desestimando aquellos lugares que presentaron menos de 25 funciones en todo el período, es por ello que el total de funciones de todo el período es mayor a este que se elaboró para separar por circuito y tipos de gestión.

El 33 % de la oferta teatral del período se concentró en los espacios parateatrales del circuito independiente, en aquellos sótanos, casas chorizos o bares gestionados por los grupos locales. Si tenemos en cuenta que las salas administradas por asociaciones de la sociedad civil, las privadas y las públicas también se nutrieron de los espectáculos producidos por los grupos independientes podemos dimensionar la importancia que tuvieron los grupos rosarinos de la época.

Gráfico N°6 - Oferta teatral total del período 1981-1987, según procedencia.



Fuente: elaboración propia.

Si consideramos la oferta total del período clasificando entre la producción rosarina y la que provenía de otros lugares, tenemos que 6247 funciones, es decir el 78% de la oferta total fue hecha por rosarinos, y sólo 1781 funciones fueron realizadas por elencos que visitaban la ciudad desde otros lugares.

Hay que decir que en estos años el circuito de salas independientes, al contrario de lo sucedido en Buenos Aires donde se retrajo el índice de salas (Ragucci 1992 en Dubatti, 2012:182), se multiplicó convirtiéndose en el escenario principal de la movida teatral de la ciudad. Elena Locicero en una nota para el diario *Rosario* a mediados de 1981 daba cuenta de este proceso de expansión del circuito local y afirmaba el “saludable e inquietante momento teatral que nos ha tocado en suerte que nos obliga al asombro continuo. Porque también surgieron casas de teatro que reúnen

gente, donde se enseña, en las que se discurre acerca de autores, actores...”
(*Rosario*, 20/6/81).

En 1980 Escena 75 inauguró su sala propia en Corrientes 220 con la reposición de *La Nona* y una capacidad para 80 espectadores aproximadamente. En abril de 1982 Discepolín inauguró su Casa en Mendoza 862 con una sala para 100 espectadores (*La Capital*, 23/4/82). En marzo de 1983 también el CRIT abrió su sala propia en 9 de Julio 922 con un espacio amplio para talleres y una sala construida en declive con 80 butacas (*Rosario*, 22/3/83). Por su parte, el 15 de julio de 1983 Teatro Libre estrenó su sala en Entre Ríos 1051 con la puesta de *Marathón* de Carlos Monti bajo la dirección de Mario Vidoletti. Ya en democracia pero como parte de este mismo proceso expansivo del circuito local, el 6 de julio de 1984 el CET -que tenía una actividad continua desde 1967- inauguró su sala propia en San Juan 842 con una capacidad para 80 espectadores y una sala para exposiciones, conferencias y cursos (*Rosario*, 31/12/83).

Estas nuevas salas se sumaron a las dos de Arteón –la de Laprida 555 y el Microteatro de Córdoba 1254-, la de Caras y Caretas emplazada en Corrientes al 1518, la sala de Amigos del Arte en 3 de febrero 755 y la de Mercado Viejo ubicada en San Juan 1021, para conformar el circuito independiente más amplio que había conocido la ciudad con 10 salas autogestivas funcionando en forma simultánea.

Además de estos espacios gestionados de forma cooperativa por los grupos, existieron otras salas que pertenecieron a diferentes organizaciones de la sociedad civil pero que fueron escenarios casi exclusivos de los grupos locales. Tales fueron los casos de la sala Margarita Xirgu que funcionaba en el Centre Catalá donde asentaba su producción el grupo Gente Rosarina de Teatro dirigido por Lauro Campos, o la de la Asociación Cristiana de Jóvenes donde se presentaron diferentes grupos de la ciudad y el grupo juvenil de la Asociación, la sala del Sindicato de Empleados de Comercio donde actuaba desde 1968 el grupo Aquelarre con la dirección de Héctor Barreiros y la sala de UDECOOP, donde se pusieron diferentes obras de elencos rosarinos. Estas dos últimas remodeladas e inauguradas también en el productivo año de 1982.

Este circuito convivía con otras dos salas que pertenecían patrimonialmente al Estado pero que no conformaban un circuito público pleno -es decir uno en el que la producción, circulación y distribución del teatro dependiera de los organismos públicos-. Entre estos espacios públicos se contaban: la sala provincial Manuel Lavardén inaugurada en 1927 como cinematógrafo con capacidad para 450 personas y la sala municipal del Centro Cultural Bernardino Rivadavia creada en el edificio construido para officiar de sala de prensa del mundial de fútbol de 1978. Con repertorios muy similares a los del circuito independiente, estos dos espacios tuvieron un gran dinamismo, especialmente el Centro Cultural Bernardino Rivadavia que propuso la mayor oferta teatral acumulada durante todo el período con 798 funciones.

Foto N°1- Sala CET



Fuente: *Rosario* 31/12/83

Si tenemos en cuenta que las salas estatales, las independientes y las de las asociaciones civiles eran escenario casi exclusivo de los grupos locales, tenemos que cerca del 80% de la actividad teatral del período era producida por los teatristas rosarinos.

Si analizamos la oferta teatral por sala podemos ver que el Centro Cultural Bernardino Rivadavia de gestión estatal- sede de las producciones de los más diversos grupos locales- fue el espacio más activo del período con 798 funciones; seguido del teatro Olimpo que como parte del circuito profesional centraba su oferta en obras de humor del circuito porteño que ofreció 560 funciones y la sala Empleados de Comercio que ofreció 503 funciones con un repertorio que combinaba la producción del grupo Aquelarre con otras de un circuito culto porteño y ocasionalmente con puestas de grupos del interior del país.

Cuadro N° 4- Oferta teatral anual por sala

Salas	Cantidad de funciones por año							Total 1981- 1987
	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	
Bernardino Rivadavia	79	129	41	89	106	211	143	798
Olimpo	109	112	124	98	76	39	2	560
Empleados De Comercio	59	70	107	88	55	62	62	503
Casa Discepolín	-	62	98	105	72	29	90	456
Arteón/ Microteatro	153	103	53	54	92	-	-	455
Caras y Caretas.	65	80	94	41	96	54	8	438
Margarita Xirgu	61	90	36	54	72	82	13	408
La Comedia	85	116	99	69	12	-	-	381
Escena 75	58	85	74	40	63	26	-	346
Lavardén.	31	55	10	53	68	51	77	345
CRIT	-	-	44	113	69	59	21	306
El Círculo	20	19	47	61	10	35	72	264
UDECOOP	-	20	48	67	70	9	-	214
Asoc. Cristiana de Jóvenes	30	26	19	8	0	52	37	172
Aureliano	43	17	91	16	-	-	-	167
Riviera Concert	-	-	12	127	28	-	-	167
Amigos del Arte	26	46	27	-	-	24	32	155
Auditorio Fundación	25	37	8	14	29	12	14	139
Mercado Viejo	54	36	12	16	-	-	-	118
La Favorita	12	104	-	-	-	-	-	116

Club Italiano	-	-	-	-	5	39	70	114
Mateo Booz.	26	26	0	0	3	54	2	111
Teatro Libre	-	-	30	-	-	80	-	110
CET	-	-	-	33	40	25	11	109
Luz Y Fuerza	-	62	28	-	-	-	-	90
Escuela Nacional de Títeres	11	47	8	3	-	-	20	89
Café del Este	-	-	67	20	-	-	-	87

Fuente: elaboración propia

Es interesante señalar que sólo dos teatros del circuito profesional – El Olimpo y la Comedia- se cuentan entre los diez espacios con mayor oferta en el período, lo que refuerza la imagen de crisis de este circuito y el protagonismo del independiente que venimos detallando.

Casa Discepolín ofreció en 6 años 456 funciones teatrales, es decir la cuarta oferta global más importante del período. Esto la convierte en el centro de gestión cooperativa más dinámico y productivo del circuito. Con una propuesta centrada en las producciones del propio grupo y recitales de rock, Discepolín logró ocupar un lugar privilegiado dentro de un circuito que incluía importantes centros de producción y distribución.

Entre las salas independientes con mayor movimiento se pueden mencionar: la sala de Arteón que en 1981 –un año en que la actividad estatal no fue muy importante- fue la más activa con 159 funciones, y 455 funciones en todo el período. Caras y Caretas con 438 funciones, muchas de ellas dirigidas por Raúl Serrano, y una oferta de teatro infantil de gran repercusión como Pepona Popina y Piripincho –ambas producciones locales de gran relevancia-; la sala Margarita Xirgu del Centre Catalá con las presentaciones exclusivamente de las comedias de Lauro Campos que tuvieron una gran vitalidad durante el período llegando a presentar 408 funciones. Por su parte, la sala Escena 75 donde se presentaban exclusivamente las producciones del grupo y a partir de 1985 las dirigidas por Félix Reinoso también tuvo una gran actividad con 346 funciones y la sala del CRIT que llegó a programar 309 funciones, logrando en 1984 una de las ofertas más importantes de la ciudad con una programación que combinaba las producciones del propio grupo con otras de grupos locales y

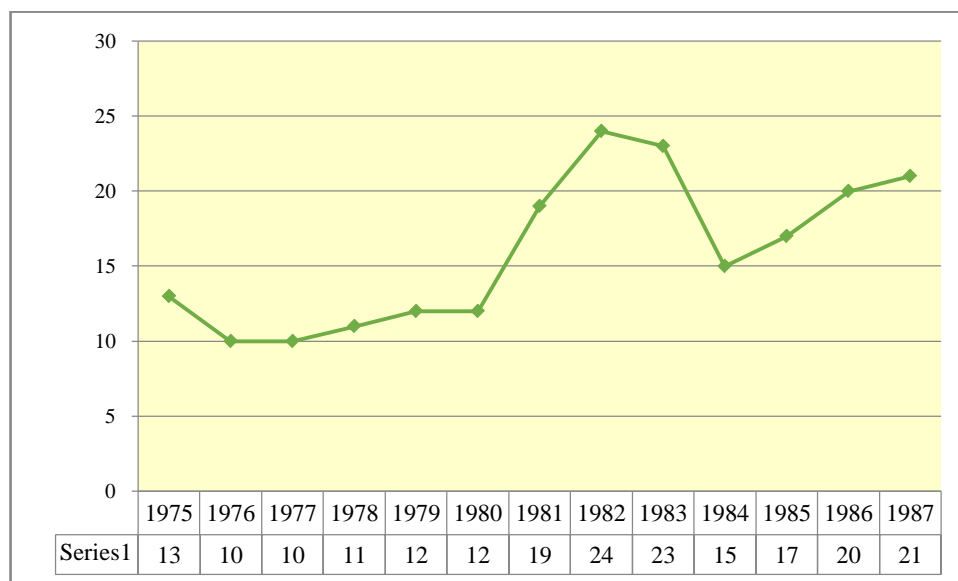
algunas menos habituales como espectáculos de pantomima, music hall, transformismo y travestismo.

Con una oferta de alrededor de 450 funciones Casa Discepolín y Arteón fueron los espacios parateatrales gestionados de manera cooperativa por grupos más importantes del período⁸⁷. Teniendo en cuenta que la programación de estas salas estaba casi enteramente dedicada a las producciones de los grupos que las administraban, podemos concluir que Discepolín se constituyó en uno de los grupos más importantes del período. Con una trayectoria urgente de tan sólo 6 años logró construirse un lugar singular dentro del circuito independiente.

Siguiendo con esta intención de cuantificar el boom, podemos señalar que en 1982 había en la ciudad más grupos de teatro en actividad que nunca antes en su historia. Si en 1975 habíamos señalado el punto máximo de productividad con 13 grupos en actividad, en 1980 se produce un gran salto en esta dinámica con 19 grupos, llegando en 1982 a contar con 24 grupos en actividad. Un salto que se explica fundamentalmente por la incorporación de una nueva generación de jóvenes a la escena. A los grupos que mencionamos anteriormente se sumaron en esos años: El Tablón, el Grupo de Teatro Juvenil de la Asociación Cristiana de Jóvenes, Grupo de Teatro para Adolescentes, Pulso corporal, Laboratorio de Arte integral, Teatremos, Teatro del Camino, Teatro del Interior, Berretín, Grupo del Sur, La Rueda, Teatro del Puerto, entre otros. La mayoría de ellos conformados por jóvenes que durante los años de dictadura se habían incorporado a los Talleres de Arteón y hacían sus primeras experiencias en el circuito local.

⁸⁷ Sostenemos esto en tanto, la sala de Empleados de Comercio no puede ser pensado como sala de grupo en tanto el edificio pertenecía al Sindicato y si bien el grupo Aquelarre tenía su sede de ensayos y producción allí, era gestionada por Héctor Barreiros.

Gráfico N° 7- Tendencia del circuito independiente según cantidad de grupos (1975-1987)



Fuente: elaboración propia

Jóvenes, entre viejas y nuevas formas de articular lo político

Como alumnos de los talleres, público, actores o directores, una nueva generación irrumpió en el teatro independiente local y reconfiguró la realidad teatral. La categoría de “lo joven” se comenzó a diseminar por críticas, carteleras y gacetillas acompañando el protagonismo de este nuevo público y de numerosos grupos de “recién llegados”. El ingreso de esta nueva generación de teatristas le imprimió al circuito local una vitalidad inédita.

En este contexto, los espacios de formación asumieron un lugar central en la articulación entre la escena local y esta nueva generación de jóvenes que tras años de dictadura buscaba con avidez nuevos espacios de encuentro. En un campo sin puertas de entradas institucionales, los *talleres* se erigieron como otro de los ejes de la renovada movida teatral: actuación, expresión corporal, pantomima, vocalización, títeres, juego teatral, historia del teatro, el teatro y la literatura, el teatro griego, el teatro y los derechos humanos; la oferta de talleres, cursos y conferencias en la ciudad se multiplicaron a la par de la necesidad de los jóvenes de salir y expresarse.

En el artículo “El teatro en crisis. Algo debe estar cambiando” publicado en el diario *La Capital* a fines de 1981, Héctor Barreiros describía sorprendido una temporada en la que “las salas tradicionales han debido

cerrar sus puertas en fechas en las que antaño era inimaginable” y en la que paradójicamente “cada vez son más las escuelas de teatro, cada vez hay más jóvenes que quieren estudiar teatro, aunque nunca hubieran tenido acceso a él ni como espectadores” (*La Capital*, 26/11/81).

No es casual sin embargo el asombro del cronista esa última semana de noviembre de 1981 cuando se produjeron en la ciudad de Rosario casi en forma simultánea tres acontecimientos que pusieron a los jóvenes en el centro de la escena teatral: el Festival Discepolín, el Encuentro Nacional de Teatro Joven y el Ciclo Viernes de Teatro Nuevo. El Festival Discepolín se presentaba como un lugar de reunión, una fiesta de jóvenes y para los jóvenes que buscaban en el arte una forma de expresión. Por su parte la Comisión *Juvenil* de la AAA generó el Primer Encuentro Nacional de Teatro *Joven* simultáneamente en las ciudades de Buenos Aires, Córdoba, Bahía Blanca y Rosario donde además de las funciones se incluían mesas de debate y formación sobre “La Problemática del actor *joven*” (*La Capital*, 24/11/81). A tres días de este festival Arteón lanzó el ciclo “Viernes de teatro *nuevo*” con una programación de cinco obras que se presentaban como “teatro *joven* rosarino” (*La Capital*, 11/12/81).

La expansión de la cantidad de grupos de estos años se explica precisamente por la incorporación de esta nueva generación. Entre los nuevos grupos de jóvenes que se crearon por esos años se pueden mencionar: Pubertus, el Grupo Teatral Juvenil del Centro Cultural Israelita - con la dirección de Naún Krass, el Elenco Juvenil de la Asociación Cristiana de Jóvenes, y otros conformados por alumnos de los talleres de Arteón tales como Berretín, El Puerto, el Tablón, Grupo de Teatro para Adolescentes, Del camino, Del sur, entre otros.

En el ámbito local, de la mano de “los jóvenes”, el teatro independiente empezó a ocupar el centro de una escena que antes le era negada. Cucaño (1979-83), Escena 75 (1975-1984), y posteriormente Discepolín (1981-87), fueron posiblemente los principales emergentes de esta nueva generación que se incorporó al ámbito local y logró una proyección pública bastante considerable.

Estos tres grupos de jóvenes pensaron la práctica teatral en relación con la política de maneras diversas y se desarrollaron fundamentalmente

en el contexto dictatorial. Los tres estaban compuestos por jóvenes que entendían al teatro como una herramienta para la transformación social aunque abrevando en tradiciones políticas y estéticas diferentes. En tal sentido entendemos que los tres se pueden leer como experiencias de lo que en nuestro contexto de conoció como el “teatro político”.

Recordemos que los jóvenes fueron un tema significativo en la agenda militar y se constituyeron en uno de los objetivos centrales de las políticas de disciplinamiento durante el período. En este marco, los espacios del arte y la cultura adquirieron una nueva significación en tanto operaron, en muchos casos, como espacios de socialización alternativos a los que proponía el régimen militar.

A su vez, como señala Manzano (2018), a partir de 1981 se dio un proceso de repolitización que nutrió los contingentes juveniles de todas las fuerzas políticas, los movimiento de derechos humanos, las juventudes sindicales y grupos en barrios populares, además del movimiento estudiantil secundario y universitario. Este proceso que se cierra hacia 1986, y que la autora nombra como “los ochenta del psicobolche”, expresó un tipo de vínculo entre política, cultura y juventud. “Quienes se politizaban en ese contexto transicional también rendían cuentas con generaciones pasadas (muy notablemente, con la de la década del setenta)” (Manzano, 2018: 253). En tal sentido el estudio de estos procesos de politización permite

... complejizar nuestro conocimiento sobre la convergencia en el tiempo de un imaginario asociado a la revolución y otro donde se enfatizaban las virtudes de los ideales democráticos. Esas convergencias (y tensiones) no eran privativas del escenario local sino que atravesaban los debates de las izquierdas a escala transnacional en la década de 1980 (Manzano, 2018: 253).

a) *Cucaño*

Cucaño, surgió en 1979 por iniciativa de un grupo de estudiantes secundarios. Con una urgente trayectoria de cuatro años, y la consigna de “romper con todo lo que se ha hecho en el arte” este grupo generó una serie de experiencias que se instalaron en las grietas del orden dictatorial para experimentar nuevas formas de ser, estar y crear colectivamente. Si bien excede nuestro trabajo analizar in extenso las prácticas de Cucaño -que por

otro lado han sido abundantemente estudiadas en Bernabé, 2009; Longoni, 2012; Hulten, 2012; La Rocca, 2012- nos interesa recuperar algunas dimensiones de esta experiencia a fin de complejizar la imagen monolítica del teatro rosarino durante la dictadura y trazar otro horizonte de acciones posibles en este contexto.

Ligado al Taller de Investigaciones Teatrales, surgido en Buenos Aires entre 1977 y 1982, e inorgánicamente vinculado al Partido Socialista de los Trabajadores, Cucaño realizó diversas intervenciones artísticas en la ciudad, participó de convocatorias, publicó volantes y fanzines, y desde 1981 autogestionó una Casona en la que se desarrollaron talleres, peñas cinematográficas, cursos, charlas y ofició de sede de la Agrupación de Revistas Independientes de Rosario (La Rocca, 2012: 21).

En medio de la clausura de los espacios públicos Cucaño apareció sorpresivamente en la trama urbana de la ciudad y montaba diferentes *hechos artísticos* destinados a conmover el orden cotidiano. Tal fue el caso de *Las Brujas. Dos meses de surrealismo y trasgresión en Rosario* que entre los meses de septiembre y noviembre de 1981 montó alrededor de una docena de acciones artísticas, musicales o plástico-poéticas en el casco céntrico de la ciudad. Así por ejemplo aparecieron una docena de jóvenes saltando al rango en la peatonal Córdoba o realizaron movimientos biomecánicos en una galería comercial, o montaron una ficticia llegada de un artista internacional en una plaza céntrica para luego retirarse reptando como amebas.

Anclados en la experimentación y autodefiniéndose como “artistas revolucionarios” y “surrealistas” (La Rocca, 2012: 23), también propusieron hechos teatrales experimentales en salas como la de la Asociación Cristiana de Jóvenes, donde montaron *Una temporada en el infierno*. Para la misma se preparó un espacio sin butacas ni escenario, se dividió el espacio en dos con telas, y los actores -en un tránsito por el mismo- iban lanzando poesías, frases, fragmentos de textos acompañados por movimientos biomecánicos. En un segundo momento se representaba una cena familiar que era interrumpida por la llegada de “el señor” a partir de la cual comenzaba una discusión sobre la ética católica, la moralidad sexual, los vicios, la perversidad del poder, etc. Luego se apagaban las luces y se iluminaba el

ingreso de un móvil policial de juguetes y posteriormente los cuerpos de los actores arrojados en la escalera de la sala.

Posiblemente la intervención más impactante fue *La penetración o la escalada lautremoniana* hecha a mediados de 1982 en la Parroquia Nuestra Señora del Carmen –cuya comunidad se componía centralmente por las familias del II Cuerpo del Ejército y la alta sociedad rosarina- en la que durante toda la ceremonia generaron diferentes acciones destinadas a quitarle la centralidad al cura empleando los mismos elementos rituales. Así, por ejemplo en el confesionario un feligrés recitaba *Los cantos de Maldor* mientras una mujer mendigaba, dos hombres vestidos de saco y corbata y con lentes revisaban el cabello de los fieles y registraban todo en planillas, y un hombre vomitaba la hostia luego de comulgar y salía saltando entre los bancos, entre otras cosas.

Como afirma La Rocca:

...lo absurdo, lo grotesco o lo paródico eran recursos delirantes para interrumpir el continuum de la normalidad e instalar la desconfianza en el cuerpo social. El delirio era de alguna manera una estrategia de contrapoder que ponía en evidencia la confrontación, protagonizada por los locos, los insanos y todos los que descreen de la razón. Ese era el principio de la desobediencia y, por ende, el germen de la rebelión. (La Rocca, 2012: 7)

Los cucaños construyeron su posición desde la reivindicación del primer surrealismo y su cruce con el trotskismo en tanto método de exploración e invención (Longoni, 2012: 13). De este modo se desmarcaron del teatro denunciante o mensajista y llevaron a la práctica acciones que tendían a romper varias fronteras -entre espectador /actor, entre acto artístico/ acción política, entre espacio teatral/fuera de escena, o entre las diferentes disciplinas artísticas- al punto de poner en cuestión la unidad misma del hecho teatral y presentar en forma simultánea y en diferentes espacios físicos las partes de una misma obra, lo que imposibilitaba su recepción completa. Sus presentaciones se hacían una única vez y repudiaban la idea de la obra de arte como instancia culminante y fija, cerrada; de hecho se ubicaban en las antípodas de la dinámica del teatro tradicional con sus obras, ensayos, guiones, temporadas, etc.

A pesar de lo revulsivo de estas experiencias, los cucaños no se cruzaron con el costado más violento de las fuerzas represivas. Al finalizar

La penetración... sólo fueron encarcelados por un par de horas los dos hombres de saco y corbata. La policía solía irrumpir en las actividades que organizaba Cucaño pero, quizás, al no encontrarse con algo encuadrable en sus términos como actividad política, a lo sumo llevaban algunos detenidos a pasar la noche en la comisaría (Longoni, 2012: 13).

Como afirma Longoni, Cucaño articulaba su programa entre arte y política a partir de un uso anacrónico de la idea-fuerza “arte revolucionario” (Longoni, 2012). Una idea que dislocaba la temporalidad dictatorial en un doble sentido, en tanto retomaba una saga radical que en los años setenta reivindicaba a la revolución como hecho artístico a la vez que retomaba el primer surrealismo.

Entendemos que, de diferente manera, este anacronismo se extiende a los otros grupos de jóvenes que hemos mencionado y que se integran a la escena teatral rosarina después de 1976. En todos ellos perviven algunos ecos de los discursos setentista respecto de la función transformadora del teatro aunque se diferenciaron en las formas en que articularon esa práctica revolucionaria en el arte. Estos grupos de jóvenes teatristas fueron asumiendo diferentes configuraciones que estimamos se co-construyeron en un diálogo entre ellos y con distintas tradiciones artísticas y políticas.

En este sentido por ejemplo los Cucaños centraron la politicidad en la experimentación apelando a la fusión de arte y vida y a la ruptura de la institución arte con consignas como la de “por más hombres que hagan arte y menos artistas”. Impugnaron tanto la tradición clásica de izquierda vinculada al Partido Comunista -que podemos ligar más a la experiencia de Escena 75- como al “populismo peronista” que despreciaban por “realista y panfletario” y asumimos vinculaban al Discepolín.

b) Escena 75

Los jóvenes de Escena 75 por su parte también mantenían viva esta idea del teatro como herramienta para la revolución pero desde un paradigma asociado a las premisas del teatro independiente que desarrollábamos en el segundo capítulo. Es decir desde una tradición más ligada al Partido Comunista que apostaba al mensaje de la obra a partir de puestas realistas con un fin pedagógico. En tal sentido Querol afirmaba:

...yo estaba convencido de que íbamos a cambiar la sociedad, yo creía en la Revolución, así de corta, y consideraba que el teatro era, entre comillas, una tribuna de movilización, con todas las limitaciones propias del teatro porque como medio de difusión es muy limitado (D. Querol, comunicación personal, 5 de marzo de 2009).

Como lo expresaba Segura, Escena 75 indagó “en el camino del teatro de texto”, como él refería “teníamos la idea del mensaje (...) buscar obras con contenido.” (comunicación personal, 15 de mayo de 2009). En esta línea el grupo debutó con *Ensayo general* con textos de Dragún y Wernicke y un espectáculo poético-teatral-musical *Un gigante de ojos azules* basado en la poesía de Nazim Hikmet, un poeta turco descrito como un “comunista romántico” quien pasó gran parte de su vida adulta en la cárcel o en el exilio por sus creencias políticas.

Ya con la incorporación de Filippelli el grupo puso en escena *La zorra y las uvas* (1978) de Figueiredo, “texto que pone en foco de forma dolorosa la desgracia de Esopo, presentado como personaje-símbolo, como símbolo del desespero y de la impotencia humana” (Cardoso, 2011: 17).

En 1979, Escena 75 puso en escena uno de los sucesos de público del período: *La nona* de Cossa. Según relataba Querol, esta puesta significó un éxito fuera de lo común en tanto logró convocar alrededor de 11.000 espectadores haciendo funciones viernes, sábados -dos funciones- y domingos siempre a sala llena (Querol, en *Rosario*, 30/1/83). Este éxito de público le permitió en 1980 inaugurar su sala propia en Corrientes 220. Allí montaron *Esperando la carroza* de Langster, *Ha llegado un inspector* de Priestley, *Flores de papel* de Woolf, *Locos de verano* de Laferrère, un ciclo de obras breves con textos de Mauricio, Brecht y Wilder; y finalmente *El viejo criado* de Cossa y *Un enemigo del pueblo* de Ibsen, siempre bajo la dirección de Filippelli.

Teníamos la idea del mensaje, a veces el mensaje era un poquito más directo, a veces era más sutil o a veces no había tantos mensajes, era en si una obra, pero lo que estuvimos siempre seguros es que tratamos de no hacer un teatro pasatiempista, un teatro frívolo, un teatro para mostrar luces, vestuario, sino que siempre apostamos a la inteligencia, al análisis, al alma del espectador. A lo mejor era muy pretencioso, pero esa era nuestra idea, nuestro objetivo, buscar obras con contenido (...) Nosotros estábamos en el camino del teatro de texto, o sea, por supuesto apelando a la actuación y a que al espectador se le moviera las fibras, apuntábamos a la palabra y a la manifestación poderosa del lenguaje que llegara de esa manera, por supuesto, nunca nos gustó lo

que era el teatro panfletario, un teatro que apunta con el dedo índice al espectador culpable de la realidad, y mostrando el camino y lo que hay que hacer (...)En ese marco buscábamos obras que de alguna manera en esa sintonía fina le diera al espectador una punta como para sentirse identificado con el mensaje, que por supuesto en un momento de represión, de angustia y de muerte el mensaje era: vida, amor, libertad y todo lo subyacente alrededor de lo que tiene que ser la vida natural del hombre. Eso que en un momento dado está bloqueado y suspendido, esa era un poco la búsqueda nuestra (C. Segura, comunicación personal, 15 de mayo de 2009).

Escena 75 construía su lugar dentro del campo teatral retomando la tradición del teatro independiente más clásico, es decir apuntando al mensaje de las obras desde una estética realista evitando tanto el teatro “pasatiempista” como al “panfletario”. De tal forma asentaron la politicidad en el mensaje de las obras y en una apelación a la construcción de una nueva conciencia política en el espectador. En tal sentido, el grupo mantuvo las dinámicas más habituales de ensayos, temporadas, salas con espacios diferenciados para el público y el espectador.

Escena 75 incorporó además la práctica del debate posterior a la función que describíamos anteriormente como el “teatro polémico”. En tal sentido podemos pensar que este grupo asienta la politicidad de sus prácticas especialmente en la palabra, no sólo en la palabra de los autores y los actores, sino también en la de los espectadores habilitados a hablar en ese espacio fuera del espacio y tiempo escénico.

Por su parte Cucaño se instaló en un espacio mucho más radical que no se puede anclar a ninguna otra experiencia teatral de la ciudad. Así, si bien las experiencias de Escena 75 y Cucaño fueron contemporáneas y apelaron a la idea de revolución para la práctica teatral, lo hicieron desde tradiciones y paradigmas muy diferentes.

Escena 75 recuperó la tradición del teatro independiente y apostó a un teatro asentado en el mensaje, centralmente desde una poética realista; mientras Cucaño se opuso radicalmente a ésta y llevó al extremo la premisa apostando a la revolución misma del arte, a la fusión entre arte-vida, a partir de la experimentación. Estas diferentes vertientes ligadas a una tradición de izquierda –una más “clásica” y otra más revolucionaria- se configuraron en diálogo con otra franja de jóvenes que ingresó a la práctica teatral durante la dictadura y que se politizó en el marco de una tradición peronista y cuyo

mayor referente habría sido el Discepolín. Otra forma de articular lo teatral y lo político, pero que sin embargo tanto los cucaños como los escena coincidieron en tachar de “panfletaria”.

En cuanto a la relación partidaria, Cucaño mantuvo su práctica cercana al trotskismo, aunque hasta aproximadamente 1981 esto se hizo por fuera de la estructura partidaria. Con la apertura del nuevo escenario político que inauguró la derrota de Malvinas la dirección del Partido Socialista de los Trabajadores comenzó a presionar en torno a la disyuntiva entre la militancia política y la actividad artística. Así, 1982 fue vivido por la mayoría de los cucaños como un parteaguas en tanto abandonaron el grupo para dedicarse a la militancia política en el PST (Longoni, 2012: 5).

Escena 75 no se encolumnó nunca con ningún partido aunque incluyó entre sus integrantes a militantes de diversas organizaciones. En tal sentido, Carlos Segura afirmaba:

Durante gran parte de nuestra trayectoria fuimos apetecidos por varios grupos políticos como brazo cultural de la movida. De ninguna manera nos convertimos en eso, porque era muy plural nuestro grupo, terriblemente plural, todo el arco que vos te puedas imaginar –dentro de lo político, no había militares en nuestro grupo- dentro de las corrientes políticas, era terriblemente plural, todo partido que te puedas imaginar estaba ahí en Escena, por lo tanto había muchos amigos de cada uno de nosotros que tenía interés en acercarse y tratar de involucrarnos. Esa la teníamos muy clara, el día que hiciéramos eso ahí si directamente te marcaban, te decían brazo político de tal partido, en eso estábamos muy atentos, muy atentos (C. Segura, comunicación personal, 15 de mayo de 2009).

Como ratificaba Querol: “No éramos una extensión de un partido político. El Tano era PC, yo era PO, Carlos no tenía ninguna militancia política y nos unía un criterio ideológico y estético, una manera de abordar el teatro” (D. Querol, comunicación personal, 5 de marzo de 2009).

c) Discepolín, los jóvenes peronistas

Por su parte los jóvenes que luego formarían la Asociación Discepolín se formaron en los Talleres de Arteón. En tal sentido, recuperaban una tradición de teatro militante más ligada al peronismo. Pues, si bien entre sus integrantes se incluían militantes de diversos partidos y nunca se afiliaron al Partido Justicialista, fueron formados políticamente en

el marco de esta tradición y mantuvieron estrechas relaciones con actores sociales ligados al justicialismo.

Aunque nos detendremos sobre este grupo y su singular forma de articular lo político y lo teatral en el último capítulo, debemos decir que en el contexto de expansión del teatro local la Agrupación Discepolín ocupó un lugar privilegiado en el circuito independiente.

La Agrupación Discepolín desplegó una actividad inusitada en la ciudad: produjo 15 creaciones colectivas que logró mantener en cartel con funciones en temporada y en giras por diferentes ciudades del país; sostuvo además una sala propia –Casa Discepolín- con una programación amplia que combinaba funciones teatrales con proyecciones de cine, recitales y charlas; editó varias revistas y mantuvo una intensa actividad de formación a partir de talleres de teatro que llegaron a reunir a aproximadamente 150 alumnos. Asimismo, participó en la fundación del Movimiento de Teatro Popular que promovió una circulación alternativa del teatro en la ciudad y fundó alrededor de 35 talleres en la Comunidad –tal como se nombraba en los documentos internos-, es decir, talleres teatrales gratuitos que se ofrecían en instituciones vecinales y educativas de Rosario y de ciudades aledañas. De esta manera la Agrupación generó un entramado muy rico de vínculos con diferentes organizaciones de la sociedad civil que a su vez le permitió ampliar las posibilidades de circulación de sus representaciones teatrales.

La Agrupación sostuvo uno de los centros de gestión cooperativa de mayor actividad teatral de la ciudad. Esto, junto a los Talleres en la comunidad, las giras y algunas experiencias muy exitosas en relación con el público como el Festival Discepolín, le consagraron un lugar de gran visibilidad en el contexto del boom del teatro local.

Saltando fronteras

Durante este período había más grupos y más salas independientes funcionando simultáneamente que nunca antes en la historia de la escena local, y éstos producían cerca del 80 % de la oferta teatral de la ciudad. Como recordaba Querol era una época en que el público acompañaba mucho a las puestas locales, *La Nona* por ejemplo estuvo dos años en cartel presentándose con cuatro funciones semanales a sala llena. Y esta fue una

característica que se repetía entre los grupos locales que llegaban a hacer temporadas inusualmente largas con hasta tres y cuatro funciones semanales, algo que en las condiciones actuales donde los grupos locales no logran sostener más de 12 funciones anuales resulta asombroso. Sólo por mencionar algunos ejemplos podemos decir que en 1981 *El conventillo de la paloma* de Vacarezza dirigido por David Ederly llegó a hacer cerca de 80 funciones anuales, ese mismo año la puesta dirigida por Carlos Serrano *La mona aunque se vista de seda* cumplió con cerca de 60 funciones y lo mismo hizo al año siguiente con la puesta de *Perdónanos el miedo*, en 1983 *El señor Galíndez* de Pavlovsky –otro de los hitos de la época- con la dirección también de Ederly llegó a hacer alrededor de 60 funciones y *Un enemigo del pueblo* de Ibsen con la dirección de Filippelli y *El cubo blanco* de Ruiz Burgos se presentaron cerca de 50 veces en el año, lo mismo sucedería al año siguiente con la propuesta de *Gotán* dirigida por Pepe Costa.

Como relataba Liliana Gioia:

La gente venía mucho al teatro, era un lugar donde podíamos estar juntos, ante tanto crimen, avasallamiento, era un lugar donde podíamos decir cosas. Todavía el teatro, hasta los primeros años de la democracia, seguía siendo un lugar de encuentro. Cosa que se va perdiendo con los años. De hecho levantábamos las obras porque sí...porque teníamos ganas de hacer otras obras, no por falta de público (L. Gioia, comunicación personal, 22 de febrero de 2012).

Este proceso expansivo del circuito independiente no se limitó a un aumento de la oferta teatral de la ciudad sino que este crecimiento se vio acompañado por un proceso más complejo que involucró -a la par que una consolidación de los grupos que venían en actividad- una suerte de deslizamiento del teatro local por fuera de sus fronteras habituales.

Por un lado se dio un fenómeno de mayor penetración de los grupos locales en las salas del circuito profesional. Así por ejemplo el sainete dirigido por Ederly *El conventillo de la paloma* -la obra con más funciones en la ciudad en 1981- hizo su prolongada temporada en el teatro Olimpo. Ese mismo año *El lugar* de Carlos Gorostiza dirigida por Pepe Costa hizo una temporada en el teatro La Comedia, mientras Arteón hizo lo propio con una historia épica sobre las luchas americanas con *Tupac, canto y quebranto* en el teatro Auditorio Fundación y al año siguiente en el Olimpo. En 1983

se sucedería otro fenómeno de público con la puesta de *El señor Galíndez* dirigida por Ederly primero en el Olimpo, cubriendo una temporada de julio a agosto y luego en la sala Aureliano, donde llegó a hacer una intensa temporada desde octubre a diciembre con cuatro funciones semanales, siendo la obra en cartelera con más funciones en el año. También en 1983 Carlos Serrano apostó al gran público con las puestas de 1983, *Diana Durbin se equivoca* de su autoría que se presentó de julio a septiembre en el teatro El Círculo y *Perdónanos el miedo*, una comedia dramática que se puso en el Olimpo de mayo a junio. Entre las apuestas locales en el circuito profesional se destacaron también en 1984 *La Forestal* una crónica cantada que narra el período de levantamientos obreros en los años 20 en el Chaco santafesino. Esta obra dirigida por Néstor Zapata hizo dos exitosas temporadas en el Olimpo, El Círculo y La Comedia. También Carlos Serrano siguió apostando a los grandes escenarios con *Chau Carlitos* una comedia musical que se presentó en el Olimpo y *El diario de Ana Frank* dirigida por Naún Krass que hizo lo propio en el Auditorio Fundación y el Olimpo.

Recordemos que estas salas del circuito profesional contaban con una capacidad muy superior a las del circuito independiente. El Olimpo tenía una capacidad para 850 espectadores, La Comedia para 700 mientras el Auditorio podía cubrir hasta 1150 localidades. Es viable suponer entonces un gran acompañamiento del público rosarino a estas variadas apuestas locales en el circuito profesional, al menos hasta 1984. Ya a partir 1985 las dinámicas del campo teatral local parecen haber asumido nuevamente su fisonomía habitual. En 1985 y 1987 sólo se presentaron algunas funciones de *La Forestal* en el Auditorio Fundación, y ningún otro elenco local ya tuvo acceso a estos grandes escenarios.

Sin embargo entre 1981 y 1984 los espacios teatrales más prestigiosos de la ciudad acogieron diversas puestas de los grupos locales, es más aportaron su energía para revitalizar al circuito profesional en crisis. Una iniciativa muy poco usual da cuenta de esta subversión en la dinámica habitual de los circuitos rosarinos. En octubre de 1983 la Fundación Astengo y Canal 3 produjeron en la sala del Auditorio Fundación el ciclo *Teatro para todos* que, con entrada libre y gratuita, invitaba a ver diferentes

producciones de los grupos locales. Así se presentaron por ejemplo las puestas de *El ladrón de sonrisas* de Jorge Hayes, por Gente Rosarina de Teatro, dirigido por Susana Ansaldi, *Te acordas de la Fernández* por Teatro Uno con la dirección de Mirko Buchín, *Solo por mí* de Lauro Campos, *Walt Whitman* por Aquelarre, *Un enemigo del pueblo* por Escena 75 con dirección de Filippelli y *Gotán* por el CRIT con la dirección de Pepe Costa.

Además de esta iniciativa motorizada desde el circuito profesional, diversos festivales organizados por los mismos grupos locales fueron ocasión para este nuevo acceso al gran público. A fines de 1981 se dieron casi en paralelo el Festival Discepolín en el Auditorio Fundación desde el 16 al 22 de noviembre organizado por este grupo, el Primer Encuentro Nacional de Teatro Joven entre el 24 y el 30 de noviembre en la sala Mateo Booz organizado por la Federación Juvenil de la Asociación Argentina de Actores y la II Muestra de Teatro de Rosario organizada por la Delegación Rosario de la Federación Argentina de Grupos de Teatro en esta misma sala del 3 al 15 de diciembre.

Cuadro N° 5-Programación II Muestra de Teatros Rosarinos, 1981

Fecha	Obra	Grupo
Jueves 3 de diciembre	<i>Profesión sin fin de mes</i>	Teatro del Camino
Viernes 4 de diciembre	<i>Crónica Gringa</i>	Chicapum
Sábado 5 de diciembre	<i>El amor de la estanciera</i> <i>Gris de ausencia</i>	Centro Rosarino de Integración Teatral
Lunes 7 de diciembre	<i>Milonga del caminante</i>	Teatro del Interior y Teatremos
Martes 8 de diciembre	<i>Sábado de vino y gloria</i>	Teatro Uno
Miércoles 9 de diciembre	<i>Barranca abajo</i>	Grupo Juvenil de la Asociación Cristiana de Jóvenes
Jueves 10 de diciembre	<i>El provenir está en Ionesco</i>	Pubertus
Viernes 11 de diciembre		Grupo de Danza Contemporánea y Grupo de Mimos de Rosario
Sábado 12 de diciembre	<i>La pálida</i>	Aquelarre
Domingo 13 de diciembre	<i>El herrero y el diablo</i>	Grupo del sur
Lunes 14 de diciembre	<i>¡Quién quiere patear el</i>	El Tablón

	<i>tacho?</i> <i>La insurrección de las liendres</i>	Cucaño
Martes 15 de diciembre	<i>Pepino el 88...y el circo continúa</i>	Grupo Litoral y Teatro Pulso Corporal

Fuente: elaboración propia (*La Capital*, 3/12/81)

Según las crónicas de los diarios, todas estas experiencias de producciones locales en salas del circuito profesional contaron con el apoyo del público (*La Capital*, 31/12/81) y se comprenden en el marco de este trastocamiento de las dinámicas de los circuitos teatrales que se dio en los primeros ochenta. Una nota en el diario *La Capital* de 1983 contaba que ese verano se daba en la ciudad un raro fenómeno en lo que se refería a espectáculos “salas refrigeradas de cine casi vacías, y caldeadas salas de teatro con llenos que asisten a estrenos y responden a una inquietante cartelera de dramaturgos argentinos” (*La Capital*, 17/1/83).

Si hay un año entonces que podemos identificar como el año del boom del teatro local fue 1982. Además del crecimiento en el número de grupos, de funciones, de salas, de encuentros y festivales, y de este salto de fronteras hacia el circuito profesional, en ese año se dio un fenómeno muy singular de expansión del teatro rosarino hacia nuevos medios de comunicación.

En un hecho muy poco frecuente en la escena local, se desplazó su producción hacia nuevos escenarios mediáticos, a partir del *Ciclo de teatro argentino por TV* puso en pantalla 10 obras teatrales hechas íntegramente por artistas locales por iniciativa de Canal 5 y la Subsecretaría de Cultura de la provincia.

Este ciclo se emitió en 1982 y tenía objetivos eminentemente pedagógicos. Con la producción pública y la colaboración de la Asociación Argentina de Actores –se proyectaron *Las de Barranco* de Gregorio Laferrère, *La gringa* de Florencio Sánchez con la dirección de Guerino Marchesi y la presentación de Carlos Segura, *Madre tierra* de Alejandro Berrutti con la dirección de Naún Krass, *Las aguas del mundo* de Samuel Eichelbaum, *El debut de la piba* de Roberto Cayol y *Stéfano* de Armando Discépolo con la dirección de David Edery-.

En la misma línea, en diciembre de 1982 Canal 3 puso al aire *El camino del elefante* una adaptación televisiva de la obra del dramaturgo, actor y director local Lauro Campos con dirección de Pepe Costa y en una producción íntegramente local (*La Capital*, 29/12/82).

Otra experiencia muy singular sucedió en noviembre de 1982 con el ciclo infantil *Pepona popina* -bajo la dirección de Carlos Serrano y las actuaciones de Liliana Gioia, Valterio Ciz, Nora Covalcid, David Ederly, Vicky Fernández y Héctor Ansaldi- que comenzó a emitirse diariamente en Canal 11 de Buenos Aires. Resulta interesante esta experiencia en tanto implicaba la participación de muchos teatristas locales en un proyecto producido en la ciudad y exportado luego para ser emitido en todo el país (*Rosario*, 28/11/82). Esta propuesta del teatro local se incluyó con gran éxito en el circuito profesional a nivel nacional, y realizó temporadas en Mar del Plata y una gira por varias localidades de la provincia de Buenos Aires (*La Capital*, 25/3/82).

Además de la televisión, en estos años el teatro también se expandió hacia la radio. Se emitió semanalmente por LT8 *Teatro en su casa*, un programa dirigido por Lucrecia Castagnino en el marco del cual se organizó un *Ciclo de Teatro Argentino leído*. Éste contó con once obras en un trayecto cronológico en el que participaron diversos actores de la ciudad – entre ellos Susana Ansaldi, Lucrecia Castagnino, Carlos Caruso, Carlos Casto, Emmy Reydó, Idilia Solari, Walter Pangia, entre otros- y contó con una gran aprobación del público (*Rosario*, 8/7/82).

También LRA 5 emitía el programa *Cara a cara con la cultura* con Alma Maritano, Héctor Barreiros y Aída Albarrán en el que el teatro ocupaba un importante espacio. La Delegación Rosario de la AAA, LRA5 Radio Nacional Rosario y la Subsecretaría de Cultura Municipal concretaron además el ciclo de radio *Nuestro Teatro* en el que emitieron 31 emisiones teatrales con producción enteramente local.

Este significativo año para el teatro local también se vio enriquecido con dos proyectos editoriales. Se publicaron dos números de la revista especializada *Teatro Popular*, una iniciativa de diferentes actores de la ciudad –entre los que se contaban Miguel Francia, Fernando Vanzetti y Ubaldo Mauro- con el objetivo de contribuir al desarrollo de la actividad

teatral en el medio local a través de la difusión y análisis de sus producciones. Y unos meses más tarde, ya en 1983, se generó otra experiencia inédita para la ciudad: el proyecto editorial *Paralelo 32* que apuntaba a publicar textos dramáticos nacionales de escasa circulación en la ciudad. Bajo este sello se publicaron textos de Roberto Cossa, Osvaldo Dragún, Carlos Gorostiza y José Moset, entre otros.

Además de estos nuevos escenarios para el teatro rosarino algunos grupos salieron a la calle a reactivar su comunicación con el público. En el verano de 1982 Arteón y varios grupos que luego formarían Discepolín (Grupo de Teatro para Adolescentes, Sur, Teatro del Interior, Teatremos, del Camino y el Tablón) organizaron el ciclo de *Teatro fuera del teatro* proponiendo una obra por día en el Parque Independencia. Al mismo tiempo el grupo El Litoral y Pulso Corporal dirigidos por Norberto Campos se presentaron en el Parque Urquiza con el ciclo *Teatro de Verano* frente a la antigua estación del Ferrocarril Oeste Santafesino, dentro del cual presentaron entre otras obras *La tempestad* de Shakespeare. Otro escenario callejero para el teatro entre 1982 y 1983 fue la plaza Pringles, donde se organizó un ciclo conjuntamente con los feriantes del Mercado de Pulgas y donde se presentaron diversos espectáculos locales.

Con el boom del teatro rosarino nuevos territorios se abrían para los elencos locales, desde los escenarios de las salas más prestigiosas hasta las plazas, la radio o la televisión. Parecería que en 1982 el público rosarino vivía una especie de romance con los teatreros locales, un romance que subvirtió el orden de los circuitos locales generando saltos de fronteras nunca antes vistos.

Vos caminabas en la ciudad de Rosario y en cada sótano, en cada casa, en cada sindicato o en cada lugar inventado, se producían cosas, se producía teatro, se producía música, se producía. Era un lugar de debate, una tribuna para que los actores planteáramos nuestra estética y nuestro discurso (D. Querol, comunicación personal, 5 de marzo de 2009).

Eugenio Filippelli a fin de 1982 hacía un balance de la actividad del año y sostenía:

En el 82 trabajé mucho en este contexto alarmante, compungido y sombrío pero paradójicamente fue un año de gran actividad cultural. No creo que la llegada del 83 cambie mágicamente las cosas pero en Rosario se ha trabajado con un dinamismo asombroso. Para mí fue

uno de los años que hice más cosas, y creo que fui compelido por el público que me pedía tácitamente que hiciera cosas (*Rosario*, 31/12/82).

En la misma línea Emmy Reydó decía: “Para mí el 82 fue fabuloso. La respuesta del público fue enorme” (*Rosario*, 31/12/82). También Carlos Serrano afirmaba su sorpresa por el acompañamiento del público: “me asombra que podamos llenar la sala en las actuales circunstancias” (*La Capital*, 16/7/82). José Moset también evaluaba que había sido “el año de Teatro Abierto y el contacto con la gran masa de público” y Vidoletti rescataba la posibilidad de reencuentro con el teatro que le había brindado la experiencia de Teatro Abierto (*Rosario*, 31/12/82).

Teatro Abierto

Posiblemente la expresión máxima de esta comunión entre los grupos locales y el público rosarino durante los ochenta haya sido la experiencia de Teatro Abierto. Las primeras noticias de este fenómeno que se estaba gestando en Buenos Aires llegaron a Rosario a comienzos de 1981 a raíz de uno de los periódicos viajes de Eugenio Filippelli a la Capital Federal (Moset, 2012). A fines de ese mismo año, algunos actores rosarinos se empezaron a reunir, se designó una comisión organizadora con Patricia Colovini, Pepe Costa, Elena Locicero, Félix Reinoso y Jorge Vidoletti, y se comenzó a programar el evento.

Teatro Abierto Rosario tuvo lugar en el teatro Aureliano, una sala con capacidad para 200 localidades, durante el mes de agosto de 1982 con una programación de lunes a lunes con dos funciones por día. Para armar el ciclo se llamó a concurso de obras inéditas de autores locales y entre las cuarenta y cuatro que se presentaron, un jurado formado por Héctor Barreiros, Naún Krass, Félix Reinoso y Hugo Salguero seleccionó las catorce que formaron parte del TAR. Luego los autores designaron a los directores y éstos a los actores; se sorteó el día y el turno de cada obra y se confirmó el lunes 9 de agosto de 1982 para la inauguración.

A través de un afiche también elegido por concurso -con Mele Bruniard, Juan Grela y Norberto Puzzolo como jurados- se convocó al público que asistió rebasando la capacidad de la sala. La imagen del teatro

en el día del estreno con gran cantidad de espectadores agolpados a sus puertas conformó otra de las postales de la nueva relación que se daba entre los grupos locales y el público rosarino.

Gráfico N° 8- Afiche Teatro Abierto Rosario '82



Fuente: archivo personal Elida Moreyra.

Como en el afiche de Eduardo Chiatello, TAR'82 se convirtió en un símbolo de este proceso de ensanchamiento de los espacios permitidos para el teatro local. Por un lado el ciclo contó con un gran acompañamiento del público lo que fue reiterado en casi todas las crónicas sobre el ciclo. La crítica Elena Locicero afirmaba que TAR “permitió asistir a la euforia de un público inédito en salas teatrales, que hizo cola por entrar...” (*Rosario*, 31/12/82). En la misma línea los participantes del ciclo, al hacer un balance sobre el mismo destacaban este factor. Ielpi destacó el valoración del TAR “porque conecta al público con la producción de su ciudad de un modo más inmediato que las temporadas de los elencos locales” (*Rosario*, 5/9/82). Por su parte Graciela Cariello expresó que TAR “mostró un público constante y haber roto con el prejuicio de que la gente no va al teatro los días de semana” (*Rosario*, 13/9/82). Pepe Costa también destacó este fenómeno por “la sorpresa de un público que se adaptó, desde el principio, a la continuidad y el horario y que lo recibió, lo recuerda, lo comenta y sigue viniendo”

(Rosario, 5/9/11). Norberto Campos en la misma línea decía que “a pesar del momento que estaba viviendo el país haber logrado este éxito es algo muy enaltecedor” (Rosario, 28/8/82). De igual forma se manifestaron públicamente Juan Carlos Rizza, Héctor Barreiros, Vicente Rocha, Jorge Marchetti, Héctor Elorz, Naún Krass, entre otros (Rosario, 29/8, 1/9, 5/9 12/9 y 13/9/82). Roberto Fontanarrosa afirmaba “la repercusión obtenida demuestra que “el estado inerte” de Rosario no lo es tanto. Se necesita, sí, que alguien tire la primera piedra, que alguien rompa el fuego, porque da la impresión que la gente está esperando una orden de largada para ponerse a trabajar (...) al menos para mí, lo importante es la movilización lograda. El hecho de empezar hacer algo. El trabajo en sí. Y por sobre todo, la respuesta del público” (Rosario, 5/9/82).

Pero TAR tuvo además otras resonancias. Hacia el interior del mismo espacio teatral rosarino el ciclo significó una apertura inédita para la dramaturgia local. Casi todos los balances posteriores sobre el ciclo han destacado la importancia de TAR’82 para la producción de obras de autores locales. En tal sentido se expresaron públicamente Alma Maritano, Chiqui González, Roberto Fontanarrosa, Pepe Costa, José Moset, Rafael Ielpi, Héctor Barreiros, entre otros (Rosario, 27/7, 29/8, 1/9, 5/9/82). Una dramaturgia que, según pudimos recuperar a partir de las crónicas periodísticas de la época, puso en escena temáticas –directa o indirectamente- ligadas a la situación política del país.

Cuadro N°6- Programación Teatro Abierto Rosario ‘82

Día	Obra	Autor	Director	Elenco
Lunes 19.30hs	<i>Solas solitas, que te quiero ver</i>	Elena Locicero	Naún Krass	Cristina Bastón, Dhara Altoaguirre, Miriam Tisone, Stella Trujillo y Evangelina Bruno
20.30	<i>Ascensión, apogeo, caída y renacimiento de Catalina Rodríguez</i>	Rafael Ielpi	Eugenio Filippelli	Diana Pesoa, Elisenda Seras, Encarnación Rivas, Nicolás Junot y Enrique Llopis

Martes 19:30	<i>Sueño de barrio</i>	Roberto Fontanarrosa	Pepe Costa	Gustavo Boelli, Magda Costa, Miguel Angel Roig, Roberto Salvia, Graciela De Lorenzi, Fernando Cordera, Quique y Mónica Alacid
20:30	<i>Demolición</i>	Manuel Lotersztein	Vicente Rocha	Héctor Barreiros, Daniel Querol y Mario González Thomas
Miércoles 19:30	<i>Así en la tierra</i>	Susana Vallés	Félix Reynoso	Cari Portesio y Alfredo Anémola
20:30	<i>El desayuno tiene color azul</i>	Oscar Montenegro	Héctor Barreiros	Esmeralda Bercovich y Daniel Ricart (participando Darío Grandinetti con su voz grabada) y escenografía de Teté Astorre
Jueves 19:30	<i>Por ahora dejalo ahí</i>	Alberto Sessa	Armando Durá	Ricardo Navarro, Ricardo Otaño, Amilcar Monti y Carlos Gimenez
20:30	<i>Walter Molina: último round</i>	Marta Senestro y Eduardo López	Néstor Zapata	Carlos Medina, Mateo Gamulin, Roberto Santana, Rodolfo Aldasoro, Ofelia Osuna, Lucia De Vicente y Daniel Cano.
Viernes 19:30	<i>La bella durmiente se despierta</i>	Alma Maritano	Chiqui González	Sandra Del Grande, Ana Cavallieri, Ana Tallei y Rody Bertol.
20:30	<i>Rebelión en la playa de estacionamiento</i>	José Moset	David Edery	Antonio Postiglione, Miguel Franchi, Lila Gianelloni, María del Carmen y Emilio Lenski.
Sábado 19:30	<i>Final del encuentro</i>	Diana Pesoa	Norberto Campos	María de Pauli, Graciela Miraglia, Jorge Moral, Daniel

				Beltrán, Rodolfo Pacheco y Héctor Laurencena.
20:30	<i>Querida Sabrina</i>	Alberto Laguna	Hugo Salguero	Gladys Temporelli, Claudia González y Raúl Saggini
Domingo 19:30	<i>Enrique</i>	Jorge Marchetti y Héctor Elorz	Jorge Vidoletti	Eduardo Chiatello, Eduardo Di Benedetto, Fabián Toledo, Irene Almus, María Mattioli, Victoria Baraldi, Viviana Montenegro, Gabriel Kohan, Mario Guerra y Lucía Cort.
20:30	<i>¿Dónde vamos a faltar?</i>	Graciela Cariello	Juan Carlos Rizza	Sin datos

Fuente: elaboración propia.

En torno a las temáticas abordadas por las obras, por ejemplo *Sola solita...* tocaba el rol de las mujeres en la sociedad y las diferentes actitudes asumidas desde el conformismo hasta la auto marginación; *Ascensión, apogeo, caída y renacimiento de Catalina Rodríguez* también abordaba la cuestión femenina a través de la historia de una actriz que accedía a desnudarse gran parte de su vida para dar cuerpo a una heroína en la que afloraba toda la rebeldía hasta permitirse algunas disquisiciones sobre las listas negras (*La Capital*, 15/8/82). *Sueño de barrio* trazaba en tono de farsa el enjuiciamiento llevado adelante en una comisaría contra Yocasto por un sueño erótico, poniendo en escena una situación irónica en la que todos toman el sueño como si fuera algo real (*La Capital*, 22/8/82). En la obra de Loretersztein, la demolición de una casa era empelada como el elemento metafórico para hablar del desmoronamiento de los sueños de un grupo de seres que comprendían que ya no les era posible seguir alimentando falsas ilusiones (*La Capital*, 22/8/82). *El desayuno tiene color azul* retrataba la existencia opaca de un matrimonio en el día de su 30° aniversario para contrastarlo con la esperanza encarnada en su hijo (*La Capital*, 18/8/82). *Walter Molina* traía un contenido político explícito a partir de un personaje - ex boxeador, vendedor ambulante y ex sindicalista- en el que se perfilaba el líder potencial de un grupo de marginados (*La Capital*, 26/8/82). *Rebelión*

en la playa de estacionamiento de José Moset, cuyo estreno como dramaturgo local fue destacado por varias crónicas como uno de los aspectos más positivos de TAR'82.

Tal como expresábamos en el primer capítulo, existe cierto consenso dentro del campo intelectual en pensar la experiencia de Teatro Abierto como la concreción de la utopía del sistema desarrollado a partir del ideario del movimiento histórico del teatro independiente. Aquel que cuestionaba la autonomía de la política y el teatro, y asumía a éste como una práctica militante en favor del pueblo (Pellettieri, 1992; Trastoy, 2010)

En términos generales entendemos que las derivas más significativas de TAR'82 fueron, por un lado el entusiasmo y dinamismo que la gran afluencia de público trajo para los creadores locales y por el otro, hacia adentro del ambiente teatral, la apuesta por una dramaturgia local. Como decíamos previamente, el descubrimiento de José Moset como uno de los autores locales más salientes fue una consecuencia directa del TAR'82. En una nota de la época Moset afirmaba:

En mi caso TA me permitió tomar contacto con los realizadores locales, enterarme de las necesidades que estos tienen de textos que expresen una problemática local, y eso sumado al hecho de que me fuera pedida *La Operatoria* me comprometió autoralmente y me obligó a una continuidad (...) Asistir a un ensayo de mi propia obra me proporcionó mayor aprendizaje que el que podría encontrar leyendo cualquier tratado teórico del tema" (*La Capital*, 15/5/83).

Esta intensificación del vínculo entre dramaturgos y grupos locales se sucedió en otras experiencias posteriores a TAR'82, en diversas iniciativas individuales o colectivas. Así por ejemplo el grupo el CET y el autor Eduardo D'Anna trabajaron juntos para el estreno de *Morante, un espejo de la revolución* en julio de 1984. Según contaba Juan Carlos Rizza en el diario *La Capital* trabajar con un autor local permitía una nueva metodología que el grupo había puesto en práctica en ocasión de participar en TAR82. A su vez luego de esta experiencia el CRIT de Pepe Costa promovió anualmente un concurso para autores locales destinado a visibilizar y poner en escena sus producciones.

En cuanto a la dramaturgia del TAR'82, recuperada a partir de las críticas periodísticas podemos decir que las obras en general tenían un tono nostálgico y angustiante, ponían en escena vidas cotidianas mediocres y un

clima de desilusión. Personajes sumidos en el desasosiego que se debatían entre una profunda desilusión y la esperanza, en donde reaparecían constantemente los sueños como horizontes lejanos o perdidos.

Desde 1983 se puede evidenciar un tratamiento más explícito del pasado reciente a partir de puestas donde “lo testimonial” - tal como aparece en las crónicas de la época- se hace más evidente. Este fenómeno que se expresa en la programación del TAR’83 tiene en la puesta del *Señor Galíndez* su expresión más contundente.

Entendemos que con la puesta del *Señor Galíndez* –que se presentó en el Olimpo y luego en Aureliano con las actuaciones de Héctor Laurencena, Gustavo Viale, Liliana Gioia y María Elena Mattiazzi- se evidencia un deslizamiento hacia el tratamiento explícito de temáticas ligadas a la dictadura, específicamente del tema de la tortura. En el trabajo mismo de la puesta, relataba Edery, se trabajó a partir de documentación existente sobre la tortura en el país, "trabajamos sobre los informes de la Liga de DDHH, de gente que estuvo envuelta en estas circunstancias" (Edery, D., en *Rosario*. 26/9/83).

Si como veníamos señalando durante los primeros años de dictadura los grupos militantes metaforizaron sus discursos, a comienzos de los ochenta este proceso fue dando lugar a nuevas configuraciones y se comenzaron a trabajar algunas temáticas explícitamente políticas. En este pasaje entonces, la cuestión temática asumía una gran carga de politicidad, una carga determinada fundamentalmente por el contexto. A sólo unos meses de restaurada la democracia la explicitación de los mecanismos de tortura se volvían extremadamente inquietante.

El estreno fue verdaderamente un acto político, había muchas fuerzas, el Partido Intransigente, parte del Partido Peronista, Radical, Socialista, fue verdaderamente un acto político...porque era una obra que justamente hablaba del proyecto de exterminio del golpe cívico-militar (L. Gioia, comunicación personal, 22 de febrero de 2012).

La puesta en escena de los mecanismos de tortura del régimen militar y de las fuerzas políticas que buscaban instaurar un nuevo orden, generaron una reacción política en grupos parapoliciales que amenazaron al teatro y al elenco.

En el ciclo 1983 de Teatro Abierto, que se realizó en el teatro Olimpo desde el 15 de agosto, también es posible ver este deslizamiento temático hacia un teatro más testimonial. Esto se pudo ver por ejemplo con la puesta de *Dos días* de Lidia Soto Payva que abordaba el tema de los desaparecidos y la tortura. También la guerra de Malvinas fue puesta en escena a partir de *Fantasmas de guerra*, una obra testimonial en la que dos ex combatientes buscan al coronel responsable del desastre. Al respecto, Héctor Barreiros en una nota en el diario *La Capital* decía:

En general la temática que imperó lindó con la denuncia social, la crítica, siendo casi como una constante en todas las obras y en algunas lindó a ser panfletaria. No hubo en ninguna de las obras presentadas un tratamiento que escapara esa tónica (*La Capital*, 11/9 /83).

El coronel conspira criticaba en tono de comedia la estructura de poder en la figura de un coronel ante el peligro de una revolución y la rebeldía de la juventud en la figura de su hijo; *Tristeza de un fantasma* traía una mirada nostálgica para recorrer la historia del barrio de Pichincha; *Qué Circo* abordaba la realidad latinoamericana, la comunicación y la opresión; *Estación terminal e intermedia* proponía un ejercicio de memoria para pensar la realidad del país a través de la historia del ferrocarril desde los años 30; *Salvar al jefe* de José Moset también abordaba la realidad del país y cerraba la trilogía del autor (quien previamente había estrenado *Rebelión en la playa de estacionamiento* y *Operatoria*). En *Sinfonía en el nosocomio* una operación en un quirófano servía de metáfora para pensar las relaciones de poder de la realidad político social del país en clave de farsa, grotesco y parodia; *Cinco ladrillos* presentaba cinco formas de analizar la realidad del país encarnados por un obrero, una prostituta, una moralista, un estudiante y un general desde un abordaje tragicómico. El director de la puesta en este sentido la presentaba explícitamente como una “protesta política”, asimismo Vidoletti -director de *Fantasmas de guerra*- asumía un “enfoque de compromiso social de acuerdo a la realidad histórica” (*Rosario*, 9/8/83).

Cuadro N° 7- Programación Teatro Abierto Rosario 1983

Día	Obra	Autor	Director	Elenco
Lunes 20 hs	<i>Cinco ladrillos</i>	Adolfo Maguna y Patricia Bussa	ValterioCiz	Dhana Altoaguirre, Mario Gonzalez, Thomas, Miguel Chiaudano, Maria

21 hs.				Rosa Vazzano y Osvaldo Palena
	<i>El coronel conspira</i>	Fulton Gorosito	Mario Rodriguez	Gustavo Borelli, Dolores Zaida, Bibiana Righi, Julián Fernández, Hugo Cava y Gloria Bussano. Escenografía: Blas Tizón y Asistente: Guillermo Perotti.
Martes 16 de agosto.	<i>Lectura de autores argentinos</i>			Actores invitados: Fernando Cordera, Carlos Soto Payva, Norberto Campos, Norma Pellegrino y Héctor Laurencena.
Miércoles 20 hs 21 hs	<i>Tristeza de fantasmas</i>	Jorge Vidoletti	Miguel Angel Roig	Antonio Capriotti, Juan Carlos Spina, Enrique Alacid y Teresita Polmes
	<i>Fatiga de guerra</i>	Enrique Alacid	Mario Vidoletti	Fabián Toledo, Sergio D' Angelo, Gerardo Dayub, Violeta Scampone, Teresita López y Roberto Salvia.
Jueves 20 hs 21 hs	<i>Dos días</i>	Lidia Morales	Carlos Soto Payva	Maria De Pauli, Idilia Solari, Maria Elena Matiazi, Cari Portesio y Eduardo Cinquemani
	<i>Que Circo!!</i>	Jorge López	Norberto Campos	Gladys Temporelli, Mario guerra, David Farías, Diego Ullua, Roberto Ramirez, Jose Luis Pierabella, Graciela Aseencao, Cristina Carozza y Ada Naranjo. Asistente: Nidia Aranda
Viernes 20 hs 21 hs	<i>Salvar al jefe</i>	José Moset	Eugenio Filipelli	Carlos Segura, Oscar Fabregat, Luis Vicentín, Encarnación Rivas y Graciela Miraglia.
	<i>Estación Terminal e intermedia</i>	Alberto Sessa	Jorge Lopez	Norberto Gallina, Darío Malbramdt, Dhara Altoaguirre, Gladys Temporelli, Bartolomé Maglia, Celia Milman, Daniel Ardiz, Fernando Kristshamr, Luis Agüero y Elio Zanz.
Lunes 20 hs	<i>Cinco ladrillos</i>	Adolfo Maguna y Patricia Bussa	ValterioCiz	Dhana Altoaguirre, Mario Gonzalez Thomas, Miguel Chiaudano, Maria

21 hs				Rosa Vazzano y Osvaldo Palena
	<i>El coronel conspira</i>	Fulton Gorosito	Mario rodriguez	Gustavo Borelli, Dolores Zaida, Bibiana Righi, Julián Fernández, Hugo Cava y Gloria Bussano. Escenografía: Blas Tizón. Asistente: Guillermo Perotti.
Martes 20hs.	<i>Sinfonía en el citado nosocomio</i>	Graciela Cariello	Vicente Rocha	Juio Amoroso, Daniel Cano, Julio Cejas, Francisco Cordoba, Liliana Gioia, Juanita Novelli, Gustavo Viale, Patricia Peralta, Alejandra Pereyra, Maria Sanchez, Ruben Sigotti, Norberto Trellez, Omar Terraneo, Alicia Trípode, Pablo Walshich, Liliana Volpi, Heraldo Vellón, Gustavo Brufmann, Marisel Capeletti, Gabriel Delgado, Rocky De Palma, Jorge Dunster, Osvaldo Gri Y Adriana Limansky

Fuente: elaboración propia.

Según los documentos elaborados en la época, los objetivos que se había trazado el ciclo de Teatro Abierto Rosario 1983 fueron:

- 1) Estimular al autor teatral y la producción de obras que reflejen la realidad y la idiosincrasia argentina y de la región en particular.
- 2) Estimular a todos los trabajadores del teatro y lograr una posterior crítica de la labor realizada, difundir la obra de los autores locales.
- 3) Alcanzar un encuentro masivo del público y artistas de la ciudad.
- 4) Lograr un teatro libre de censuras y condicionamientos.
- 5) Permitir que el público identifique esta expresión como el teatro de su ciudad.

Sin embargo, los resultados de este ciclo no fueron los esperados. Barreiros en la nota que mencionamos previamente hablaba de “los pobres resultados” de esta edición y se preguntaba “si vale la pena insistir en Teatro Abierto (...) Y sobre todo preguntarse cuáles son los móviles que pueden

ser para repetir un esfuerzo tan grande para resultados tan magros” (*La Capital*, 11/9/83). Las críticas de Elena Locicero publicadas en el diario *Rosario* sobre *Cinco ladrillos*, *Estación terminal e intermedia*, *Fatiga de guerra* y *Sinfonía en el citado nosocomio* coincidían en destacar la poca originalidad, la debilidad de la estructura dramática y la realización de la propuesta del ciclo. Por su lado Héctor Laurencena, uno de los integrantes de la Comisión Organizadora, decía que

...faltó clima de fiesta. Desde que se efectúa la selección de obras, hubo comentarios acerca de la calidad de las mismas, y desde entonces paso a paso se fue creando un clima en contra, es decir negativo, que influyó para que ciertos actores no quisieron participar, y también de alguna manera influyó en los directores, que aisló los elencos y que cuajó en una falta de entusiasmo. Teatro Abierto es algo que este año, en cuanto a efervescencia, no pudimos ver. No hubo receptividad. (*Rosario*, 12/11/83)

Aún el tratamiento de la prensa sobre esta edición fue más exiguo que el ciclo 1982. A diferencia de aquel, el TAR’83 no se publicaba diariamente en la prensa escrita local ni se reseñaron todas las obras participantes. En 1983 la efervescencia, el clima festivo y el entusiasmo que caracterizó a la experiencia de TAR’82 habían dejado lugar a otra cosa.

3-El teatro rosarino en democracia

Las elecciones de octubre de 1983 constituyen un acontecimiento gravitante en el proceso de transición de la dictadura militar al establecimiento de un régimen democrático de gobierno. En éstas se impuso Raúl Alfonsín (UCR) quien a partir del 10 de diciembre de 1983 asumió la presidencia de la nación. De este modo se iniciaba un nuevo período en la historia político-institucional del país.

A nivel provincial la gobernación quedó en manos del Partido Justicialista con la fórmula de José María Vernet y Carlos Aurelio Martínez; y a nivel municipal las elecciones consagraron como intendente al abogado radical Horacio Daniel Usandizaga.

En materia teatral, se dieron profundos cambios en la dimensión político-institucional. Es decir, si la dictadura había generado un corte abrupto del proceso de institucionalización gremial y de acercamiento al Estado que se había desplegado en los setenta, los nuevos gobiernos

democráticos aportaron una nueva variante en la articulación entre teatro y política por la vía de la reinstitucionalización.

Estas discontinuidades en lo político institucional se dieron en el marco de continuidad del proceso de expansión del circuito independiente que señalamos en el apartado anterior. Es decir, en este contexto se superpusieron dos procesos de temporalidades y dinámicas diferentes; por un lado, un proceso en lo institucional marcado por la ruptura, y por el otro, un proceso de relativa autonomía y continuidad en el desarrollo de sector.

Los mayores emergentes del proceso de reinstitucionalización del teatro fueron la creación de dos escuelas públicas de teatro, los intentos de refundar las dos Comedias de teatro que habían existido en el territorio -la municipal y la provincial- y los procesos de organización sectoriales. Nos referimos al funcionamiento de la Asociación Argentina de Actores (AAA), el Sindicato Santafesino de Trabajadores del Teatro (SISSTEA) y la Federación Argentina de Trabajadores del Teatro (FATTA).

Podemos pensar con Giunta que a partir de la reapertura democrática el campo artístico rosarino comenzó un proceso de “reinstitucionalización” (Giunta, 2008: 127) que atravesó todos los niveles del Estado.

En teatro –tal como sucediera en la plástica- muchos artistas que habían sido referentes en la etapa de politización del arte de los sesenta y setenta condujeron estos procesos de reinstitucionalización e integraron parcialmente a los jóvenes que habían protagonizado el boom cultural de la transición, quienes de este modo se articulaban por primera vez su actividad teatral con la órbita estatal.

Trazando una continuidad con los procesos de politización de los setenta, en Rosario este proceso de reinstitucionalización del teatro estuvo fuertemente condicionado por la cuestión partidaria y atravesó tanto la organización de los artistas en sus sindicatos como las articulaciones con los distintos niveles del estado. Situación que se vio tensionada por la convivencia en la ciudad de un gobierno local y nacional perteneciente a la Unión Cívica Radical y un gobierno a nivel provincial del Partido Justicialista.

a) El gobierno del teatro a nivel estatal.

Nacional

A nivel nacional el gobierno de Raúl Alfonsín de la Unión Cívica Radical estuvo muy ligado al prolífico debate que se dio en el campo intelectual sobre las políticas culturales (Sarlo, Canclini, Brunner, Landi) - particularmente al Club de Cultura Socialista-. Alfonsín colocó en el centro de la agenda la cuestión cultural y nombró como Secretario de Cultura al dramaturgo Carlos Gorostiza. Por primera vez un representante del campo teatral independiente accedía a un espacio de poder de tal relevancia. A su vez se nombró a Osvaldo Bonet como responsable de la Dirección Nacional de Teatro y a Luis Brandoni -uno de los referentes de la AAA- como Asesor Cultural de la Presidencia (*La Capital*, 17/1/84). Del ámbito local, Omar Tiberti -quien fuera miembro del CDL y de la AAA- fue nombrado coordinador General de Asistencia Técnica correspondiente a la Dirección de danza y teatro.

A partir de una definición amplia y micro de la cultura -en tanto modo de vida de las personas, sus manera de ser y actuar, sus instituciones, conocimientos, símbolos, valores, conductas- el gobierno nacional buscó promover el pluralismo, la descentralización, el federalismo, la participación y la democratización de la misma. Al menos discursivamente intentó superar las divisiones entre cultura “superior” y popular, entre lo local y lo europeo, a partir del reforzamiento de una cultura nacional como ámbito de intercambio entre las culturas regionales (Secretaría de Cultura de la Nación, 1984).

Con estos objetivos como horizonte, el gobierno nacional convocó a la participación de las provincias en la generación de una política cultural a nivel nacional. Fruto de los encuentros celebrados por los responsables de Cultura de los gobiernos de todas las provincias en marzo y septiembre de 1984 (Mar del Plata y Tucumán respectivamente) se elaboró el Plan Nacional de Cultura 1984-89, el primer instrumento de planificación a nivel nacional sobre la materia.

En materia teatral este documento establecía como objetivos prioritarios la promoción de repertorios de autores nacionales vivos, las representaciones de teatro juvenil y de cámara, las giras por el interior del

país, Latinoamérica y España, integrar elencos son representantes de las provincias, la creación de Comedias Provinciales, incentivar la investigación, la creación de Festivales zonales en el interior y la creación de una ley nacional de teatro. Es decir, a nivel teatral la política del gobierno nacional planificaba incidir no sólo en los circuitos culturales alentando la descentralización y federalización, sino también los contenidos, específicamente promoviendo una dramaturgia nacional.

El proyecto de una ley nacional de teatro ocupó buena parte de los debates en estos primeros años de democracia. Ésta fue una de las primeras leyes culturales en ingresar al poder Legislativo, aunque recién llegaría a concretarse en 1994.

Como afirma Landi (1987) el Plan se limitó a unificar demandas que los sectores específicos del ámbito cultural venían desplegando, y que se habían reflejado en las plataformas de campaña de los partidos mayoritarios, pero no se adentró en establecer las estrategias y la infraestructura que llevaría adelante estas políticas, quedando ausente así uno de los aspectos más conflictivos del ámbito cultural en la transición.

Más allá de estas limitaciones, entre las iniciativas teatrales destinadas a federalizar el teatro que efectivamente se llevaron adelante se pueden mencionar entre otras el programa “Teatro federal 1985” destinado a difundir la actividad teatral de cada provincia a partir de la emisión televisada de distintas puestas (*Rosario*, 27/2/85). También diferentes cursos y talleres de formación en el marco del Plan Nacional de Teatro tales como el Taller de Formación Integral para Asistentes Teatrales de las Provincias dictado en el Teatro Cervantes (*La Capital*, 23/3/86) y la realización de diferentes encuentros regionales de teatro como el del Noroeste.

Resulta interesante señalar que en ninguna de las políticas llevadas a adelante por el gobierno nacional pudimos verificar la participación de elencos locales. Esto es ratificado por un comunicado de la AAA publicado en la prensa en el que se acusaba a la Secretaría de Cultura de la Provincia por no hacer nada para mandar a un elenco a la Fiesta Nacional de Teatro 85 que se hacía en el Teatro Cervantes, lo que nos aporta algunos indicios para pensar que las disputas partidarias excluyeron a los elencos de la ciudad de estas pocas iniciativas del gobierno nacional en materia teatral.

Hay que recordar que durante este período—al igual que durante la dictadura— la restricción presupuestaria fue una de las variables más condicionantes de las políticas de administración de las artes. Landi, analizando la intervención nacional, sostiene que en materia teatral se dio una situación paradójica en tanto, más allá de haber provisto el más alto cargo en el área y haber encabezado uno de los movimientos culturales anti autoritarios más importantes en la última etapa del régimen militar como fue Teatro Abierto, “fue abandonada a su suerte en medio de la recesión económica” (Landi, 1987: 150).

En Rosario la política de orden nacional que mayor impacto tuvo en el espacio teatral fue la creación de la Escuela Nacional de Teatro y Títeres. Ésta se refundó en 1986 en el ámbito de la Dirección Nacional de Enseñanza Artística (DINADEA), reestructurando la Escuela Nacional de Títeres que venía funcionando desde 1974. A partir de 1986 por una iniciativa interna del gobierno nacional se comenzó a reformar esta institución con el fin de crear una institución terciaria con cuatro carreras destinadas a conformar un espacio de trabajo sistemático para el abordaje integral del hecho teatral. Así al Profesorado Nacional de Teatro de Títeres se le sumó la carrera de Actor Nacional (Resolución Ministerial N° 433/86) y en 1987 la carrera de Director Nacional de Teatro y Pedagogía teatral. Para llevar adelante esta tarea se nombró como Rector Normalizador a uno de los referentes del teatro independiente local, Pepe Costa, quien por ese entonces dirigía el CRIT. Las cuatro carreras tenían una duración de tres años y ofrecían una titulación de nivel terciario. Es decir, la escuela nacional fue pensada como un espacio de formación orientado a la profesionalización de la actividad.

Liliana Gioia, quien ya tenía una importante trayectoria en el quehacer teatral, fue parte de la primera promoción de esta escuela. Ella recuerda el sentido de comunidad que tenía la institución en esos primeros años. Y menciona que dentro del cuerpo docente se encontraban Aldo Prico y Chiqui González, y entre sus compañeros Ana Tallei, Mónica Discépola, Berta Falicoff, Oscar Medina, Juan Carlos Copello, Gerardo Navarro y Ana Cavallieri, es decir todos actores con trayectoria en la escena local (L. Gioia, comunicación personal, 22 de febrero de 2012).

Nivel Provincial

A nivel provincial el gobierno electo de José María Vernet nombró como titular del Ministerio de Educación y Cultura al Dr. Domingo José Colasurdo quien se desempeñó hasta 1985 cuando fue reemplazado por el Dr. Juan Carlos Gómez Barinaga hasta 1987.

Dentro de este ministerio, el gobierno de la cultura se centralizó en la Subsecretaría de Cultura que fue ejercida por el Dr. Jorge Guillén hasta 1985 cuando fue reemplazado por Néstor Zapata, quien se desempeñó en ese cargo hasta 1987. De este modo, un teatrista rosarino llegaba a un puesto de máxima responsabilidad en el estado provincial.

Los tres pilares trazados por Guillén para la Subsecretaría de Cultura al comienzo de su gestión fueron: los medios de comunicación, la educación en todos los niveles y la creatividad inmanente del pueblo. “Inscripta en el marco de una concepción nacional y popular de la cultura que apunta en su desarrollo y ejecución a la participación de la comunidad” (Boletín SIP, 18/07/84:3)⁸⁸. Programáticamente se buscó la federalización y regionalización de la cultura alentando no sólo la circulación de grupos de música, teatro, títeres, danza, etc., en todo el territorio provincial sino también la creación de polos de producción de mensajes culturales diverso.

Estos objetivos de federalización y regionalización de la cultura se llevaron a los diferentes encuentros nacionales y quedaron plasmados en el Plan Nacional de Cultura Nacional. Siguiendo estas premisas hacia adentro de la provincia se crearon los Consejos Regionales de Cultura integados por los gobiernos municipales, comunales e instituciones intermedias con el objetivo de “integrar culturalmente a la provincia”, debilitar la dependencia de los grandes centros urbanos y promover la participación comunitaria en la producción cultural de cada región. Estos Consejos se articularon a su vez en un Plan de Difusión y Promoción Cultural del Interior cuyo objetivo era la creación de Casas de Cultura en las distintas localidades de la provincia; una iniciativa histórica de los gobiernos peronistas destinada a “generar hecho cultural de abajo hacia arriba”, integrar las diferentes instituciones de

⁸⁸ APMSF- Fondo Documental. Dirección de Informaciones. *Boletín Secretaría de Información Pública, Dirección de Prensa. 18 de julio de 1984.* Unidad de conservación N° 487 – fs 11.

cada comuna y funcionar como centros de promoción, investigación y difusión del gobierno provincial (Boletín SIP, 21/12/83:4⁸⁹; Boletín SIP, 2/1/84: 2⁹⁰). Además de fomentar las producciones de cada localidad a partir de este Plan se alentó la circulación de los grupos de música, teatro, títeres, cine y danza y promotores culturales de cada Casa por las diferentes localidades de la provincia (*Boletín SIP*, 26/7/84: 6)⁹¹. En esta misma línea se creó la “Comisión Barrial de Acción Cultural” -integrada por el Departamento de Promociones Culturales, la Dirección de Relaciones Vecinales y representantes vecinales- con el objetivo de promover la participación activa de los barrios en el desarrollo cultural y se realizó un Congreso sobre Federalismo del que se desprendieron varias publicaciones oficiales. El objetivo de estas iniciativas, tal como lo expresó el Director General de Cultura, Sr. Rubén Plaza, era que el estamento oficial dejara de ser una “simple agencia de colocación de números artísticos para transformarse en auténticos orientadores del fenómeno cultural que tiene como origen y destinatario nuestro pueblo que silenciosamente produce el hecho cultural” (*Rosario*, 18/8/84).

La articulación entre educación y cultura fue una de las estrategias más importantes del Ministerio, entre las iniciativas que se desarrollaron en este sentido y que involucraron al ámbito teatral podemos mencionar la realización del seminario “Educación por el arte”, el programa “El mundo de los títeres” para escuela de primarias y primaria, el Encuentro de Teatro para niños en los que los alumnos podían mostrar sus producciones, el curso “El teatro en el aprendizaje de la literatura” destinado a profesores de letras de nivel secundaria y el plan “Los creadores van a las escuelas” donde distintos artistas visitaban y relataban su experiencia como trabajadores del arte⁹².

⁸⁹ APMSF- Fondo Documental. Dirección de Informaciones. *Boletín Secretaría de Información Pública, Dirección de Prensa. 21 de diciembre de 1983*. Unidad de conservación N° 10 A continuación – fs 10.

⁹⁰ APMSF- Fondo Documental. Dirección de Informaciones. *Boletín Secretaría de Información Pública, Dirección de Prensa. 2 de enero de 1984*. Unidad de conservación N° 10 A continuación – fs 10.

⁹¹ APMSF- Fondo Documental. Dirección de Informaciones. *Boletín Secretaría de Información Pública, Dirección de Prensa. 26 de julio de 1984*. Unidad de conservación N° 428– fs 9.

⁹² El Plan Nacional de Cultura, que fuera luego rubricado por el mismo Plaza, preveía la jerarquización de las Áreas de Cultura en todas las provincias. En esta línea sobre el fin de

Para el sector teatral un hecho fundamental fue la asunción de Néstor Zapata en 1985 como Subsecretario de Cultura de la provincia, lo que significó un nuevo impulso a las articulaciones entre el sector de teatristas vinculados al peronismo –sindicalizados en FATTA Y SISTTEA- y el gobierno provincial. Recordemos que Zapata había logrado un lugar destacado en el campo teatral en el período 1973-1976 y había estructurado su resistencia en la dictadura a partir de su actividad en los sindicatos y Arteón. Y que el flamante gobernador en sus años de juventud había sido parte de este grupo teatral rosarino. Es así que con el nuevo gobierno provincial Zapata ocupó un lugar muy relevante en la cartera cultural. Primero desempeñándose como asesor cultural ad honorem, luego en 1984 como Secretario de Información Pública y en el período 1985 -1987 como Subsecretario de Cultura de la provincia. Desde estos diferentes cargos Zapata motorizó numerosas iniciativas tendientes a desarrollar el teatro en tanto práctica artística específica y a regionalizar su desarrollo en la provincia.

Entre las iniciativas específicamente teatrales llevadas adelante durante la gestión de Vernet se pueden mencionar: la presentación de proyecto de una Ley Provincial de teatro que nunca llegó a sancionarse, la realización de un concurso de obras teatrales y la impresión de aquellas que resultaron ganadoras, la convocatoria a un concurso de alcance nacional para obras de teatro de títeres para adultos y para niños, la adhesión al Primer Festival Latinoamericano de Teatro realizado en Córdoba (1984), entre otras.

A su vez se generaron eventos teatrales de gran trascendencia. En agosto 1984 se organizó la “Novena Muestra de Teatro Libertador General San Martín” organizada conjuntamente por la Subsecretaría de Cultura de la provincia y SISTTEA, con la convocatoria de la FATTA y el auspicio del

la gestión de Vernet, el gobierno provincial aprobó la modificación de la ley de ministerios creándose, entre otras, la Secretaría de Estado de Cultura y Comunicación Social, separándola por primera vez del Ministerio de Educación. Jorge Campana (1999) relata que hasta esta modificación la cuestión cultural había sido gobernada exclusivamente por los subsecretarios del área, en tanto la materia educativa era asumida por el Ministro de Cultura y Educación. Esta separación tenía su correlato en el dispositivo edilicio, ya que la subsecretaría de cultura nunca había estado radicada en el ministerio sino aislado durante décadas en dependencias del museo Rosa Galisteo Rodríguez o en casonas históricas. Ver Logiódice (2015).

gobierno provincial y el apoyo del Banco Provincial de Santa Fe. Según declaró el Subsecretario de Cultura Alberto Guillén en el acto de inauguración el objetivo de la misma era hacer llegar el teatro

... a todos los rincones de la provincia como herramienta útil en el camino de la consolidación de la democracia para que de este modo deje de ser una concesión graciosa para convertirse en un hecho social, reglado por el Estado y los trabajadores, y dirigido hacia aquellos sectores en cuyo seno vibran los elementos que constituyen los factores que rescatarán la cultura y el teatro de raíz nacional y de sentir popular (Boletín SIP, 21/8/84: 8)⁹³.

Este ciclo duró 10 días durante los cuales se presentaron 100 funciones de grupos de casi todo el país en forma paralela en ocho sedes: Cañada de Gómez, San Lorenzo, Casilda, Gálvez, Rafaela, Esperanza, Rosario y Santa Fe. A su vez tuvo el apoyo del Ministerio de Educación para facilitar la asistencia de alumnos en forma gratuita. Además se realizaron seminarios y encuentros con referentes de la actividad teatral nacional en paneles como “Cultura y Liberación” con la participación de Chiqui González, Chango Farías Gómez, Dalmiro Sáenz, Juan Pablo Feinman y Carlos Carella o “Problemáticas de la Cultura y el Teatro Nacional” con las disertaciones de Néstor Zapata, Carlos Swaderer y Luis Andrada (*La Capital*, 12/08; 18/08 y 20/08/84; Boletín SIP, 24/7/84:3⁹⁴, Boletín SIP, 21/8/84: 9).

También en agosto de 1985 se organizó en la capital santafesina la Décima Muestra Nacional de Teatro “Leopoldo Marechal” organizada por el gobierno provincial y municipal con la colaboración de la FATTA y SISTTEA (*La Capital*, 8/8/85) y unos meses más tarde, en octubre, la II Muestra Provincial de Teatro paralelamente en Rosario, Cañada de Gómez, Ceres y Reconquista, también con la convocatoria de SISTTEA y el auspicio de la Subsecretaría de Cultura de la Provincia. Ese mismo año, conjuntamente con la Asociación Argentina de Actores se organizó el Teatrzo 85, una jornada de 48 horas en el mes de agosto que cubrió con muestras teatrales plazas, clubes, bibliotecas municipios y barrios.

⁹³ APMSF- Fondo Documental. Dirección de Informaciones. *Boletín Secretaría de Información Pública, Dirección de Prensa. 21 de agosto de 1984.* Unidad de conservación N° 433- Legajo 1- 2° parte- fs 14.

⁹⁴ APMSF- Fondo Documental. Dirección de Informaciones. *Boletín Secretaría de Información Pública, Dirección de Prensa. 24 de julio de 1984.* Unidad de conservación N° 428- fs 6.

Otras de las políticas con las que el gobierno provincial marcó su presencia en la ciudad fue el programa “La provincia está en su barrio” que se lanzó en enero de 1986 –año en que el gobierno municipal también llevó adelante una política de estas características, lo que explica la descentralización de la oferta teatral en la ciudad en ese año- .

Esta iniciativa de la Subsecretaría de Cultura de la Provincia que se encuadraba en el Plan de Promociones Culturales preveía la difusión descentralizada de recitales y funciones teatrales en la temporada de verano. La primer etapa del proyecto comenzó en Rosario e incluyó 13 representaciones teatrales y 7 musicales en los barrios de Bella Vista (Plaza Cabral), Cuatro Plazas, FONAVI (Ovidio Lagos y Amenábar y Mendoza y Circunvalación); Ludueña, La Florida, Club El Ciclón, Club Servando Bayo, Echesortu y Sección 10°, La Bajada, Grandoli, La Guardia y el Saladillo. Los recitales estuvieron a cargo de J. Fandermole, A. Abonizzio, A. Zelko, Omar Torres, el Grupo vocal Atahualpa y Fernando Montalbano. Y las representaciones teatrales estuvieron en manos de El Tábano que presentó *La Granada* de Rodolfo Walsh, Discepolín que presentó las creaciones colectivas *Los Rostros perdidos*, *Proceso en un aula* y *Fiesta pasión, dolor y barro* y Arteón con *Los de la construcción*. En una segunda etapa se incluyeron otras localidades del sur de la provincia tales como Villa Mugueta, Villa Constitución, Puerto General San Martín, Firmat, Cacarañá, Cañada de Gómez y Totoras, aunque en estos la oferta se redujo a lo musical.

También en esta línea orientada a la *difusión* del teatro, el gobierno provincial se propuso nuevamente la creación de La Comedia Provincial de Santa Fe. Recordemos que la misma había funcionado desde 1974 y había sido disuelta por la dictadura. Ésta fue creada el 4 de septiembre de 1985 por Decreto N° 824/85 y había sido proyectada con elencos estables en la ciudad de Santa Fe y Rosario. Su objetivo era “actuar como promotor y difusor de la actividad teatral en la provincia” y “rescatar del teatro su más íntima esencia nacional y popular, para lo cual basará su desenvolvimiento en autores argentinos y latinoamericanos”, promover el intercambio dentro y fuera de la provincia, alentar la profesionalización de las vocaciones

artísticas y despertar el interés expresivo y la participación de la comunidad (Decreto N° 824/85).

Por Disposición N°55/86 se Constituyó una Comisión Organizadora –ad honorem- integrada por los actores Alfredo Pangia, Miguel Flores y Gladys Temporelli para elaborar el proyecto de Reglamentación de la estructura orgánica y funcionamiento del nuevo organismo. A su vez se presupuestó el costo del mismo pero nunca llegó a incluirse en el presupuesto por lo que La Comedia Provincial nunca llegó a funcionar. Jorge Campana relata una anécdota que presencié después de una reunión de Ministros, cuando –ya en los pasillos- Néstor Zapata reclamó al Ministro de Economía la creación de los cargos de la Comedia Provincial lo que provocó el enojo del titular de la cartera (Campana, 1999: 179).

Más allá de este proyecto trunco, la política provincia de mayor impacto para Rosario fue la creación del Instituto Provincial de Arte José Pedroni (IPA). Este instituto, creado por Decreto N°232/84, fue una de las primeras iniciativas de la cartera de Cultura provincial y buscaba “no sólo atender o despertar vocaciones artísticas sino también formar cuadros de trabajadores de la cultura” (Decreto N°232/84). Contemplaba inicialmente dos aspectos fundamentales, por un lado la *formación* por medio de escuelas especializadas de técnicos y profesionales en áreas del arte; y por el otro, la formación de *promotores culturales* para atender el desarrollo de planes específicos en todo el territorio de la provincia. El IPA apuntaba a capacitar los recursos humanos necesarios para desarrollar en el interior de la provincia las Casas de la Cultura (*Boletín SIP*, 18/7/84: 3)⁹⁵. En tal sentido se pensó articuladamente con los proyectos de regionalización y federalización de la cultura que detallábamos anteriormente y proponía una formación sistemática de nivel terciaria y otra asistemática de cursos y talleres optativos (Decreto N°232/84). Así, los egresados obtendrían un título único en el país, el de *promotores culturales* con especialidad en cada una de las áreas desarrolladas. En lo teatral específicamente se contemplaban los títulos de Actor, Director de escena y Titiritero. Se

⁹⁵ APMSF- Fondo Documental. Dirección de Informaciones. *Boletín Secretaría de Información Pública, Dirección de Prensa. 18 de julio de 1984*. Unidad de conservación N° 487- fs 11.

establecieron tres subseces: una en Santa Fe donde se creó la Escuela de Teatro, otra en Reconquista donde funcionó la Escuela Provincial de Folklore y Tradición popular y otra en Rosario donde se crearon la Escuela de Teatro y la Escuela de Cine y Televisión.

Se nombró como Subdirector de la Subsece Rosario a Norberto Campos, director y actor del Grupo Litoral, y como Regente de la Escuela de Teatro a Miguel Angel Daga, de Arteón. Además de estos cargos directivos, muchos actores vinculados al sector teatral peronista, fueron contratados como docentes. Se abrió así no sólo un espacio de educación formal para lo teatral sino también un espacio público de inserción laboral ligado a la actividad teatral. Se incorporaron como docentes del IPA entre otros: David Ederly, Graciela Ortín y Miguel Fernández en Títeres (*Rosario*, 28/12/84).

Los programas de estas carreras incluían materias de interés general y algunas específicas como historia del teatro, actuación, expresión corporal y teoría del color, entre otras (*Rosario*, 31/3/84). Se cursaba diariamente con una carga horaria de 4 horas en horario nocturno (*La Capital*, 28/3/85) y como afirmaba Norberto Campos el objetivo era la reincorporación de los graduados a la comunidad. Según Miguel Angel Daga:

La intención es lograr formar en los tres años que dura la carrera, un hombre integral para el teatro, partiendo de la base que el teatro debe ser trasmisor de la realidad de un pueblo. Es la primera vez que la provincia tiene en Rosario una escuela oficial de estas características. Otro de los objetivos es que el alumno tenga una capacidad para trabajar más allá de la sala y de la técnica, y que a su vez, aprenda a contar, a través del teatro, la historia de su lugar. (*Rosario*, 6/6/84).

Podemos pensar la creación del IPA como un instrumento para las políticas de democracia participativa que buscaban apoyar e incentivar a la producción de nuevos centros de creación artística. Unas políticas que recuperaban además el espíritu y los propósitos de los grupos de teatro militante de los setenta. En este sentido no es casual el involucramiento de los referentes de Arteón y El Litoral en el mismo.

Sin embargo en febrero de 1986 la Subsecretaría de Cultura en la Disposición N°2/86 declaró que el IPA no había cumplido con los objetivos que se había trazado en su creación lo que se reflejaba en la carencia de inscriptos (sólo tres en Rosario) y dispuso la creación de una Comisión

Reorganizadora –ad- honorem- para reestructurarlo. Hay que decir que Chiqui González fue una de las cinco miembros designados para esta empresa, que culminó en la reestructuración de Instituto que dejó de existir como tal aunque quedaron establecidas las diferentes escuelas como entes autónomos dependientes de la Subsecretaría de Cultura.

La nueva Escuela de Teatro ofrecía una carrera de 3 años con el título oficial de Actor o Actriz provincial, y la opción de un posgrado de un año, al cabo del cual se egresaba con el título de Promotor Cultural, Director o Docente Teatral. A partir de esta reforma el IPA abandonó el eje en la promoción que lo había definido inicialmente y asumió unos contornos más parecidos a los de la Escuela Nacional, es decir una escuela centrada en la especialización y profesionalización del teatro.

Podemos pensar así que promediando la década del ochenta las prácticas de promoción cultural ensayadas por el teatro militante y los paradigmas de democracia participativa que acompañaron los primeros años de los gobiernos democráticos mostraban sus límites y entraban en crisis.

Hay que decir que para ese entonces –y ante el fallecimiento de Daga- había sido nombrado Regente de la Escuela Miguel Palma, uno de los referentes del Discepolín, quien sólo ocupó el cargo por un corto plazo en tanto fue reemplazado en septiembre de ese mismo año por Carlos Schwader, un teatrista chaqueño con una gran participación en la FATTA. Según relató en el diario *La Capital* recibió la invitación de su amigo Néstor Zapata para dirigir esta institución y “formar un actor consustanciado con su gente y comprometido con la búsqueda de una cultura nacional y popular” y supervisar las promociones culturales en la provincia (*La Capital*, 7/2/87). A su vez formaban parte del cuerpo docente: Chiqui González, Susana Ansaldi, Norberto Campos, Rodolfo Pacheco, Gustavo Bertol, Patricia Larguía, Cristina Prates, Myriam Cubelos, Graciela Ortín, Juan Perone, Miguel Palma y Diana Pessoa (*La Capital*, 9/5/86).

Durante el gobierno de José María Vernet se produjo una intensa participación de muchos referentes del teatro independiente local identificados con el peronismo, específicamente aquellos sindicalizados en SISTTEA/FATTA. En tal sentido en este período fue gravitante la figura de Néstor Zapata –a quien podemos señalar como el primer trabajador del

teatro rosarino en ocupar un cargo de tal envergadura-. Desarrollando una conducción personal de las políticas, Zapata privilegió en su agenda de gobierno la cuestión teatral y llevó al nivel estatal las mismas concepciones, políticas y equipos que venía desarrollando desde los sindicatos y Arteón. En tal sentido abrió espacios de poder relevantes para muchos otros actores de este sector. Gladys Temporelli del grupo El Litoral fue designada directora de la Sala Manuel Lavardén (ex Evita), Norberto Campos del mismo grupo fue designado subdirector de la subsede Rosario del IPA, Miguel Angel Daga de Arteón fue el primer Regente de la Escuela de Teatro de Rosario y María de los Ángeles Chiqui González, ex Arteón y fundadora de Discepolín, fue parte de la Comisión especial que reestructuró el IPA. Es más, la última disposición firmada por Néstor Zapata fue designar con el nombre de Miguel Angel Daga a la Escuela Provincial de Teatro Rosario. Si bien estos fueron los representantes más visibles de este sector del campo teatral, muchos otros se integraron a la escuela como docentes, como promotores culturales o como artistas, logrando de esta forma una inserción profesional en el ámbito público a partir de la actividad teatral. Una vez más, las vías hacia la profesionalización teatral para los actores rosarinos se abrían de la mano del Estado.

Las políticas en el ámbito municipal también asumieron algunas características similares a las del ámbito nacional y provincial. En tal sentido, las tres compartieron una vocación democratizadora centrada en la descentralización de las prácticas culturales y las restricciones económicas como principal condicionante. Características que compartieron con la gestión de Gary Vila Ortiz a nivel municipal durante la dictadura.

Municipal

Ni bien asumió la gestión de Usandizaga a nivel municipal se nombró a Martín Navarro -un joven poeta, contador y miembro del Mozarteum local- quien venía trabajando en una Comisión dentro de la UCR en el análisis de la cuestión cultural. Entre las primeras propuestas que comunicó a la prensa fue la reorganización institucional a partir de la jerarquización del área reemplazando la antigua Dirección de Cultura

Municipal por una Subsecretaría dependiente de la Secretaría de Gobierno y Cultura.

A su vez expresó su voluntad de profundizar el sentido de convivencia que tiene la cultura “en función de ello es que queremos trabajar en forma tal que pueda participar toda la población tomando a la cultura no solamente como un concepto artístico, que si es una de sus facetas, sino como un conjunto de normas que reglan la convivencia” (*La Capital*, 15/12/83). Y se convocó a todos los interesados en el quehacer cultural a elaborar conjuntamente un Plan Cultural para Rosario (*La Capital*, 11/1/84). Una de las prioridades que se trazaba era la creación de una serie de talleres barriales implementados a través de los “líderes naturales” de cada barrio. Es decir que desde el gobierno municipal se asumía la misma noción antropológica de la cultura que señalábamos respecto del ámbito nacional y provincial. Y en la misma línea que aquellos se proyectaba una política cultural tendiente a reforzar los valores democráticos y la participación a partir de la ampliación de los centros de producción artísticos.

En lo referente al teatro el nuevo Director de Cultura expresó su voluntad de poner en marcha La Comedia Municipal- que Gary Vila Ortiz había impulsado en 1982- y crear una Escuela Municipal de Teatro. Sin embargo, al poco tiempo convocó a los diferentes actores culturales de la ciudad para exponer el grave estado financiero que le impedían llevar adelante lo proyectado. Al igual que había hecho Vila Ortiz, Navarro proyectó crear una fundación privada para hacer realidad los proyectos aunque nunca llegó a concretarse (*La Capital*, 15/12/83). En relación con la Comedia Municipal, a un mes de haber asumido, Navarro afirmaba “no podrá ser implementada de entrada como es nuestro deseo. Hay una serie de prioridades, de urgencias económicas” (*La Capital*, 15/01/84). Si bien Navarro fue reemplazado al poco tiempo por Rafael Oscar Ielpi -poeta, dramaturgo, periodista e historiador- quien asumió el cargo en febrero de 1984, y también expresó su voluntad de crear la Comedia, ésta nunca se llegó a concretar.

La gestión de Ielpi asumió la plataforma de la UCR sobre la cuestión cultural que hacía de la pluralidad ideológica y el consenso uno de sus

valores fundamentales intentando así abrir la gestión a diferentes propuestas.

Durante el primer tramo la gestión, Ielpi puso el énfasis en la museística y en las escuelas municipales -la de Música, la de Arte Dramático y Danza y la de Artes Plásticas “Manuel Musto”-. En tal sentido se inició un proceso de reforma de los planes de estudio, la condición y composición de la planta docente (Rosario, 17/8/84). Por ejemplo en la Escuela Municipal de Artes Plásticas “Manuel Musto” la reforma de los planteles docentes generó instancias de participación a través de las cuales una generación joven de artistas comenzó a ocupar alguno de estos lugares. Resulta interesante señalar que -tal como sucedió en materia teatral en el ámbito provincial- estos procesos de reinstitucionalización fueron conducidos por algunos artistas que habían sido referentes de la generación de la vanguardia rosarina de la década del sesenta. Así, Osvaldo Boglione asumió el cargo de director de la Escuela “Manuel Musto”. Y un proceso similar se dió en la Escuela de Bellas Artes dependiente de la Universidad Nacional de Rosario en donde asumió como director Rubén Naranjo.

En materia institucional el Museo Estévez, el Castagnino y el Museo de la Ciudad modificaron notablemente su funcionamiento a partir de una política de “museo- vivo” que buscaba dinamizar su inserción en la comunidad abriendo sus puertas a nuevas actividades como conciertos, actividades pedagógicas, juegos creativos a través de la computación o asumir un rol activo en la conservación del patrimonio urbano.

En el Museo de la Ciudad se comenzaron a dictar cursos de formación museológica destinados a profesionalizar a los trabajadores de museos, que dieron origen en 1985, a la creación de la Escuela Superior de Museología. En línea con estas labores tendientes a la revalorización social del patrimonio se crearon además el Departamento de Fotografía Antigua y el Departamento de Conservación de Estatuaria. A su vez, se restauraron otras instituciones importantes de la ciudad como el Anfiteatro Municipal Humberto de Nito y se puso en marcha el Planetario.

En línea con las políticas a nivel nacional y provincial, también la gestión de Ielpi se trazó objetivos dentro del paradigma de una política cultural de democracia participativa. Ielpi afirmaba que su proyecto más

importante se centraba en la creación de talleres barriales, “nuestra idea es que en esos talleres se genere y comience a crecer una cultura propia del lugar, que el taller responda a las necesidades de cada zona, que en algunos lugares será la música, en otros la pintura, la literatura o la danza”. A su vez destacaba la dificultad presupuestaria que implicaba una política de estas características en tanto “sin un plan orgánico, permanente, que garantice la periodicidad” que puede aportar –entre otras cosas- un espacio físico en el barrio estas iniciativas estaban destinadas al fracaso (*Rosario*, 17/8/84). Con este fin en 1985 se inauguró el Teatro del Viaducto, que también operó en la descentralización de la oferta teatral.

Más allá de estos objetivos de ampliar los centros de producción de cultural –cuyo impacto escapa al alcance de este trabajo- podemos decir que uno de los sellos de la gestión de Ielpi fue la democratización cultural. Ésta, se caracteriza por promover el acceso igualitario de todos los grupos e individuos al disfrute de los bienes culturales (Canclini, 1987: 25). En tal sentido por ejemplo se desarrolló un Plan de Conciertos de los Quintentos Municipales, que llegó a realizar alrededor de 15 conciertos didácticos mensuales en escuelas de la ciudad. También durante el primer año de gestión se concretó el Ciclo “Los creadores de Rosario” y el programa de arte en las plazas que llevaba ciclos de cine, teatro, música y marionetas a distintas escuelas, vecinales y clubes de barrio.

Se desarrollaron además muchos ciclos y charlas destinadas a poner en valor la cultura rosarina, entre éstas se pueden mencionar “Historia del teatro de rosario”, “Los rosarinos cantan”, “La ciudad a través de sus poetas”, “Cuarenta pintores de Rosario con su público”, entre otros (*Rosario*, 10/12/84).

El Centro Cultural Bernardino Rivadavia, con la conducción del escritor Jorge Riestra, ocupó un rol central en la promoción de los artistas locales de las diversas disciplinas: poesía, literatura, teatro, música, artes plásticas, fotografía, etc.

En lo teatral específicamente toda la programación del CCBR se centró en teatristas rosarinos. En 1984 se creó el ciclo de autores rosarinos con las puestas de *Lastima Napoleón* de El Tábaro, *El extinto caballero* de Alma Maritano con la dirección de Barreiros, *No hay que llorar* por el

Centro de Actores, *Cuzzani por Cossa igual a Chejov* dirigido por Filippelli. Además hizo una larga temporada la puesta de *El Señor Galíndez* de Pavlovsky dirigida por Ederly. Esta política de programación se continuó en los años siguientes tal como se puede ver en el cuadro.

Cuadro N°8 – Programación Centro Cultural Bernardino Rivadavia
(1984-1987)

Año	Obra	Autor	Grupo	Dirección
1984	<i>El señor Galíndez</i>	E. Pavlovsky	S/D	Ederly
	<i>Cuentos Cinéticos</i>	S/D	S/D	M.Ruiz
	<i>No hay que llorar</i>	T. Cossa	Centro de Actores	Reinoso
	<i>El extinto caballero</i>	A.Maritano	Barreiros, Bercovich y Mengo.	Barreiros
	<i>Cuzzani por Cossa igual a Chejov</i>	S/D	S/D	Filipelli
	<i>Lastima Napoleón</i>	S/D	El Tábano	S/D
1985	<i>Rebelión en la playa de estacionamiento</i>	J. Moset	Postiglione, Borelli, Rodriguez, Gianelloni, Franchi	Ederly
	<i>Diana Durbin se equivoca</i>	C. Serrano	Teatro Caras y Caretas.	S/D
	<i>Decir si</i>	G. Gambaro	CRIT	Pepe Costa
	<i>La pálida</i>	Hugo Bob Quinquela	S/D	Barreiros
	<i>La picana</i>	Wirnek	S/D	G.Viale
	<i>Los prójimos</i>	Gorostiza	S/D	F. Reinoso
	<i>El gran puchero</i>	Alacid	El Tábano	S/D
	<i>El acompañamiento</i>	Gorostiza	S/D	Pepe Costa
<i>Escenas de la pucha y el grito pelado</i>	O.Viale	S/D	Félix Reinosos y Pepe Costa	
1986	<i>Lolo o la historia de una payasita</i>	Ansaldi	Liliana Gioia	H. Ansaldi
	<i>Quien yo?</i>	D. Saenz	Candilejas	Dressino

<i>Protección al menor, teatro para dialogar</i>	Miji y Tabare	Medina, Gordillo, Herman, Cano	Gordillo
<i>Que se puede hacer con un muerto en una noche de sábado</i>	R. Ellis	Valci, Miraglia,	Lauro Campos
<i>El examen cívico</i>	F. Franchi	Perez Leiva, Ojeda	Carlos Segura
<i>Fontanarrosa y punto</i>	S/D	Campos, Temporelly, Saggini, Prates, Farías, Mabel Temporelly	Norberto Campos
<i>Trampolín</i>	Creación colectiva sobre la educación en la escuela primaria	Gioia, Belinsky, Alacid, Strapa y Montón	Vega
<i>El baúl azul</i>		Taller Ambulante	Miguel Franchi
<i>Proceso en un aula</i>	Miguel Palma	Discepolín	Miguel Palma
<i>Los de la mesa 10</i>	Dragún	CRIT	Pepe Costa
<i>De profesión andaluz</i>	Lorca con selección de Alma Maritano	S/D	S/D
<i>El proceso va por dentro</i>	Textos de Pacho O' Donell	Norma Pellegrino	A. Morales
<i>Comedia sin título</i>	F. G. Lorca	CRIT	Pepe Costa
<i>El amor de la estanciera</i>	S/D	S/D	A. Morales
<i>Probamos otra vez</i>	P. Esteve	S/D	Vidoletti
<i>Tentempié</i>	R. Halac	S/D	F. Reinoso
<i>La mecha encendida</i>	O. Montenegro	S/D	Barreiros
<i>A río revuelto ganancia de pescadores</i>	J. C. Varela	S/D	Borelli
<i>El examen cívico</i>	F. Franchi	S/D	Carlos Segura
<i>El caballero de la mano de fuego</i>	J. Villafañe	Silvia Ferrari, Miguel Franchi, Juan Carlos Copello	Juan Carlos Rizza
<i>Duende moreno y amargo</i>	Lauro Campos	S/D	S/D
<i>El retrato del pibe</i>	Gonzalez Castillo	S/D	Edery
<i>La juega de los</i>	Arlt	Borelli, Machin	Naum Krass

	<i>polichinelas</i>			
	<i>Cuzzani el breve</i>	Cuzzani	S/D	Martha Varela
	<i>El peine y el espejo</i>	A. Estorino	Marita Ruiz, Idilia Solari, Roberto Varela, Nelly Garcia	Mirko Buchin
1987	<i>Nada que ver con ToulouseLutrec</i>	F. Reinoso	Reinoso, Zarich, Garay, Martin	Felix Reinoso
	<i>Te canto ciudad hombre</i>	S/D	Lenski, Cejas, Morales, Cattaneo, Cassno	Lenski
	<i>Juegos teatrales</i>	Creación colectiva	De teatro para adolescentes	Franchi, Viale
	<i>Se acuerdan de nosotros?</i>	S/D	Pepe Costa, D Edery, Naum Krass, Postiglioni, Félix Reinoso	Félix Reinoso
	<i>Por aquí pasa la revolución?</i>	J. C.Lanza	Así Vivimos	Lanza
	<i>Busca buscando</i>	Creación colectiva	Teatro Para La Libertad:Pasucuci, Moset, Santángelo, G Viale	Teatro Para La Libertad
	<i>Sabes quería decirte</i>	S/D	S/D	S/D
	<i>Reinoso lee a sus amigos</i>	S/D	S/D	Reinoso
	<i>Desvelados por una obra</i>	S/D	S/D	Lenski
	<i>Juglarias de amor y de diablos</i>	S/D	Buichi, Capello, Paco Gómez	Rizza
	<i>Consejos útiles</i>	Meiji Tabare	S/D	Gordillo
	<i>Vos y yo los dos en la cama</i>	L. Campos	Anemola, Ansaldi, Bercovich,	Lauro Campos
	<i>Oiga chamigo aguará</i>	S/D	S/D	S Ansaldi
	<i>Primavera portátil</i>	Sobre textos de Constantini	S/D	Franchi Machin
	<i>Sea usted breve</i>	X. Villarrutia	S/D	Aldo Pricco
	<i>El nuevo mundo</i>	Somigliana	S/D	Pepe Costa
<i>Mañana</i>	Creación	El Tábano	S/D	

		colectiva		
	<i>La torta de la novia</i>	Buttaro	S/D	M Varela
	<i>El desalojo</i>	F. Sanchez	S/D	NaumKrass
	<i>Historia del mono que se convirtió en hombre</i>	Dragún	S/D	Palma
	<i>Complejísima</i>	Cuzzani	S/D	Norberto Campos
	<i>Chau Misterix</i>	Kartún	CET	Rizza
	<i>El robo del cochino</i>	A. Etorino	S/D	Mirko Buchin
	<i>Los custodios del emeprador</i>	Larreira	S/D	Pricco

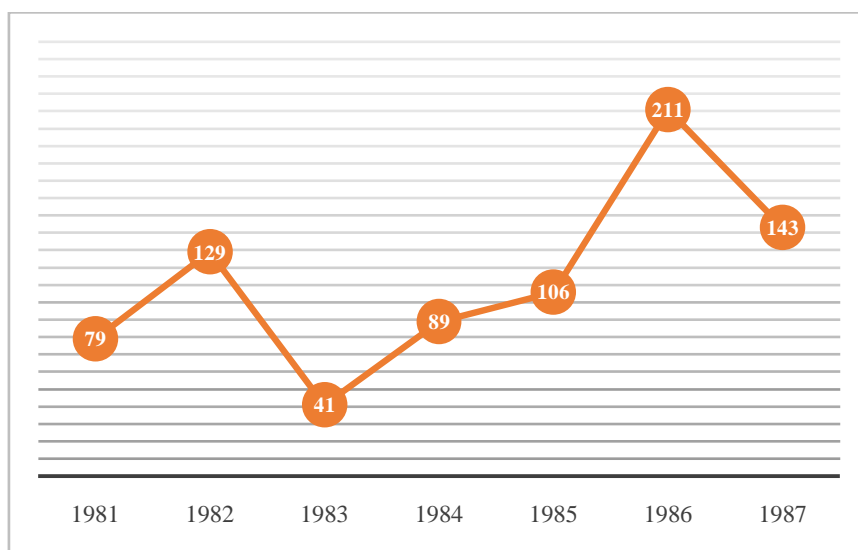
Elaboración propia⁹⁶

Resulta interesante señalar que la programación teatral del CCBR, por primera vez, no excluyó a ninguno de los sectores del campo teatral e incorporó puestas de los más diversos grupos de la ciudad. Incluyendo además obras de un nuevo colectivo que se comenzó a gestar desde mediados de la década, el Movimiento de Teatro Popular de Rosario, sobre el que volveremos en el capítulo sobre Discepolín.

Hay que decir además que la oferta teatral del CCBR se incrementó desde que asumió el nuevo gobierno democrático alcanzando la mayor actividad en 1986 con 211 funciones teatrales, convirtiéndose así en el centro de mayor actividad de todo el período (ver gráfico N° 9).

⁹⁶ Esta tabla fue elaborada a partir de la revisión de las carteleras del diario *La Capital* de enero de 1982 a diciembre de 1987. En tanto las mismas no publicaban los elencos completos, los datos presentados en relación con esta dimensión son incompletos. Sin embargo, complementando esta información con los directores de las mismas es posible establecer la procedencia de los elencos al circuito local.

Gráfico N° 9 - Cantidad de funciones del CCBR por año (1981-1987)



Fuente: elaboración propia

El CCBR también fue sede de una Ciclo destinado a la formación de un nuevo público teatral. En 1986 por una iniciativa de Pepe Costa que contó con el aval de Rafael Ielpi, se llevó adelante el Ciclo de Teatro Didáctico destinado a alumnos secundarios que incluyó alrededor de 13 obras fundamentalmente de dramaturgia nacional y que se reeditó al año siguiente. Y del Festival Nacional de Títeres que tuvo lugar en octubre de 1984 y reunió a elencos de siete provincias.

A su vez el CCBR ofreció su espacio para distintas charlas destinadas a la especialización y reflexión sobre la cuestión teatral tales como “El monólogo y el diálogo en el teatro actual” (1985) dictado por Costa, Edery, Reinoso y Postiglione, las Mesas redondas (1987) “Existencia y subsistencia del teatro en nuestro tiempo” con: Héctor Barreiros, Pepe Costa, Mónica Alfonso, Norberto Mazzera y Félix Reinoso; y “Teatro y sociedad. El teatro argentino contemporáneo. Propuestas y respuestas” con la participación de Julio Cejas, Naún Krass, José Maset, Aldo Pricco y Jorge Vidoletti. También ese año disertó Luis Ordaz sobre los grotescos discepolianos y Carlos Gorostiza sobre “El teatro y el cine en la democracia”. A su vez, en 1986 albergó el “Ciclo los dramaturgos” con las disertaciones de importantes referentes del teatro como Griselda Gambaro, Agustín Cuzzani, Carlos Somigliana y Osvaldo Pellettieri. En este campo generaron un gran impacto los cursos dictado por Roberto Vega, quien en 1981 había publicado el libro “El teatro y la educación” y en 1985 “El teatro

en la comunidad (instrumento de descolonización cultural, de la acción a la reflexión)”. Vega dictó en Rosario en junio de 1985 el curso “El teatro en la educación”, en abril de 1986 el “Curso de técnicas de teatro popular” en la sala Mateo Booz -lo que potenció al Movimiento que se venía gestando desde el campo teatral- y en agosto de 1987 nuevamente el curso sobre “El teatro en la educación” destinado a docentes primarios y secundarios.

Fundamentalmente a partir de 1985 la Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad alentó la descentralización teatral a partir de una política de difusión de obras locales en espacios no habituales tales como clubes, vecinales, plazas, escuelas, etc. Esta política se profundizó en 1986 con una amplia oferta de funciones con entrada libre y gratuita en los barrios de la ciudad. Una política que adquirió los mismos criterios que la programación del CCBR, es decir una programación plural centrada en la producción de los grupos locales. Así se presentaron desde obras infantiles hasta obras para adultos de repertorio universal, nacional y local, abarcando los más diversos géneros, desde la comedia a la tragedia, el grotesco o el drama.

Cuadro N° 9- Funciones organizadas por la Municipalidad de Rosario
(1984-1987)

Año	Sala	Obra	Director	Grupo
1984	Sala UDECOOP	<i>Viajeros y desterrados</i>	S/D	Llopis, Canepa y Reinoso
	Centre Catalá	<i>La oportunidad</i>	O. Raúl Marquez	S/D
	CRIT	<i>La bomba de tiempo</i>	H. Barreiros	S/D
	CRIT	<i>Mercedes</i>	F.Reinoso	S/D
	El Círculo	<i>Destiempo</i>	Polonatonio	S/D
	El Círculo	<i>El campo</i>	A. Ure	S/D
1985	FONAVI Rueda y Lagos	<i>Proceso al inocente</i>	O. Berlén	S/D
	FONAVI Rueda y Lagos	<i>Sabes ...quería decirte</i>	S/D	S/D
	Guardería N°2- Mena 200	<i>Títeres del espejo</i>	S/D	S/D
	Escuela Rca. Oriental del Uruguay- Salvá 100	<i>Títeres del espejo</i>	S/D	S/D
	Escuela N° 154	<i>La historia de Kaspar Hausse</i>	H. Posetto	S/D
	Barrio FONAVI, Seguí 5600	<i>La manos de Euríclides</i>	M. Bebán	Bebán

	Barrio FONAVI, Seguí 5601	<i>Rebelión en la playa de estacionamiento</i>	D. Edery	Postiglione, Borelli, Rodriguez, Gianelloni, Franchi
	Escuela N° 77	<i>Sueño de barrio</i>	P. Costa	S/D
	Teatro Del Viaducto, Bordabehere y Avellaneda	<i>Teatro para niños</i>	S/D	Luna Llena
	Teatro Del Viaducto, Bordabehere y Avellaneda	<i>Otra vez yo</i>	S/D	S/D
	Teatro Del Viaducto, Bordabehere y Avellaneda	<i>Pajaritos en la cabeza</i>	E. Filipelli	S/D
	La Comedia	<i>Libertador</i>	M. Bebán	S/D
1986	UDECOOP- Entre Ríos 445	<i>Asi es cómo nos parece</i>		S/D
	Pellegrini e Iriondo	<i>Chau Misterix</i>	P. Giménez	Walter Pangia
	Auditorio Fundación	<i>Homenaje a Lorca</i>	S/D	CET
	Riviera Concert-San Lorenzo 1461	<i>Roberto Vega</i>	S/D	Naún Krass y David Edery
	Parque Urquiza	<i>S/D</i>	Teva	Roberto Vega
	UDECOOP- Entre Ríos 443	<i>Cahuq la Agual</i>	G. Miraya	Carlos Santo
	Vecinal Mercedes-Callao 5900	<i>Porota en su barrio</i>	S/D	Lenski, Temporelli, Miraya
	Mendoza y Pcias. Unidas	<i>Los de la construcción</i>	E. Lenski	S/D
	Club Ciclón. Saavedra 642	<i>Cambalache</i>	C. Palma	El Tábano
	Club Ciclón. Saavedra 642	<i>La Granada</i>	S/D	Discepolín
	Barrio Ludueña-Junín y Felipe Moré	<i>Fiesta, pasión dolor y barro</i>	C. Palma	Dayub, Olmer, Santoro, Peraso
	Barrio Ludueña-Junín y Felipe Moré	<i>Aquí está la varieté</i>	Unión Argentina de Artistas de Variedades	Discepolín
	Club Villa Urquiza- Larrea y La Paz	<i>Aquí está la varieté</i>	Unión Argentina de Artistas de Variedades	S/D
	Escuela de Educación Física N°8- Corrales del Matadero	<i>Gotán</i>	P. Costa	S/D
	Escuela de Educación Física N°8- Corrales del Matadero	<i>Aquí está la varieté</i>	Unión Argentina de Artistas de Variedades	CRIT
	Barrio La Florida	<i>Aquí está la varieté</i>	Unión Argentina de	S/D

			Artistas de Variedades	
Vecinal Rodolfo Rivarola- Fader 3175	<i>Aquí está la variedad</i>		Unión Argentina de Artistas de Variedades	S/D
Vecinal Rodolfo Rivarola- Fader 3176	<i>Proceso en un aula</i>		M. Palma	S/D
Club Superi-Superi 1080	<i>La calle es libre</i>		S/D	Discepolín
Asociación Vecinal Carlos Pellegrini- Iriondo y Pellegrini	<i>Gotán</i>		P. Costa	Luna Llena
Asociación Vecinal Carlos Pellegrini- Iriondo y Pellegrini	<i>La calle es libre</i>		S/D	CRIT
FONAVI-Mendoza y Circunvalación	<i>La calle es libre</i>		S/D	Luna Llena
Vecinal 22 de Julio-Abanderado Grandoli 4065	<i>La calle es libre</i>		S/D	Luna Llena
Escuela Juana Manso, Mitre 2300	<i>Proceso en un aula</i>		M. Palma	Luna Llena
Vecinal Rosario Cuna de la Bandera. Garzón 428	<i>Aquí está la variedad</i>		Unión Argentina de Artistas de Variedades	Discepolín
Vecinal Rosario Cuna de la Bandera. Garzón 428	<i>Dos parejas en apuro</i>		S/D	S/D
Vecinal Julio Rivarola-Rivarola 7500	<i>Dos parejas en apuro</i>		S/D	Walter Pangia
Vecinal Rodolfo Rivarola, Fader 3175	<i>Lastima Napoleón</i>		S/D	Walter Pangia
Escuela de Educación Física N°8- Corrales del Matadero	<i>Marcha y "El Proceso"</i>		S/D	Viale
Vicinal Carlos Pellegini- Iriondo 1729	<i>Sabes...quería decirte</i>		S/D	S/D
Club de Residentes de Parque Field- Calle 33 N° 2300	<i>Sabes...quería decirte</i>		S/D	Lenski
Comisión Vecinos de Empalme Graneros- Plaza Génova y Cambell	<i>El acompañamiento</i>		S/D	Lenski
FONAVI Mendoza y Circunvalación	<i>El acompañamiento</i>		S/D	P. Costa

Vecinal Carlos Pellegrini	<i>Chau Misterix</i>	P. Giménez	P. Costa
Escuela N° 1254, Superi 2664	<i>Historias con elefantes</i>	J. C. Rizza	CET
Escuela N° 55, Buenos Aires 975	<i>La calle de los oficios</i>	S/D	CET
Escuela N° 816- Cullen 2911	<i>Historia del laburo</i>	S/D	S/D
Escuela N° 85- Ayolas 580	<i>Pepino el 88</i>	S/D	S/D
Escuela Braile. España 521	<i>Disparatario</i>	La Manzana	S/D
Asociación Vecinal Ludueña	<i>Títeres</i>	S/D	S/D
Escuela N° 526- Mendoza 565	<i>El espejo encantado</i>	S/D	S/D
Jardín N° 81- Derqui 7581	<i>Baúl azul</i>	S/D	S/D
Escuela N° 610- La Paz 3050	<i>La calle es libre</i>	Luna Llena	Taller Ambulante
Escuela N° 775- Av. del Rosario 561	<i>El Molinete</i>	Teatro de títeres el triángulo	S/D
Jardín de Infantes N° 57- Bermúdez 5988	<i>El Molinete</i>	Teatro de títeres el triángulo	S/D
Escuela N° 610- La Paz 3050	<i>Títeres</i>	El Caracol	S/D
Escuela N° 299- Juan J. Paso y Condarco	<i>Títeres</i>	El Caracol	S/D
Escuela N° 58- Ayacucho 1544	<i>Chau Misterix</i>	P. Giménez	S/D
Los Pinos. Ov Lagos 5600	<i>Los de la construcción</i>	E. Lenski	CET
OPROVI- Superi 6000	<i>Títeres del baldío</i>		El Tábano
Escuela ENET - Vélez Sarsfield 600	<i>Proceso en un aula</i>		
Fac. de Humanidades y Artes- UNR	<i>Historia del laburo</i>		
Escuela N° 616- Pedro Lino Funes 1274	<i>La calle de los oficios</i>		
Escuela N° 10- Vélez Sarsfiel 600	<i>De profesión andaluz</i>	O. Medina	
Escuela N° 560- Oroño 5600	<i>La calle es libre</i>	Luna Llena	
Vecinal La Florida- Varela 3400	<i>Juan y la deuda</i>		
Escuela N° 669. Víctor Cué 783	<i>El examen cívico</i>		Gioia, Franchi, Dayub, Mattos, Bruno
Vecinal Barrio Sarmiento-Damas Mendocinas 330	<i>Chau Misterix</i>	P. Giménez	Roberto Vega
UDECOOP- Entre	<i>La tremebunda</i>		CET

	Ríos 443	<i>historia de Macbeth</i>		
1987	UDECOOP- Entre Ríos 444	<i>Pelo de zanahoria</i>		Los Comediantes del litoral
	Escuela N° 86 Derqui y Cortada Estrada	<i>Títeres</i>	El Manchón y El Caracol	Rivera López
	Escuela N°560- Oroño 5600	<i>Chau Misterix</i>	P. Giménez	Filipelli
	Vecinal Vivir y Convivir- Mendoza 6900	<i>Aquí está la varité</i>	Unión Argentina de Artistas de Variedades	CET
	Vecinal Domingo Matheu- Esteban de Luca 2651	<i>Aquí Esta La Varite</i>	Unión Argentina de Artistas de Variedades	
	Vecinal San Francisquito- San Nicolás 3030	<i>Títeres</i>	La Manzana	
	Centro Cultural La Esperanza- Freyre 2300	<i>Tartalanto</i>	N. Pellegrino	
	Vecinal Uriburu Y La Guardia	<i>De gusanos y mariposas</i>	Alacid, Gioia, Gómez	
	Escuela N° 816- Cullen 2900	<i>Jauretche esquina Manzi</i>	Lenski, Temporelli	

Fuente: elaboración propia

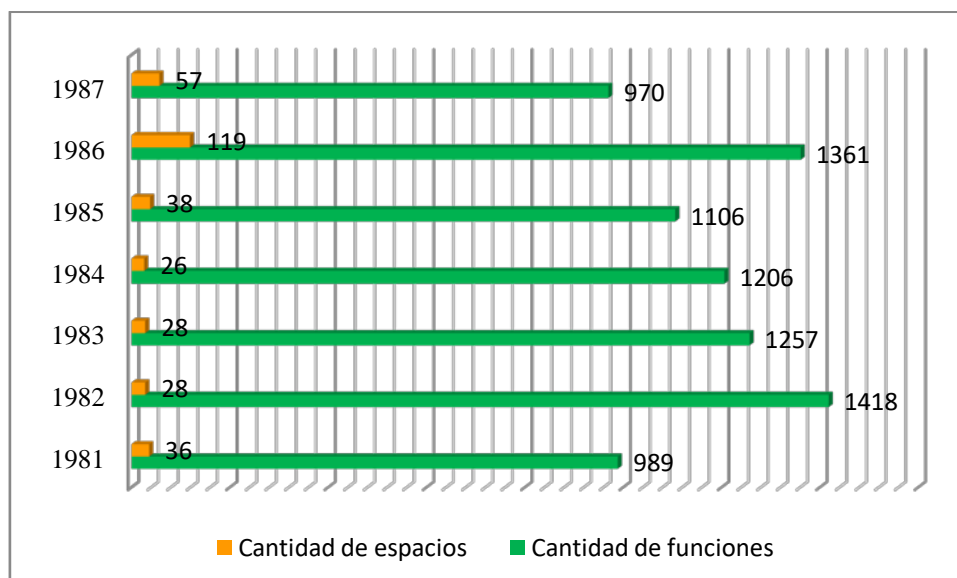
Esta política- sumada al más acotado programa provincial de “La provincia en tu barrio”- generó un gran efecto de descentralización de la oferta teatral. Si en los años anteriores toda la oferta teatral se concentraba en un promedio de 32 espacios teatrales en 1986 la cantidad de espacios que ofrecieron al menos una función teatral en Rosario ascendió a 119. A su vez, si analizamos el emplazamiento en la ciudad de los mismos podemos ver que estas políticas buscaron trascender el circuito profesional e independiente radicado en el radio céntrico de la ciudad, para sumar una gran cantidad de espacios no convencionales. En tal sentido tanto el programa provincial como el municipal ofrecieron sus funciones fundamentalmente en plazas, vecinales y escuelas.

Cuadro N° 10 – Relación funciones teatrales / espacios (1981- 1987)

Año	Cantidad de funciones	Cantidad de espacios
1981	989	36
1982	1418	28
1983	1257	28
1984	1206	26
1985	1106	38
1986	1361	119
1987	970	57

Fuente: elaboración propia

Gráfico N° 10 – Relación funciones teatrales / espacios (1981- 1987)



Fuente: elaboración propia

Para entender este proceso es importante señalar que fundamentalmente a partir de 1985 varios grupos de la ciudad empezaron a salir a las calles en la búsqueda de un teatro popular. Si bien durante la dictadura habíamos relevado un ciclo organizado por Arteón en el Parque Independencia y un ciclo de teatro de verano en el Parque Urquiza organizado por El Litoral, parecería que este movimiento se empezó a configurar recién a partir de 1985.

En nuestro relevamiento de la cartelera pudimos ver que si en 1984 no había una sola propuesta de teatro callejero en la ciudad, para este año ya

eran seis las propuestas de este tipo: *La granada* de Rodolfo Walsh y *El gran puchero* de Quique Alacid por El Tábano, *La calle de los oficios* por El Litoral, *La calle es libre* por Luna Llena, *La picana* de Enrique Wernike por En Marcha e *Historias con elefantes* por el CET.

Si bien es difícil recuperar la composición de cada uno de estos grupos, los que compartían a su vez varios integrantes, podemos decir que entre los mayores referentes del mismo se pueden contar a Miguel Franchi, Quique Alacid, Gerardo Dayub, Liliana Gioia y Nino Viale. También formaron parte del mismo Juan Carlos Rizza y Marisa Busso, Norberto Campos, Gladys Temporelli, Quico Sajino, Lila Gianelloni, Liliana Belinsky y Lucho Schiapa Pietra, entre otros.

En junio de 1985 Roberto Vega había dictado el curso “El teatro en la educación” y, según nos relataba Liliana Gioia, a partir de esta experiencia, Vega se quedó vinculado a los grupos rosarinos que tenían como horizonte la creación de un teatro popular y callejero (L. Gioia, comunicación personal, 22 de febrero de 2012). En tal sentido dirigió *La Calle es libre* (1985) por Luna Llena y al año siguiente *Juan y la deuda* por Tam Tam y Trampolín, una puesta que trabajaba sobre el tema de las escuelas, específicamente la relación docente-alumno.

Cuando se celebró la Asamblea Mundial de Teatro y Educación para Adultos en el Teatro San Martín de Buenos Aires, a fines de noviembre de 1985, los grupos El Litoral, El Tábano, Luna Llena y Discepolín, organizaron conjuntamente un *Festival de Teatro Popular Rosarino* en la sala del Auditorio Fundación y el CCBR, para recaudar fondos para poder participar del evento. Resulta interesante señalar que este evento fue una de las pocas iniciativas locales que contó con el auspicio tanto de la cartera de Cultura provincial como municipal. En el festival se presentaron *La granada* de Rodolfo Walsh por El Tábano, *Pepino el 88* por El Litoral y *Proceso en un aula* de Discepolín. Y *La calle de los oficios* de El litoral y *La Calle es libre* por Luna Llena con la dirección de Roberto Vega.

Según nos relataba Miguel Palma, la participación en este evento fue muy motivadora y al regresar decidieron conformar el Movimiento de Teatro Popular (MOTPEPO), una experiencia de organización innovadora

(respecto de las opciones de sindicalización experimentadas hasta ese momento) afín a los ideales de convergencia y pluralidad de la época.

Entre los grupos que firmaron el documento que establece los principios de su conformación se pueden mencionar al C.E.T., El teatro que viene, Tam- tam, Trampolín, De la acción, Rey Momo, Pierrot, Teatro para la Libertad y El Tábano.

Ya en el año 1986 se sumaron a las propuestas de calle precedentes: *Del potrero al matadero* de Quique Alacid que trataba sobre los negociados del fútbol, *Trampolín*, *Lastima Napoleón* de Alacid y Dayub e *Historia del laburo*.

Ese mismo año, el Movimiento fue invitado al Festival de Ouro Preto en Brasil, oportunidad en la que viajó el grupo Tam Tam integrado por Liliana Gioia, Gerardo Dayub, Miguel Franchi, Diego Mattos, Lila Gianelloni y Evangelina Bruno. Allí presentaron la creación grupal *Juan y la deuda*- que exponía la génesis de la deuda externa- en una puesta de teatro callejero y con la dirección de Roberto Vega (*La Capital*, 3/7/86).

Todas estas propuestas de teatro callejero formaron uno de los pilares de la descentralización que señalamos promovió el estado municipal a partir de la gestión de Ielpi. En este sentido, sostenemos la hipótesis que con este movimiento se dio una relación singular con el Estado que nos permitirían pensar en una especie de co-gestión de las iniciativas.

Resulta interesante señalar que esta mayor presencia estatal en la oferta teatral de la ciudad se incrementó especialmente a partir de 1985 cuando los efectos de la crisis económica habían comenzado a sentirse en las salas teatrales. Héctor Barreiros en sus crónicas del diario *La Capital* expresaba esta realidad de estancamiento y falta de espectadores en las salas (*La Capital*, 5/1/85; 14/5/85). A su vez los grupos comenzaron a implementar diferentes estrategias como la entrada a la gorra para facilitar el acceso a las salas o el teatro callejero para encontrarse con el público. Paradójicamente mientras se agudizaba la crisis económica y el público se retiraba de las salas, se incrementaba la oferta de funciones “libres y gratuitas”. Así por ejemplo en julio de 1986 casi todos los grupos locales que se presentaron en la cartelera lo hicieron a través de funciones con entrada “libre y gratuita”. Los grupos dependían cada vez menos de su

capacidad de generar recursos propios a través de la boletería y cada vez más de la compra de funciones por parte del Estado.

Con la realización de actividades al aire libre, espectáculos masivos en plazas de distintos barrios, la contratación de músicos y actores locales y la edición de una revista, que por primera vez registraba las actividades culturales de la ciudad, se podrían trazar algunas continuidades con la gestión de Gary Vila Ortiz.

En términos generales podemos decir que con la recuperación democrática tanto el gobierno nacional, provincial como municipal impulsaron políticas con una vocación participativa y democratizadora. Si bien programáticamente todas se plantearon como horizonte un proceso no sólo de ampliación de la difusión sino también de democratización de la producción, es decir de democracia participativa y democratización según los términos de Canclini, en materia teatral sólo pudimos verificar esta última.

En materia teatral fundamentalmente el impacto de la iniciativa de descentralización de la gestión de Ielpi dejó ver sus efectos en 1986. Además de la diversificación territorial de la oferta teatral, estas iniciativas- junto a otras de nivel provincial que fueron sugeridas en las entrevistas destinadas a llevar funciones a los pueblos y comunas- significaron la apertura de una nueva fuente laboral para los artistas locales. A través de la compra de funciones, el Estado se convertía entonces en una nueva vía de profesionalización de la actividad.

Sin embargo todas estas políticas tuvieron que lidiar con una constante de la época, la restricción presupuestaria. Este factor condicionó el impacto real de muchas de las iniciativas de la época por la imposibilidad de dar continuidad en el tiempo y sistematicidad a las mismas. Pepe Costa en una nota en 1985 analizaba los proyectos que se habían llevado adelante por la nueva gestión municipal y denunciaba precisamente la falta de objetivos y planificación.

...todavía nos movemos con hechos aislados... Por eso siempre critiqué la compra de funciones (...) porque creo que en definitiva no se puede sustentar una política cultural en base a hechos aislados que no resuelven nada (*Rosario*, 11/4/85).

El factor presupuestario se convirtió en el principal obstáculo para que proyectos de institucionalización como la Comedia Municipal o la Comedia Provincial se pudieran concretar. Aunque no impidieron que se llevaran adelante una de las políticas de mayor impacto para la realidad teatral durante el período, es decir las creaciones de las escuelas oficiales de teatro.

En Rosario se crearon casi en forma paralela dos escuelas oficiales de teatro, dos instituciones que al menos inicialmente se proyectaron desde paradigmas bien diferenciados. El IPA reunió a los sectores cercanos al peronismo que venían de una larga experiencia en militancia cultural barrial durante la década del setenta y definió su perfil programático e ideológico ligado a la promoción cultural y a una idea de militancia cultural que entendía al trabajador de teatro como un generador de espacios a partir de su articulación con el trabajo territorial-barrial. Por lo que el perfil de formación del IPA no se recortó a lo artístico. Recuperando la impronta de Arteón, entre otros, podemos inferir que esta institución se sostuvo desde una noción del teatro con un tinte instrumental, en tanto servía a fines políticos.

Por su parte, la Escuela Provincial de Teatro y Títeres nació como una iniciativa interna del gobierno nacional de extracción radical, con una programación y una estructura más sólida que incluía cuatro carreras todas con una duración de cuatro años y con la cantidad de horas cátedras requeridas para un título superior. Con una impronta familiar a las iniciativas que se venían desarrollando desde el sector del teatro independiente más clásico –tal como la Escuela Romain Rolland o la Escuela de la AAA- esta institución fue pensada como un espacio de formación más recortado a lo artístico y orientado a la profesionalización de la actividad. Estas definiciones que aparecieron tan demarcadas en este momento inicial, se fueron disolviendo entrados los noventa.

De este modo se abría para los actores rosarinos una vía de profesionalización e inserción a la economía formal a través de la docencia. Paralelamente a que se debilitaba una de las principales fuentes de recursos para los grupos: los talleres. Pues con la creación de las escuelas oficiales los jóvenes que querían formarse actoralmente ya no recurrían a los espacios

de talleres de los grupos sino que muchos optaron por las condiciones de gratuidad y el ofrecimiento de titulación que ofrecían las instituciones públicas.

En continuidad con la vía institucionalizadora que había marcado el teatro militante en los setenta -con Arteón como gran referente-, con la recuperación democrática muchos artistas ingresaron al Estado a hacer la política teatral para la región. Una vez más, los sectores más politizados del quehacer teatral encontraron en el Estado el espacio para desarrollar las políticas que en dictadura se habían llevado a cabo de manera autogestiva y desde los sindicatos.

b) Los sindicatos

Como referíamos anteriormente el circuito independiente se encontraba atravesado por fuertes tensiones entre dos sectores diferenciados fundamentalmente desde lo político partidario y sindical.

Por un lado, un sector más identificado con la tradición de izquierda que acompañó la emergencia del movimiento histórico del teatro independiente y que se encontraba sindicalizado en la Delegación Rosario de la Asociación Argentina de Actores (AAA); y por el otro un sector que combinaba selectivamente elementos de la tradición independiente con otros de la tradición peronista y se encontraba sindicalizado en el Sindicato Santafesino de Trabajadores del Teatro (SISTTEA), dependiente de la Federación Argentina de Teatros (FATTA).

Entendemos que en Rosario la división entre grupos afiliados a AAA y a SISTTEA resultó estructurante del campo teatral durante los ochenta, una división que se anclaba no sólo en diferentes adscripciones partidarias sino también en distintas concepciones sobre el teatro. Al menos en este período, esta división político-partidaria desplazó a la confrontación respecto del teatro “comercial” que habría dado origen al movimiento “independiente” en Capital Federal, resultando central en la configuración identitaria de los diversos grupos. Las políticas de formación, circulación y producción, como así también sus relaciones con los diversos niveles del Estado y sus espacios de inscripción institucional hasta sus luchas sindicales se determinaron en este juego espejado de oposición con el otro sector.

Según analizamos en el apartado anterior, esta división tuvo su correlato en las diferentes esferas del Estado. No tanto por las diferencias programáticas de las políticas sino por los grupos con los que se articularon más intensamente unos y otros.

Asociación Argentina de Actores

La Delegación Rosario de la AAA se refundó a partir de una iniciativa de Eugenio Filippelli el 19 de marzo de 1978, en estrecho vínculo con la sede central del sindicato y figuras como las de Luis Brandoni, Jorge Rivera López y Víctor Bruno.

Como afirmaba Carlos Segura, Escena 75 cumplió un rol central en el proceso de armado de la entidad. “Nosotros éramos protagonistas de todo eso porque eran todos socios, trabajábamos todos en la comisión, cada uno con distintas responsabilidades, aportábamos a todos los eventos” (C. Segura, comunicación personal, 15 de mayo de 2009). Entre los miembros de la comisión directiva de la AAA en 1981 estaban Eugenio Filippelli, Ernesto Ciliberti (secretario gremial), Miguel Chiaudano, Katy Palese y Guerino Marchesi y Miguel Angel Rodríguez (*Rosario*, 11/1/81, 17/1/81; *La Capital*, 1/8/82). Mientras en 1983 formaron parte de la nueva comisión que rigió la institución hasta noviembre de 1986 Guerino Marchesi (Delegado), Ernesto Ciliberti (Gremial), Julio Amoroso y Jorge Salem (Vocales); Eugenio Filippelli (Delegado de Cultura, Juventud y Deportes), Carlos Segura y Marta Truscillo (Vocales), Oscar Molinero (Mutual), Silvia Galizzi y Silvia Carballada (Vocales), Miguel Chiabauda (Delegado Administrativo), Oscar Fabregat y Ricardo Ferre (Vocales), Norma Trianni (Delegada de Actas, Prensa y Relaciones Públicas), Dolores Zaida y José Moset (Vocales), Emilio Lensky (Delegado Del Interior), Griselda De Lorenzi y Carlos A. Martínez (Vocales), y como integrantes del órgano fiscalizador Estela Trujillo, Alfredo Anémona y Gustavo Borelli (*La Capital*, 17/11/85).

Foto N° 2- Reunión de Asociación Argentina de Actores - 1982



Fuente: *Rosario*, 26/10/82

Este sindicato llevó adelante un importante trabajo cultural, gremial, mutual y administrativo para sus afiliados brindando servicios tales como: atención médica de urgencia, consultorios odontológicos, servicios sociales y de turismo y asesoría jubilatoria. En 1982 acompañando el boom del teatro local esta entidad consolidó su labor inaugurando una nueva sede sindical en calle San Luis 1166 y concretando algunas iniciativas de fortalecimiento de la actividad como la creación de la biblioteca especializada en teatro “Saulo Benavente” y la *Escuela Integral de Teatro*. Con tres niveles: iniciación, segundo año y perfeccionamiento. Esta escuela proponía clases de interpretación, teoría dinámica del teatro, foniatría y expresión corporal, a cargo de un cuerpo docente que reunía a los referentes locales del sector: Eugenio Filippelli, Félix Reinoso, David Edery, José Moset, Carlos Castro y Alfredo Anémona. A estos cursos regulares se le agregaban cursillos específicos dictados por referentes de Capital Federal tales como: Roberto Vega en teatro para niños y jóvenes, Rubens Correa en

dirección, Guillermo Torre en escenotecnia o Roberto Cossa en “Literatura dramática: teoría y práctica”.

Como afirmaba Querol, la creación de la AAA

...instala por primera vez fuertemente en nosotros la posibilidad de pertenecer a un gremio, (...) y comienza otro debate más profundo, más político, más gremial, en donde la discusión era cómo carajo hacemos para ser profesionales, qué es ser profesionales? (D. Querol, comunicación personal, 5 de marzo de 2009).

Una de las preocupaciones centrales de esta entidad sindical era la profesionalización de la actividad entendida básicamente como la creación de puestos de trabajo en teatro.

Se llevaron adelante numerosas iniciativas orientadas a crear trabajo teatral -teniendo en cuenta que de los 9.400 afiliados nacionales que se contaban en 1982 el 70% se encontraba desocupado (*La Capital*, 2/2/82)-. Tales como la concreción del ciclo radial Nuestro Teatro que puso al aire la producción de autores y escritores santafesinos interpretados por un elenco estable rotativo y actores invitados.

Esta iniciativa responde a la acuciante necesidad de promover y lograr la plena ocupación de los trabajadores del teatro, como así también exaltar los méritos y efectuar el reconocimiento de los escritores y autores de nuestra provincia. (Filippelli, E., en *La Capital*, 8/12/85).

Este ciclo se extendió hasta el 30 de noviembre de 1987 dando trabajo a aproximadamente 200 figuras de la escena local (*La Capital*, 25/5/87).

En esta línea, y acompañando el momento de movilización que se vivía en la transición, la AAA organizó dos marchas por la peatonal Córdoba pidiendo por la dignificación de la profesión de los actores y la defensa del teatro rosarino.

La primera movilización en julio de 1983 de la que participó además de la AAA y TAR83 centró sus demandas en la situación del campo teatral local reclamando: el levantamiento de la censura y la represión, la inmediata puesta en marcha de la Comedia Municipal Rosarina (Decreto 3324, 18/2/83), la eximición de los gravámenes municipales en la actividad teatral, apoyo publicitario de los medios de comunicación y eliminación de todas aquellas medidas que cercenen la expresión teatral. Para difundir tales

demandas además de la movilización se instaló una mesa durante todo el mes en la Plaza Pringles

Foto N°3 - Movilización de la AAA en Plaza Pringles -Julio 1983.



Fuente: Rosario, 25/7/83

En la segunda, en septiembre del mismo año, a estas consignas de orden local se le sumaron los reclamos por puestos rentados en el Ballet municipal y el acondicionamiento de la sala del ex Complejo Vigil y se agregaron consignas de orden nacional como la democracia sindical, la actualización y cumplimiento de los convenios colectivos de trabajo, la promulgación y sanción de la ley nacional de teatro, el cumplimiento de la ley de doblaje, salarios justos, fuentes de trabajo y dignificación de la profesión.

En relación con los vínculos institucionales de este sector sindical hay que decir que mantuvo muy buenas relaciones con la gestión de Gary Vila Ortiz durante la dictadura. Tal como mencionamos en el tercer capítulo, la AAA fue la encargada de elaborar el anteproyecto para la sanción en febrero de 1982 de la ordenanza N° 3324 que creó la Comedia Municipal de Teatro. Este acompañamiento se reflejó también en otras acciones conjuntas, así por ejemplo en 1981 la Comisión Juvenil de la Delegación Rosario de la AAA organizó el ciclo “Conversaciones sobre

teatro actual” con el patrocinio de la Dirección de Cultura Municipal y en 1982 en la celebración del día mundial del teatro esta entidad le entregó una mención a Gary Vila Ortiz por su apoyo al teatro local

Foto N° 4- Movilización de la AAA en peatonal Córdoba, 1983.



La marcha de los actores por las calles de la ciudad con las conocidas figuras de Miriam Tissone, Ernesto Ciliberti, Luis Brandoni y Jorge Rivera López

Fuente: *Rosario*, 20/9/83

Ya en democracia, algunos referentes de este sector formaron parte del nuevo gobierno nacional de Raúl Alfonsín, así por ejemplo Luis Brandoni se desempeñó como Asesor Cultural del nuevo presidente constitucional. Esto fue muy bienvenido por la delegación local que leyó estos nombramientos como “la garantía y un compromiso de sacar el arte y la cultura en general, y al teatro en particular, del estado de postración y conformismo en que se encuentra” (*Rosario*, 19/3/84). A su vez abrió nuevos espacios de poder para este sector. Tal como mencionamos anteriormente Omar Tiberti fue designado Coordinador General de asistencia técnica de la Dirección de danza y teatro de la Nación. Lo cierto es que estas vinculaciones de los teatristas al nuevo gobierno constitucional contribuyeron a poner en la agenda de gobierno la ley nacional de teatro, un reclamo de los actores que se comenzó a discutir inmediatamente restaurada la democracia -y que se incorporó al Plan Nacional de Cultura 1984- y ocupó buena parte de los debates de esos primeros años de la transición.

Si bien la AAA era la única entidad con personería gremial autorizada legalmente para representar los intereses de los actores y percibir

los aportes, en el contexto local este lugar fue intensamente disputado por SISTTEA y FATTA. Tal es así que en enero de 1983 la AAA debió publicar un comunicado en la prensa para delimitar su lugar.

Es la Asociación Argentina de Actores, cultural-gremial- mutual, la entidad en representación de los actores de todo el país ha suscripto con las asociaciones patronales de la actividad artística todos los convenios colectivos de trabajo que se encuentran vigentes y que, en sus diversas ramas (teatro, cine, televisión, publicidad, radio y doblaje) regulan actualmente las condiciones de trabajo del sector (*Rosario*, 6/1/83).

Sindicato Santafesino de Trabajadores del Teatro – Federación Argentina de Trabajadores del Teatro (SISTTEA / FATTA)

Tal como afirmábamos en el segundo capítulo, una de las consecuencias más inmediatas de la dictadura, fue la desarticulación del entramado que había consolidado en una posición de privilegio al sector teatral vinculado al peronismo, especialmente a Arteón y Néstor Zapata. Sin embargo, hay que decir que a pesar de la prohibición de la actividad sindical tanto FATTA como SISTTEA siguieron funcionando como organismos culturales, fundamentalmente sosteniendo la red de grupos del interior del país que se había consolidado en el período 1973-1976.

Como recordaba Néstor Zapata, la FATTA impulsaba una concepción sobre su propia actividad inspirada por el titiritero cordobés Eduardo Di Mauro quien afirmaba: “nosotros no somos un sindicato porque no tenemos fuerza de trabajo regular ni patronos, somos gestores de nuestro propio trabajo” por ello la FATTA se pensaba como “una entidad con objetivo gremial” pero en un estado de “prehistoria”, es decir los objetivos de la organización se centraban fundamentalmente en fomentar “la creación de nuestra profesión para vivir con dignidad de ella” (N. Zapata comunicación personal, 14 de febrero de 2015).

Tal como afirmábamos en el segundo capítulo, la Federación reunía a grupos teatrales de casi todo el país y sus objetivos centrales eran:

- Defensa del trabajador de teatro y dignificación de su profesión en todo el país.
- Defensa y desarrollo de las fuentes de trabajo que posibiliten a los hombres de teatro argentinos vivir con dignidad de su profesión en el medio que habitan.
- Federalización de la cultura.
- Defensa del teatro popular y nacional.

- Defensa del lenguaje, la temática y la autoría regionales que representen el sentir y las aspiraciones del hombre en relación dinámica con la realidad de su región.
- Defensa del desarrollo cultural de carácter armónico e integrador de las distintas regiones del país para el logro de una identidad nacional.
- Rechazo a toda forma de paternalismo cultural centralista (*Rosario*, 15/1/84).

Una de las principales estrategias de la FATTA para generar espacios de trabajo fue el Programa de Circuitos Permanente de Giras. Éste se implementó en el período 1973-1976 y buscaba construir circuitos zonales con una programación permanente sostenida por la circulación de los diferentes grupos de la Federación. Estas giras por los circuitos zonales posibilitaban una labor sistemática para los grupos y la construcción de un público, que se pensaba como la base para abrir nuevas posibilidades de trabajo. Para este proyecto se dividió el territorio nacional en zonas -Litoral, Noreste, Centro, Patagonia, etc.- dentro de las cuales se organizaron las giras de los diferentes grupos de la Federación. Si bien esta experiencia entró en crisis a partir de la devaluación que acompañó al Rodrigazo, es decir unos meses antes del golpe militar, la estructura de relaciones que se había construido se mantuvo durante la dictadura y permitió a los grupos moverse -con recursos autogestionados- por el territorio nacional.

Además de estas giras, la FATTA organizó junto con SISTTEA diversos encuentros entre los grupos de la entidad. En octubre de 1980 se organizó el Encuentro Nacional de Teatro en Rosario en el que participaron elencos de casi todo el país. En 1982, la Muestra Nacional de Teatro para Adultos y la Muestra Nacional de Teatro para Niños en Resistencia de la que participaron Arteón, Teatremos y Grupo del Sur. En 1983 con el propósito de promover la autoría regional SISTTEA organizó la Primera Muestra Nacional de Teatro de Autor Regional en septiembre y octubre de 1983, para lo cual se convocó a autores entrerrianos y santafesinos a presentar obras que

- a) representen la realidad del pueblo argentino, el hombre argentino y su problemática;
- b) que lo hagan desde una perspectiva regional entendiéndose por regional las historias, formas, humor, lenguaje que reflejen el momento que vivimos desde la perspectiva de la región;
- c) que posean un lenguaje popular (*Rosario*, 4/1/83).

Esta promoción del “autor regional” o “autor local” continuaba la línea de trabajo inaugurada con TAR respecto de la posibilidad de trabajo conjunto entre la dramaturgia y la puesta en escena. Una línea de trabajo que luego fue recuperada desde los dos sectores del circuito teatral independiente. Desde SISSTEA con iniciativas como ésta y desde el sector ligado a la AAA con diversas propuestas como talleres o concursos.

Además de Arteón, formaron parte de este sector del circuito local el CET, El Litoral y Discepolín. Tal como mencionábamos anteriormente, los talleres de Arteón se constituyeron en un espacio de politización muy intenso para los jóvenes que se incorporaban al teatro, lo que incluía por supuesto la participación sindical. Elida Moreyra recordando el proceso de politización en los talleres de Arteón decía:

Recuerdo que estaba muy presente la discusión de si nosotros podíamos estar afiliados a la AAA o no. Y efectivamente no podíamos, un poco por decisión propia y un poco ajena (pausa) estábamos ideológicamente determinados a pertenecer al otro sindicato que era uno que estaba en gestión en ese momento y tenía delegaciones en las provincias: FATTA (E. Moreyra, comunicación personal, 15 de marzo de 2013).

Tal como referimos en el apartado anterior con la asunción del peronismo en el gobierno provincial de la mano de José María Vernet en 1983, este sector del campo teatral rosarino se consolidó nuevamente a partir del ingreso de muchos de sus representantes a la gestión pública.

De esta forma el sector sindicalizado en FATTA⁹⁷ Y SISTTEA logró una intensa articulación con el Estado que le proveyó de fuentes laborales ligadas a lo teatral fundamentalmente desde lo extra escénicos, es decir en actividades vinculadas a la formación, promoción y gestión de la actividad. De esta forma se lograba una vez más una inserción profesional formal de la actividad teatral de la mano del Estado.

A partir del ingreso al Estado de muchos de los referentes de este sector las iniciativas llevadas adelante por éste se potenciaron con mayor disponibilidad de recursos permitiendo un mayor alcance territorial. Asimismo este tipo de acontecimientos fortalecieron los vínculos entre los hacedores teatrales del país agremiados en la Federación. A diferencia de

⁹⁷ En 1984 se desempeñaban como Secretariado Nacional de FATTA: Carlos Schwaderer, Jorge Laurenti, Néstor Zapata y Luis Andrada (La Plata).

los años dictatoriales cuando las iniciativas del sindicato eran autogestionadas por los grupos, con el recupero de la democracia estos acontecimientos pasaron a gestionarse desde la órbita estatal. En tal sentido mencionábamos la Muestra Nacional de Teatro Libertador General San Martín (1984) organizada conjuntamente por la Subsecretaría de Cultura de la provincia y SISTTEA, con la convocatoria de la FATTA y el auspicio del gobierno provincial y el apoyo del Banco Provincial de Santa Fe o la Décima Muestra Nacional de Teatro “Leopoldo Marechal” (1985) organizada por el gobierno provincial y municipal con la colaboración de la FATTA y SISTTEA y la II Muestra Provincial de Teatro (1985) también con la convocatoria de SISTTEA y el auspicio de la Subsecretaría de Cultura de la Provincia.

Los grupos y la política “como alambrada”

En cuanto a las relaciones entre ambos sindicatos Carlos Segura, quien formaba parte de la AAA, afirmaba que “la parte gremial estaba dividida, había una dicotomía con la gente de FATTA, pero nunca hubo mucho enfrentamiento, que yo recuerde, cada uno en lo suyo” (comunicación personal, 15 de mayo de 2009). Alejandro Pérez Leiva por su parte contradecía esta afirmación y recordaba que la relación entre Arteón y Escena 75 era

....a muerte, a muerte (...) los más jóvenes de nosotros nos cagábamos a palos con los más jóvenes de ellos, con Cacho, Rody, y demás. Era un momento de mucha efervescencia, estaba todo lo que era Arteón, los jóvenes de Arteón, estábamos nosotros que éramos un rejunte, porque había cuestiones sindicales en el medio también (...) Y una vez terminamos casi a los sillazos, porque fuimos a cagarnos a trompadas (A. Perez Leiva, comunicación personal, 19 de diciembre de 2008).

Las tensiones entre estos dos sectores del teatro rosarino; “...tan disperso, tan sectorizado, tan dividido” –según se lamentaba Héctor Barreiros en una nota de *La Capital* del 3/2/84- sólo vivió un momento de tregua en ocasión de Teatro Abierto 82 cuando la oposición a la dictadura permitió una aparente homogenización. En este sentido, TAR 82 también se levantaba como un ícono de la época, ya que junto con II Muestra de

Teatros Rosarinos de fines del 81, fueron las únicas iniciativas colectivas en las que participaron grupos pertenecientes a los dos sectores.

Sin embargo, ni bien terminó TAR 82 las diferencias entre los dos sectores volvieron a ocupar el centro de la escena local. Esto se vio reflejado en las diferentes evaluaciones del TAR 82 que se hicieron desde los dos sectores. Mientras los referentes de la AAA destacaron el valor que tuvo esta fiesta para el encuentro de los actores y su público, desde el sector liderado por Zapata se hizo hincapié en lo limitado de la propuesta.

...Teatro Abierto Rosario para la gente de teatro de Rosario ha sido positivo. Pero no podemos dejar de remarcar que nosotros hacemos teatro pensando fundamentalmente que esta acción de comunicación social debe guardar en todo momento una actitud de servicio. Sabemos que en este proceso que estamos viviendo grandes sectores han sido marginados, los mismos que no han podido asistir a esta empresa cultural. Este Teatro Abierto Rosario 82 colma las expectativas del teatro de Rosario pero no cumple con las expectativas de su destinatario porque tendría que desplazarse por los barrios, por los lugares donde la gente hace mucho que no ve teatro, porque las temáticas le son ajenas. Por eso entendemos que esto es una muy buena organización y un buen resultado para el público que ve teatro pero no resuelve el problema histórico cultural, y nada con respecto al público que hace años está marginado del teatro, y que a nosotros nos interesa recuperar. (Zapata, N., en *Rosario*, 26/8/82).

Es decir, Zapata aprovechaba la evaluación del TAR 82 para reafirmar la línea política defendida por la FATTA en cuanto a políticas de circulación y construcción de nuevos públicos. En la misma tónica se expresaron Marta Senestro -“ Teatro Abierto- para mí- no cubre las expectativas del destinatario inmediato sino que, además, las defrauda (...) Creo que es necesario rescatar a un público que ha sido muy castigado” (*Rosario*, 3/9/82)- y Armando Durá - “coincido con Senestro en que se ha mantenido en circuitos donde es bastante habitual que ocurra, y no ha eliminado tampoco el abismo entre los que hacemos cultura y sus consumidores” (*Rosario*, 3/9/82)-.

Es decir, a principio de los ochenta la escena local se encontraba en un proceso de gran expansión pero fuertemente dividida entre sectores que podríamos diferenciar a grandes rasgos por sus pertenencias político partidarias. Así, por ejemplo, Mariano Guzmán de Cucaño decía que durante la dictadura ellos no entendían a la policía como enemiga, “eran

más enemigo en ese momento gente del peronismo, nosotros estábamos locos más bien para ellos” (Hulten, 2012: 43).

En la misma línea Carlos Segura de Escena 75 decía

...lo político marcaba una alambrada, (...) entonces a nosotros nos alinearon en una corriente de izquierda y entonces eso no tenía nada que ver de pronto con Zapata (...) nos separábamos de Arteón porque a algunos de sus integrantes se los acusaba de estar relacionados con el peronismo de derecha (...) Estábamos más cerca de El Mercado Viejo y de La Ribera (...) siempre nos encontrábamos en algún momento con los otros grupos, o íbamos a ver los espectáculos de los otros así como los otros venían a ver los nuestros. Pero siempre había esa alambrada (C. Segura, comunicación personal, 15 de mayo de 2009).

CAPÍTULO V- DISCEPOLÍN. POR UN TEATRO JOVEN, NACIONAL Y POPULAR

Discepolín construyó su posición dentro del circuito de teatro independiente de Rosario asumiendo su condición de “jóvenes actores” - como muchas veces se los nombró en la prensa-. Desde allí lograron ocupar un lugar central dentro de este circuito que durante los ochenta llegó a concentrar el 80 % de la actividad teatral de la ciudad.

Es posible reconocer tres etapas en la trayectoria de la Asociación Discepolín, tres tiempos y espacios diferentes con sus características y dinámicas singulares. La primera, de 1978 a 1981 en el sótano de Arteón, la segunda que va desde 1981 a 1986 en La Casa de calle Mendoza y la última de 1986 a 1987 en la casa de calle Sarmiento.

Primera etapa. Del sótano de Arteón a las luces del Auditorio Fundación (1978-1981)

La primera etapa de la Agrupación se extendió desde 1978 a 1981 y se caracterizó por el proceso de formación de este grupo bajo el ala de Arteón.

Esta etapa formativa en Arteón dejó hondas marcas en estos jóvenes de entre 17 y 25 años, y de alguna manera prefiguró sus trayectorias futuras.

Los Talleres de Arteón fueron uno de los espacios de socialización privilegiados por los jóvenes con inquietudes culturales durante la dictadura. Éstos surgieron como parte de una “estrategia de superficie” elaborada por el grupo ante el golpe de estado como una alternativa para no pasar a la clandestinidad o exiliarse. Esta estrategia “consistía en aparecer, haciendo como que no tenías nada que ocultar, y aparecer todos los días en la calle” (N. Zapata, comunicación personal, 14 de febrero de 2015).

Los Talleres se comenzaron a dictar en 1977 con alrededor de 200 jóvenes por curso -según datos recabados en las entrevistas- y se convirtieron en uno de los espacios culturales más importantes de la ciudad. Primero se dictaron talleres de teatro y luego se incorporaron también otros de cine y danza. Con estas propuestas el sótano de Arteón se convirtió para

una fracción de esa generación de jóvenes en un refugio, una invitación a formas de subjetivación alternativas a las que ofrecía el régimen militar para los jóvenes, específicamente centradas en la escuela y el deporte. La circulación de materiales prohibidos -sean libros, películas o música-, los debates culturales y políticos, las posibilidades de expresión, exploración y movimiento como así también el vínculo con cineastas y músicos de la misma generación –amén del control y la vigilancia ideológica siempre presente- fueron parte del enorme atractivo que tuvo este espacio.

A su vez, el aporte de esta nueva generación implicó una gran expansión para Arteón que llegó a tener en funcionamiento cuatro salas simultáneas, dos de teatro y dos de cine, posicionándose como el grupo más importante del circuito local.

El Taller de teatro funcionó de 1977 a 1985. La formación duraba 3 años, con una estructura de dos años durante dos veces por semana y un tercer año dedicado al montaje de un espectáculo. Entre los docentes se contaban Lucy de Vicente, Carlos Medina, Eduardo Navarro, Miguel Ángel Daga, Rodolfo Aldasoro, Néstor Zapata y Chiqui González. Precisamente fue esta última quien en 1977 -cuando Arteón realizó su gira internacional con *Stefano*- quedó a cargo de los Talleres asumiendo un rol central para los jóvenes alumnos y el futuro Discepolín.

En los relatos de los discepolines estos años en Arteón aparecen ligados a recuerdos de mucha alegría, de encuentros y grandes descubrimientos. “En ese sótano fuimos cuidados, protegidos, queridos, mimados, contenidos (...) siempre que paso por Laprida 555 siento lo que siento ahora, que fue una de las experiencias más importantes de mi vida” (Cacho Palma, en Cabruja: 2011)

Si bien el contexto dictatorial le imprimía también un halo de miedo y cautela -fundamentalmente hasta que se estrecharon vínculos de confianza entre ellos- la posibilidad de encontrarse en una actividad creativa con pares, en un ambiente de debates políticos y constante ebullición, parecen haber sido las características más importantes de ese espacio.

Cacho Palma reconoce como uno de los grandes aprendizajes de esa época que “la única posibilidad de salir del miedo era habitar un mundo poético. Y en ese instante en que uno estaba tomado por la fantasía, esa otra

escena como lo llama Freud, o por ese doble del teatro como lo llama Antonin Artaud, respiraba” (Palma en Cabruja: 2011). Esta metáfora de la asfixia dictatorial y las posibilidades de respirar que habilitaban los talleres de teatro reaparecían también en los relatos de varios de los entrevistados, no sólo en relación con la dimensión social que abría la práctica teatral sino también en la poética que fueron construyendo.

Los Talleres de teatro de Arteón se diferenciaron de las demás ofertas de formación de la ciudad –entre los que se contaban los talleres del CRIT, CET, Centro de Actores, Escena 75, el IDET, el taller de Mirko Buchín, la Escuela Integral de la AAA y el de la Sociedad Hebraica- por: a) promover el ingreso a la práctica teatral a partir de un tercer año dedicado a la práctica profesional, b) incentivar un espíritu comunitario a partir de la modalidad de egreso grupal (es decir que no se podía egresar individualmente), c) implementar la metodología de la creación grupal, d) articular un discurso sobre la práctica teatral reñida con la figuración del artista como individualidad y promover la figura del “trabajador teatral” y e) fundamentalmente por alentar la formación política de los jóvenes.

Estas características resultaron fundantes para la posterior trayectoria de Discepolín. Los Talleres no estaban pensados como espacios de formación técnica sino como espacios de formación política, “centros de formación integral de la juventud, con un sentido de identidad nacional y popular” (N. Zapata, comunicación personal, 14 de febrero de 2015). Como afirmaba Zapata, los talleres de teatro eran “un poco un pretexto” para la formación de jóvenes en una ideología de contenido nacional y popular. Se formaban “cuadros políticos culturales” (R. Bertol, comunicación personal, 26 de noviembre de 2013), se alentaba la autogestión, la creación colectiva y el compromiso político. Así, en el sótano de Arteón se debatían más las lecturas de Hernández Arregui o Scalabrini Ortiz que Artaud, Grotowski o Brecht. Los discursos que circulaban, la auto nominación como trabajadores de teatro y la referencia entre pares a partir del apelativo “compañeros o compañeras” reactualizaba la discursividad de la militancia peronista y fundía lo artístico con lo político desde una matriz muy diferente a la de los grupos anteriormente analizados.

Como decía explícitamente Zapata:

Entraban con 17 o 18 años y la gran modalidad del taller Arteón era que formaba a la gente con un contenido social y político. Era un poco un pretexto, teníamos el teatro pero trabajábamos toda una ideología de contenido nacional y popular. Era como después se dijo un verdadero grupo de resistencia, que ofreció una forma de resistencia al golpe desde la actividad militante en la formación de los jóvenes. (...) En el '77, '78, '79 se estaba fusilando a los compañeros y allí se mantenía el mismo discurso de reivindicación nacional, de integración continental, de liberación, que había sido el sustento de principio de los años 70 (comunicación personal, 14 de febrero de 2015).

La formación política de jóvenes en una ideología peronista se convirtió así en una de las marcas más importantes de los Talleres de Arteón. Para algunos jóvenes que tenían una militancia previa en organizaciones políticas, los Talleres funcionaron como espacios de desplazamiento de esa militancia perseguida por el régimen militar. Así por ejemplo Elida Moreyra contaba:

Yo había entrado en el '78 a este taller de manera casi coercitiva te diría, no estaba en mis planes hacer teatro para nada pero era el año '78 y yo había empezado a militar en el secundario y con la dictadura esa militancia pasa a la clandestinidad y había que buscar lugares en donde estar, donde estructurarse, y a mí me tocó ir a ahí, a disgusto, a desgano totalmente, después me gustó y me quedé. Pero creo que ese fue el detonante para que apenas volviera la democracia yo me fuera, porque ese no era mi lugar. Las cuestiones militantes que a lo mejor entre el '78, '79, '80 estaban subsumidas en lo teatral, a fines del '82 y '83 explotaron hacia otros lugares (...) el teatro fue un espacio de resguardo (E. Moreyra, comunicación personal, 15 de marzo de 2013).

Para algunos jóvenes politizados los talleres funcionaron entonces como espacios de desplazamiento de la actividad militante, sin embargo para la mayoría de ellos, que no tenía experiencia previa en militancia, los talleres se constituyeron en un formidable espacio de politización.

Los entrevistados recuerdan poco los ejercicios de actuación, sin embargo todos coinciden en que las discusiones en torno a ¿qué cultura?, ¿para qué?, y ¿para quiénes?, ocupaban un espacio central en los talleres. Había una intención explícita desde la dirección de insertar la labor teatral dentro de un proyecto político cultural más amplio. Como decía Elida Moreyra en los Talleres “había una intención de que se discutiera en términos políticos más abarcadores las actividades artísticas que hacíamos. La idea era que era un proyecto cultural no solamente la puesta en escena de una obra. Eso creaba una distinción de nosotros como actores de otros grupos” (comunicación personal, 15 de marzo de 2013).

Es así que en los talleres el análisis de la inserción de sus producciones en el contexto político y social ocupó un lugar central y las lecturas políticas tuvieron más presencia que las específicamente teatrales.

Recuperando los conceptos de Williams podemos decir que si bien en los Talleres había una escisión entre un espacio de saber técnico y un espacio de la práctica concreta de ese saber, en tanto se consagra un tiempo y espacio a desarrollar una serie de prácticas específicas destinadas al trabajo escénico –y que tenían que ver específicamente con la metodología de la creación grupal- también había toda otra circulación de saberes que se daba en el hacer y se centraba en lo extra escénico.

Si bien prevalecía una idea de una formación previa a la labor teatral, no se ahondaba demasiado en la técnica actoral. Esta carencia fue reconocida por la mayoría de los entrevistados y recuperado en algunas de las primeras críticas de la prensa que señalaban por ejemplo problemas con el manejo de la voz.

Sin embargo, el nivel de capacitación general que desarrollaron en lo *escénico* contrastó con el alto nivel de especialización que alcanzaron en los *saberes extra escénicos*, específicamente en las áreas de producción, circulación, programación, etc. En el marco de esta formación, afincada en la figura del “*trabajador teatral*” -es decir hombres y mujeres capaces de asumir el control total del proceso productivo-, los saberes que se desplegaron trascendieron *lo escénico* para incluir un amplio *saber extra escénico*. Los alumnos de los Talleres aprendieron entonces no sólo a actuar sino que también desarrollaron *un saber técnico* de confección de objetos, vestuarios, escenografía y otros de *gestión* concernientes al manejo del dinero y los bienes, contratación de sala, permisos, publicidad, etc. Estos últimos, nutridos de formas y discursividades propias del ámbito de la política.

En tanto *trabajadores integrales del teatro*, los discepolines aprendieron de Arteón entonces otras dimensiones del oficio: montar un escenario con luces y sonido, gestionar funciones, programar las actividades de una organización, mantener una sala, analizar políticamente la inserción de las obras en el contexto social, sus políticas de circulación, su organización interna, etc.

En tal sentido podemos pensar, junto a Cacho Palma y Rody Bertol, que en los Talleres de Arteón fueron formados más como *cuadros políticos culturales* que como artistas. No casualmente muchos de ellos llegaron luego a ocupar importantes espacios de poder en el ámbito de las políticas culturales. En este sentido podemos comprender esta singular formación que recibieron los discepolines poniéndolas en relación con algunas características propias que asumieron los independientes en la ciudad.

Recordemos que en la concepción del teatro alentada por Arteón éste no se justificaba como un fin en sí mismo sino como un instrumento para la transformación social, y en tal sentido podemos emparentar sus prácticas con la particular apropiación que se hizo en la ciudad de la tradición independiente. Es decir con una tradición en la que la inserción en la sociedad como teatristas se legitimaba a partir de un reforzamiento de la ética militante. La “misión profética” del teatro funcionaba como el sostén de una actividad que no lograba articularse socialmente como “trabajo”- dado el precario desarrollo del mercado cultural en la ciudad- y la retórica militante se reforzaba como fuente de legitimación social de una actividad extremadamente sacrificada.

Las primeras producciones

Según pudimos recuperar en las diferentes entrevistas, para egresar de los talleres los alumnos debían primero formar un grupo, luego delinear la temática sobre la que se quería trabajar para finalmente, y desde la metodología de la creación grupal, montar una obra que Arteón se encargaba de producir.

Es así que a partir de los talleres, Arteón retomó y socializó la creación grupal como procedimiento creativo. De este modo produjo el montaje de *El último salva a todos* una obra con aproximadamente 50 alumnos en escena de la promoción 1977. Esta obra contaba la historia de un pueblo a partir de una puesta que tomaba todo el teatro como espacio escénico para presentar de forma prototípica a los diferentes actores sociales (la clase poderosa, los usureros, las prostitutas, etc.). A partir de la llegada al pueblo de un cazador de pumas se desarrollaba una trama en la que las desapariciones de los habitantes se sucedían unas tras otras.

De esa primera promoción de alumnos se formó el grupo El Tablón integrado por Armando Dura, Richard Otaño y Rody Bertol, que produjo una obra emblemática del período: *¿Quién quiere patear el tacho?*. Una creación grupal, dirigida por Néstor Zapata, que contaba la historia de tres cirujas del barrio las Flores que deambulaban durante una noche por las calles de Rosario. La obra mostraba el tránsito de estos desplazados hacia la toma de una conciencia de clase poniendo en escena las conflictivas relaciones entre los cirujas y las autoridades municipales que les prohibían la entrada al centro.

Gráfico N°11- Afiche de “¿Quién quiere patear el tacho?”



Fuente: archivo personal Miguel Palma.

Con la segunda promoción de los talleres se crearon los grupos Teatro del Interior, Teatremos y Grupo de Teatro para adolescentes (GTPA). Los dos primeros integrados por Ana María Cavallieri, Ana Esther Tallei, Berta Falicoff, Beatriz Di María, Roberto Santana, Daly López, Amílcar Monti, Mateo Gamulin y Mónica Hurtado, quienes egresaron con un creación grupal dirigida por Zapata llamada *Despedida de solteros*. Por su parte el GTPA -integrado por Patricia Abonizio, Alicia Aronson, Elida Moreyra, Ricardo Navarro, Cacho Palma, Miguel Palma, Gustavo Pedrotti y Zuni Rodríguez- y los músicos Myriam Cubelos y Juan Manuel Monfrini-

con la dirección de Chiqui González produjeron otro de los grandes acontecimientos de la época: *Cómo te explico?*. Estrenada el 23 de agosto de 1980 esta obra presentaba un friso sobre la adolescencia, planteaba la sordera e indiferencia de los adultos -padres y educadores- y la opresión frente a los mandatos sociales.

Esta obra marcó además el comienzo de un proyecto más amplio: construir un nuevo público para el teatro en la ciudad. Un proyecto sobre el que posteriormente se asentó la creación de la Asociación Discepolín. Como expresaba el volante que invitaba al estreno, *Cómo te explico?* era “un estreno... la presentación de un nuevo grupo teatral y sobre todo un proyecto muy querido... salir en busca del público juvenil” (Volante). Un proyecto que rompía la habitual división de teatro para niños y teatro para adultos instituyendo un nuevo espacio dentro del campo teatral. La presencia de ese espectador potencial, ese espectador adolescente marginado del teatro, constituyó al grupo como tal y ordenó las prácticas de circulación que terminaron por consolidar a esta obra como un suceso de público dentro del teatro rosarino.

Todas estas obras tuvieron una amplia circulación en la ciudad, especialmente *¿Quién quiere patear el tacho?* y *Cómo te explico?* La primera se estrenó en 1979 en la sala de Arteón y realizó dos largas temporadas en 1980 y 1981. También participó en giras y festivales en diferentes provincias y cumplió con una amplia circulación por los barrios de la ciudad en espacios no convencionales tales como patios de casas o clubes consiguiendo un amplio reconocimiento. *Cómo te explico?* realizó dos largas temporadas en 1980 y 1981, incluyendo giras y festivales, para terminar con sus últimas presentaciones en abril de 1982 acompañando la inauguración de La Casa Discepolín. Además de estas temporadas el GTPA implementó una estrategia novedosa en tanto convocaba a los colegios secundarios y EMPAS a concurrir a la sala de Arteón con funciones pre-ventadas. Así en el transcurso de esos vertiginosos dos años y medio convocó aproximadamente 20.000 espectadores, fundamentalmente jóvenes estudiantes, convirtiéndose en un hito dentro teatro local.

Foto N°5- Elenco completo de *Cómo te explico?*



Fuente: archivo personal Miryam Cabelos.

En julio de 1981, para cerrar una temporada de cuatro meses con dos y tres funciones semanales, el GTPA alquiló el teatro Auditorio Fundación Astengo -un ícono del circuito profesional- para ofrecer una función gratuita en agradecimiento al acompañamiento del público. El desborde del público ante la convocatoria fue tan espectacular que se interrumpió espontáneamente el tránsito ante las cinco cuerdas de espectadores que se agolpaban para entrar a la sala, por lo que los teatristas debieron hacer otra función en trasnoche posterior a la pautada.

La enorme cola de público a las puertas de uno de los teatros más prestigiosos de la ciudad para ver la producción de un grupo de jóvenes actores locales, fue un hecho inédito en la historia del teatro local y constituye otra de las postales de la nueva realidad que desde fines de 1981 se comenzaba a trazar para el teatro local en la ciudad. Un suceso social que quebró, en tiempos de dictadura, el orden normal de las cosas y anunciaba la trayectoria de lo que sería luego el Discepolín.

Cuatro meses más tarde del acontecimiento de *Cómo te explico?* en el Auditorio Fundación, el GTPA se asoció con el grupo El Tablón para organizar el Festival Discepolín. Otro suceso que reforzaría el vínculo de

estos jóvenes con el público rosarino y sentaría las bases para la conformación de la Asociación.

Otros de los grupos emergente de los talleres de Arteón fue Del Puerto, éstos se definían como “jóvenes que se proponen trabajar en pos de un teatro nacional que no excluya las realidades regionales”. Con este horizonte produjeron *Walter Molina* y *Vamos todavía* entre otras (Rosario, 28/8/82). También nació en los Talleres el grupo Berretín, que estrenó *Sobre almas y bandoneones*. En ocasión de este estreno los integrantes de este grupo afirmaban:

...nuestro objetivo es sumarnos a una nueva corriente de teatro joven que tiene como objetivo fundamental rescatar el lenguaje de nuestro pueblo, rescatar sus alegrías, esperanzas y tristezas. Como trabajadores del teatro nos interesa todo aquello que nos permita ser argentinos para poder afianzar nuestra identidad cultural. Ni el arte ni los artistas pueden estar marginados del contexto social, que le da origen y del cual es su expresión (Rosario, 29/9/82).

Al igual que lo sucedido con Cucaño respecto del PST-MAS??, a partir del nuevo contexto político que se abrió en 1982 la dirección de Arteón comenzó a incentivar la inscripción de las actividades del grupo en el Partido Justicialista. Si ante esa encrucijada los cucaños optaron por la vía política institucional, a través de la disolución del grupo y la incorporación a la militancia política en el marco del PST, los hijos de Arteón optaron por la vía artística. La presión por encolumnarse en el peronismo apresuró la salida de estos jóvenes que se resistieron al encuadre partidario y se aglutinaron en una nueva formación teatral: la Agrupación Discepolín. Se abría así la segunda etapa del grupo.

Segunda etapa. La Casa de calle Mendoza (1981-1986)

a) Una fiesta discepoliana, entre la alegría y la militancia

Este segundo momento en la historia del grupo se desarrolló desde 1981 a 1986 y puede pensarse como el corazón de las prácticas y la innovación que trajeron los discepolines a la escena local. Fueron los años de mayor intensidad en la producción del grupo, cuando efectivamente se conformaron como una nueva Agrupación independiente de Arteón y abrieron su primera sala.

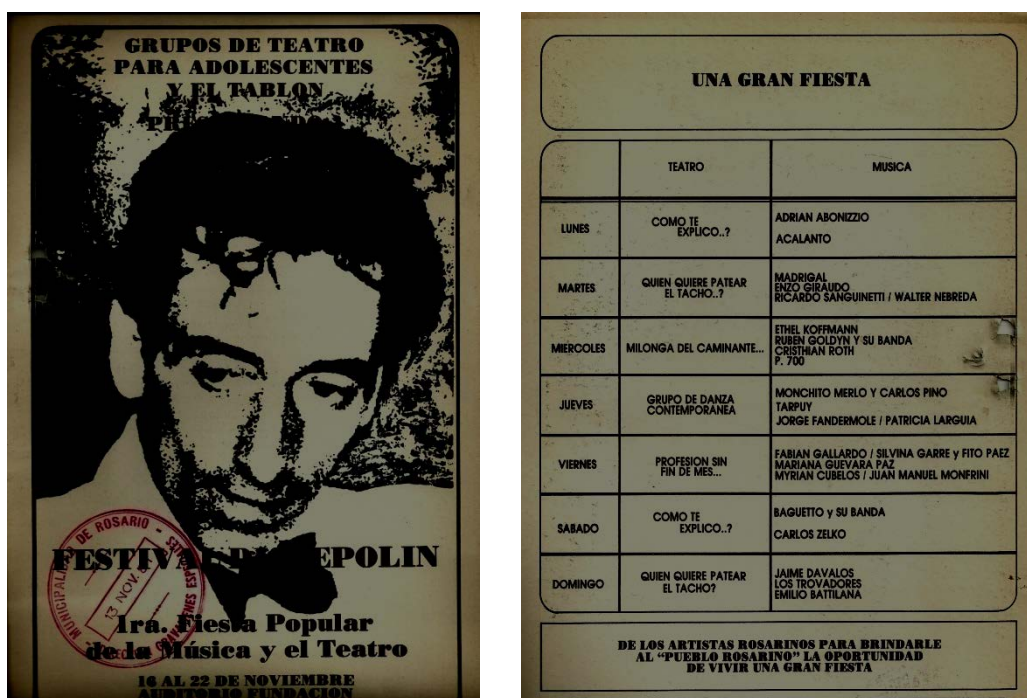
En noviembre de 1981, en un contexto en que la juventud asumía un rol central en el circuito independiente, el GTPA y El Tablón -“pichones de teatro, que hace muy poco se echaron a volar por escenarios, clubes, escuelas, tarimas en busca de su público...” tal como se definían en el programa de mano del Festival- produjeron: *El Festival Discepolín*, un acontecimiento inédito en la historia del teatro local. El Festival proponía algo inusual en la ciudad, una programación que, del 16 al 22 de noviembre en el Auditorio Fundación “Héctor Astengo”, combinaba para cada día una obra de teatro y un recital de música. A la presentación de las obras *Cómo te explico?* y *¿Quién quiere patear el tacho?*, se le sumaron *Milonga del caminante* y *Profesión sin fin de mes*. La primera de éstas también estaba dirigida por Chiqui González y era una creación de los grupos Teatro del Interior y Teatremos y contaba el viaje de un grupo de artistas por distintos pueblos del interior de la provincia de Santa Fe, una troupe que iba “viendo el país en su peor invierno”. *Profesión sin fin de mes* era otra creación grupal del grupo Teatro del Camino formado por Carlos Jiménez, Luis M. Cabral y Sandra Dellgrande de Navarro –también egresados de Arteón- con dirección de Armando Durá y contaba la historia de tres marginales que se unían para crear una compañía de música y sobrevivir juntos.

A este programa teatral se sumó una propuesta de danza contemporánea y una amplia programación musical que incluía a muchos artistas de lo que luego se conocería como la Trova Rosarina; un grupo de músicos que de forma espontánea e inorgánica fueron experimentando en la fusión entre el tango, el folclore y el rock que hasta entonces se mantenían como espacios incontaminados. De este modo, participaron del Festival entre otros: Juan Carlos Baglietto, Silvina Garré, Adrián Abonizio, Jorge Fandermole, Rubén Goldín, Fito Páez, Ethel Koffman, Fabián Gallardo, Madrigal, entre otros.

La programación del festival recuperaba la exitosa experiencia de *Cómo te explico?* que se presentaba como un *recital* de música y teatro y las experiencias de las *peña-varieté* que organizaba Gorrión –otra iniciativa de los integrantes del Tablón- en el Banquito Ferroviario y que combinaban el baile con fragmentos de danza, música y sketches de teatro. Experiencias que

fueron intensificando el vínculo entre estos teatristas y jóvenes de otras ramas artísticas, y sedimentando un saber hacer político cultural.

Gráfico N° 12- Afiche y programación del Festival Discepolín



Fuente: archivo personal Elida Moreyra.

Según declaraba el programa de mano del Festival uno de los objetivos centrales que perseguía era “brindarle al pueblo rosarino la oportunidad de vivir una gran fiesta”, encontrarse y “salir a rescatar el humor, la alegría, como una forma de seguir el camino, de reconocer la ruta, de “aguantar el viaje”. En este sentido se puede asociar esta dimensión festiva del grupo al espíritu de varias experiencias artísticas del *under porteño* que en el contexto de la dictadura buscaban recuperar el estado de ánimo a través de acciones asociadas a la música. Roberto Jacoby (2000) denominó “la estrategia de la alegría” a estos intentos que revitalizaron la escena cultural y artística porteña a partir de la multiplicación de fiestas barriales, performances, recitales, obras y muestras⁹⁸.

A fin de poner en diálogo esta experiencia festiva con el contexto singular en el que se realizó debemos recordar que durante la dictadura los jóvenes se convirtieron en uno de los segmentos de la población más

⁹⁸ Según explica el artista, la estrategia de la alegría surgió durante la última dictadura en el mundo del rock, inspirada en la idea del Indio Solari, líder del grupo Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, quien consideraba que la misión de su música durante aquellos años era primordialmente la protección del estado de ánimo de la población (Jacoby, 2000).

severamente vigilados. Por un lado, y tal como desarrollamos en el tercer capítulo, ellos ocuparon un lugar central en la construcción de la figura del enemigo interno –del “subversivo” - tanto es así que el 70% de las personas desaparecidas tenían entre 16 y 30 años. Y por el otro, fueron el objeto de toda una serie de políticas de disciplinamiento y desmovilización que buscaban instalar el miedo y la sospecha como forma de relación social. Políticas orientadas a fragmentar un entramado social que ligaba por primera vez en la historia a jóvenes estudiantes, intelectuales y trabajadores en un proyecto político de envergadura. En el marco de estas estrategias de disciplinamiento el régimen militar apostó a acotar los espacios de sociabilidad, prohibiendo las reuniones de más de cinco personas, y obligando a los jóvenes a tránsitos regulados y vigilados que les habilitaba como espacios de socialización casi exclusivamente el ámbito escolar y el deporte. También implementó una política que atravesaba profundamente los cuerpos determinando una “normalidad” acorde a la moral y las buenas costumbres cristianas. Una política de control que delimitó y reguló una estética adecuada y deseable para los jóvenes privilegiando la prolijidad, la prudencia y el recato. Tal como lo indicaba la Circular N° 137 de la Dirección Nacional de Educación Media y Superior se recomendaba:

... usar saco, camisa y corbata (...). No se admite el uso de vaqueros o similares. En cuanto a los alumnos varones: orejas descubiertas, largo del pelo, uniforme; para las alumnas: guardapolvo y largo del guardapolvo, cabello recogido, sin uso de maquillaje (Novaro y Palermo, 2003: 141).

Como afirma Lucena (2012, 2013), en el contexto de la dictadura las experiencias festivas de los jóvenes adquirieron una dimensión conflictiva con el orden militar en tanto buscaban transformar el aislamiento y el encierro en encuentro grupal, visibilidad y disfrute. A través de la fiesta, se transformaba lo cotidiano, se recuperaba el movimiento y se desplegaba una energía que se resistía al orden de los cuerpos silenciados y paralizados que imponía la dictadura.

En el caso de Discepolín el Festival inauguró una serie de prácticas habituales del grupo que hicieron de las fiestas parte de su repertorio de acción. Las fiestas de los discepolines se constituyeron así en una novedosa

estrategia de resistencia respecto de “su padre” y los demás grupos del circuito independiente.

Además de “recuperar la alegría” y articular espacios de socialización por fuera del miedo, la tristeza y la inacción, la estética singular que adoptaron las fiestas de los discepolines reforzaron su carga disruptiva.

Entendemos que estas fiestas recuperaban una estética setentista, y en tanto tal afirmaban a la vez que resignificaban un espacio de subjetivación severamente vigilado por el régimen. Es decir, estas fiestas se asociaban más a las peñas de la juventud de los setenta que a lo que posteriormente será la escena *underground* porteña con que suele identificarse la juventud desbordada de los ochenta⁹⁹. A diferencia de las experiencias corrosivas de las “*guaridas underground*” de la escena porteña (Lucena, 2012), donde el cuerpo se instauró como superficie de placer y territorio de nuevas formas de resistencia, en los discepolines el cuerpo aparecía más vinculado a la militancia, a la capacidad de trabajo y de generar espacios de encuentro.

El cuerpo y la fiesta de los discepolines se nutrían de una estética y una ética militante anclada en los setenta. Se convocaba así el espíritu de lucha de esa juventud subjetivada por la política y la revolución aunque destacando sus aspectos más románticos y abstrayendo sus rasgos violentos.

Se puede pensar la experiencia del grupo como una experiencia propia de la transición, una experiencia en la que se comienza a elaborar una memoria -selectiva como todas- sobre los setenta. Una memoria que recupera la matriz política de subjetivación de la juventud y su relación romántica con el pueblo. Si bien esto va cambiando y ya durante el último año de la Agrupación se irá asumiendo una estética y una festividad más próxima al *under* porteño, la mayor parte de su trayectoria estuvo marcada por este tipo de festividad militante.

⁹⁹ Nos referimos por ejemplo a las primeras experiencias de los Redonditos de Ricota, a la propuesta de baile, diversión y fantasía de Virus, o las noches en el Café Einstein, el Olimpo, y posteriormente el Parakultural con su estética punk-trash y sus alocadas performances teatrales, tangos eróticos, sketches porno o tragicómicos monólogos unipersonales (Lucena, 2012; Garbatzky, 2013).

Esto se puede ver por ejemplo en el repertorio musical de estas fiestas que combinaron tonos telúricos y tangueros con la mística del “rock comprometido” que se caracterizaba por la intención de “abrir cabezas, no liberar cuerpos” y que exigía “una audición cerebral antes que corporal” (Alabarces, 1992: 53). Por lo que, la elección del Auditorio Fundación como sede del festival -además de cuestionar el ordenamiento habitual del campo teatral rosarino- se presentaba como un espacio adecuado para una música que exigía concentración.

Desde la musicalidad, hasta la vestimenta y sus nombres - *Discepolín. Primera fiesta popular de la música y el teatro, Canto homenaje a nuestro pueblo y su cultura, Peña del encuentro, El arte y la liberación, Festival de teatro popular* entre otros- , las fiestas discepolianas reponían la escena festiva de los setenta. Una fiesta que combinaba diferentes ramas del arte tales como cine, danza, música, poesía y teatro pero sin mezclar sus espacios; y en la que el compromiso político resultaba un criterio de valoración fundamental. Así por ejemplo, en el marco de los distintos festivales se propusieron las proyecciones de *Los hijos de Fierro* de Pino Solanas y *Crónica un niño solo* de Leonardo Favio; los folkloristas Marian Farías Gómez y Jaime Dávalos, entre otros. Todas propuestas estéticas que priorizaban la consolidación de un espíritu juvenil crítico donde lo político jugaba un rol central.

En la fiesta discepoliana se recuperaba entonces además de la alegría esas formas de interpelación hacia la juventud propias del ámbito de la militancia política que habían sido obturadas por la dictadura. Se reponía selectivamente una estética y una discursividad militante propia de los setenta y se conjugaba con ciertas matrices estéticas provenientes fundamentalmente de la escena del rock- un ámbito privilegiado de articulación de las identidades juveniles durante la dictadura (Alabarces, 1992).

Según Valeria Manzano ciertos gustos musicales que entremezclaban vertientes del rock con la “proyección folklórica” se constituyeron entre 1981 y 1987 en “el espacio sónico, cultural y político donde gravitó la figura del psicobolche” (2018: 254). Esta figura satírica constituyó una vía a través de la cual los jóvenes debatieron públicamente sobre la crisis de la

izquierda y aquello que se comenzaba a nombrar como posmodernismo. Específicamente, en torno a esta figura se puso en tensión un imaginario asociado a la revolución y otro donde se enfatizaban las virtudes de los ideales democráticos. Según la autora, a partir de este espacio sónico que conjugaba el rock y la música popular, los jóvenes delinearon distinciones intra-generacionales y establecieron un espacio de encuentro en el que se delineaba un nuevo lenguaje de la convivencia, la convergencia y la inclusión en tono con ideales democratizadores (Manzano, 2018: 257).¹⁰⁰

Entre el rock comprometido y la militancia setentista la fiesta del Discepolín se configuró en torno a lo político, aunque dibujando un espacio diferencial respecto de su grupo “padre”. La apelación a un público joven, la articulación con otras ramas del arte -principalmente con la música- y el recurso a lo festivo se constituyeron en rasgos distintivos de la identidad del grupo y marcaron un principio de diferenciación respecto de la posición y las estrategias de resistencia de Arteón.

b) Organización interna. Entre la cooperativa y el partido

Luego del éxito del Festival Discepolín estos grupos de jóvenes actores decidieron emprender un camino propio en la escena independiente local. Al GTPA y El Tablón se sumaron los grupos Del Camino y Del Interior -también surgidos en Arteón- para formar *la Agrupación Discepolín*. Esta configuración inédita en la escena local permitía la reunión de diferentes grupos pero sin disolverlos, en tanto cada uno mantenía su identidad dentro de la Agrupación. Y se puede leer como un rasgo de politización afín a los ideales democráticos de pluralidad y convergencia que comenzaban a marcar los procesos de repolitización de los jóvenes de la época.

La decisión de abrirse de Arteón resultó muy conflictiva y obedeció a diversas razones entre las que se destacaron las de índole político-partidaria. La estructura verticalista de Arteón y fundamentalmente la

¹⁰⁰ En este sentido la autora trabaja como parte de este espacio sónico el Encuentro de Música Popular Argentina, organizado por *Humor* y el pub La Trastienda, realizado en el Estadio Obras en agosto de 1981; los recitales de Mercedes Sosa en el Teatro Opera en 1982, el Festival de La Falda de 1983, los recitales de Joan Manuel Serrat en 1983, los de Silvio Rodríguez y Pablo Milanés en 1984, entre otros. Ver Manzano (2018).

insistencia de Néstor Zapata de insertar la práctica del grupo en el marco de una afiliación formal al peronismo en vistas a la inminente apertura democrática resultó un límite para muchos de estos jóvenes sin mayor trayectoria política que optaron por separarse del “grupo padre” y formar uno nuevo en torno de la aglutinante figura de Chiqui González.

Cabe aclarar que si bien la mayoría de los integrantes que conformaron el Discepolín no tenían experiencia previa en militancia, algunos estaban afiliados a organizaciones políticas con adscripciones muy diferentes como la Unión de Estudiantes Secundarios, el Partido Socialista de los Trabajadores, la Juventud Peronista o el Partido Comunista Revolucionario. La *Asociación* optó por no adherir formalmente a ningún partido tomando distancia de la propuesta de Arteón y afirmarse en la independencia partidaria para permitir la convivencia de militantes de diferentes organizaciones.

A pesar de esta posición formalmente autónoma en lo partidario, por su génesis en Arteón, su fuerte presencia en los sindicatos de FATTA y SISTTEA, su nombre, los lineamientos de su proyecto y la militancia de algunos de sus miembros dentro del peronismo, Discepolín fue identificado hacia afuera del grupo por su cercanía con el peronismo. Esta autonomía formal y cercanía práctica se evidencia por ejemplo en agosto de 1983 cuando Casa Discepolín fue sede del *Primer Encuentro Nacional de Trabajadores del Teatro Peronistas*; una iniciativa del Congreso Nacional de Cultura y Educación del Justicialismo que reunió durante un fin de semana a militantes de todo el país para el “estudio y elaboración del proyecto nacional sobre política teatral” (*La Capital*, 25/8/83). La presencia activa de muchos de los referentes de Discepolín en la organización de este evento ratifica esta identificación con el peronismo, más allá de incluir dentro de la Agrupación a militantes de otras organizaciones.

Para llevar adelante este proyecto los discepolines adoptaron una forma de organización interna muy estructurada que combinaba el modo de producción *cooperativo*, característico del circuito independiente, con una estructura organizativa similar a la de un partido político.

...hemos querido darle a nuestro trabajo el mejor carácter profesional que nuestro medio nos permite, nos organizamos en forma de

cooperativa, distribuyendo las ganancias en forma igualitaria entre todos los que trabajaron en la puesta, desde el director hasta los técnicos, pasando por los actores, vestuaristas, escenógrafos, etc. (Aronson y Palma, “Teatro a la medida de los adolescentes”, en *Revista Gorrión*, 1981).

Conformaron una *cooperativa* aunque con un grado de formalización más importante que lo habitual en tanto se constituyó legalmente como una *Asociación civil*, es decir adoptaron una figura legal amparada en el marco jurídico argentino.

La Asociación conjugaba una estructura de decisión interna de tipo asamblearia y diferentes áreas de trabajo: a) un área de conducción encargada de la coordinación general del proyecto y 5 áreas de trabajo: b) infraestructura, c) técnica, d) promoción, e) docente, y f) programación. Dentro de esta estructura organizativa cada uno de los miembros articulaba su trabajo extra escénico desarrollando tareas de mantenimiento, promoción o pedagógicas según su interés y capacidad.

A partir de un documento interno titulado “Propuesta para la organización de la etapa Proyecto Agrupación Discepolín” podemos especificar cada una de las funciones de esta estructura organizativa. El área de *Conducción* llevaba adelante el proyecto “en lo organizativo y lo táctico”, coordinando las propuesta grupales, individuales, las áreas en función del “proyecto ideológico- político (proyecto estratégico)”, coordinando el debate de las Asambleas y definiendo el temario. También se encargaba de la relación con FATTA y SISTTEA, las organizaciones en las que estaban agremiados, y demás instituciones gremiales y políticas. La *Asamblea* por su parte era el órgano máximo de decisión en lo referente a “lo estratégico” definiendo “los criterios generales del proyecto ideológico-políticos” y la formación de “militantes de la cultura”; además de definir “el proyecto estético (...) los objetivos de los talleres en La Casa y en la comunidad y (...) los grandes criterios de lo organizativo y táctico”. Estas decisiones se tomaban democráticamente en las Asambleas que funcionaban de manera abierta todos los lunes por la noche y definían los lineamientos generales que luego se operativizaban en lo cotidiano a través de las Áreas de Trabajo.

Estas *Áreas de Trabajo* -“los ámbitos más ricos de discusión, crecimiento y formación ideológica, verdadera columna vertebral del proyecto”- discutían, evaluaban y decidían en función de la línea estratégica asumida por la Asamblea. En definitiva tenían a su cargo la concreción del proyecto implementando y elaborando criterios prácticos de ejecución. *El Área de infraestructura* se encargaba de la creación, administración y distribución los recursos necesarios por los diferentes aspectos del proyecto, es decir, trabajo, sala y recursos económicos. *El Área de promoción* trabajaba la difusión del proyecto encargándose específicamente de la relación con los medios masivos de comunicación, prensa y relaciones públicas. *El Área Técnica* estaba encargada de la conformación de “equipos técnicos-humanos” capaces de desarrollar la propia infraestructura y las barriales, encargándose del equipamiento sonoro, lumínico y de percepción audiovisual. Desde esta área se acondicionaba cualquier clase de espacio para la práctica teatral y se trasmitían los conocimientos para hacerlo. *El Área Docente* se encargaba de la formación “de nuevos hombre de teatro” a través de los talleres en la Casa y en la Comunidad en estrecha relación con el proyecto ideológico político brindando “formación ideológica creativa y docente a sus instructores”. Finalmente el *Área de Programación* se encargaba del proyecto en general en la sala y en la Comunidad. Asimismo contemplaba la apertura del mismo hacia otros ámbitos de la cultura sosteniendo la relación de la Asociación con el movimiento teatral rosarino, provincial y del interior, músicos y demás artistas.

A través de este documento podemos recuperar no sólo la forma organizativa sino también el tipo de discursividad con la que construían el sentido de sus prácticas los discepolines. “Temario”, “asamblea”, “formación ideológica”, “proyecto ideológico político”, “lo estratégico” y “lo táctico”, “criterios militantes”, “formación militantes”; la definición de criterios ideológicos y políticos, la delimitación de un espacio estratégico y otro táctico y la división de áreas de trabajo en función de ello, así como la autonomización como *militantes de la cultura*, señalan esta construcción de una legitimidad política para la práctica teatral desplazada del ámbito exclusivamente artístico que mencionábamos anteriormente.

c) La Casa

Discepolín se valió de dos estrategias para construir un nuevo público para el teatro: a) la *producción* de obras con temáticas propias y b) los *Talleres de formación*. Estrategias que se articularon en dos espacios territoriales claramente definidos: *La Casa* y la *Comunidad*. En esos dos territorios -uno en el casco céntrico de la ciudad y otro por fuera de los márgenes habituales del teatro- los discepolines buscaron entamar su práctica militante.

La Casa se constituyó en uno de los ejes para generar una política de circulación y expansión hacia la comunidad inédita en la ciudad. Conformados como Agrupación y ya separados de Arteón, los grupos alquilaron el local donde funcionaba el Café de la Flor y canjearon los primeros tres meses de alquiler por reformas. De este modo armaron gradas, un escenario a la italiana y crearon su primera casa.

Casa Discepolín abrió sus puertas con una fiesta inaugural en abril de 1982, a días de iniciada la guerra de Malvinas, y funcionó en calle Mendoza 862 hasta junio de 1986, cuando con otra “*Fiesta- Circo- Joda y Baile*” anunciaron su mudanza a la casa de calle Sarmiento 536 donde trascorriría el último año de la Agrupación.

La primera Casa Discepolín se levantó a 50 metros del Teatro El Círculo y a 150 metros de la sala Lavardén, en una calle de consolidada presencia teatral en la ciudad. Sin embargo, su presencia se diferenció notablemente de los demás espacios teatrales y parateatrales: Casa Discepolín se presentaba como “*La casa del arte joven*”. En este sentido, construyó su posición dentro del circuito independiente recuperando la experiencia exitosa que había tenido con *Cómo te explico?* y asentándose en su lugar generacional. En un campo en el que “existir es diferir” (Bourdieu, 1995), los discepolines se afirmaron en su condición de “recién llegados” para proponer un nuevo modo de clasificación que haría de “lo joven” una de sus principales cualidades.

Estructuralmente *La Casa* de calle Mendoza –cobijo en los años más productivos de la Asociación- era una casona antigua que, como la mayoría de los espacios parateatrales, había sido adaptada para funcionar como sala teatral. Contaba con una sala con capacidad para aproximadamente 100

espectadores ubicados en sillas y gradas, un camarín y un modesto sistema de iluminación y sonido ubicado en un altillo enfrentado al escenario. A su vez, disponía de dos pequeñas salas que se utilizaban para los talleres de formación, un patio central que funcionaba como espacio de circulación y sede de las fiestas que regularmente organizaba el grupo y espectáculos en la temporada de verano. Es decir, la estructura edilicia se adaptaba y readaptaba a las diferentes propuestas de la Asociación, siendo un espacio más móvil y desestructurado que los espacios teatrales.

Entendemos que la singularidad de La Casa fue precisamente cimentar una doble articulación. Por un lado construyó y ocupó un lugar propio dentro del circuito independiente desde la asunción de lo joven y por el otro se proyectó hacia afuera del circuito trabajando con escuelas, bibliotecas populares, vecinales, partidos políticos, organizaciones de derechos humanos, etc., no sólo en el ámbito local sino también nacional.

Con una amplia programación de teatro, música, cine, charlas, fiestas y talleres La Casa convocó a un público extenso en la ciudad. Recuperando la tradición del movimiento independiente, ofreció una amplia gama de actividades culturales que incluía además de las fiestas, espectáculos de música, cine, charlas y conferencias. En cine por ejemplo propuso el Ciclo de cine del hombre olvidado, el Ciclo del 83, el Ciclo de cine español o el dedicado a Charles Chaplin. En cuanto a las conferencias pueden mencionarse la “Charla debate sobre el teatro contemporáneo” con un panel con Norberto Campos, Hugo Salguero y Susana Ansaldi (1987). Respecto de lo musical la programación de la sala mantuvo las características que asumió el Festival reuniendo a integrantes de La Trova rosarina con artistas del folklore, el tango y el rock nacional.

Además, formó parte de un circuito interprovincial que ligaba espacios parateatrales de varios grupos del interior del país -organizado por la Federación Argentina de Grupos Teatrales (FAGT)¹⁰¹ para promover una

¹⁰¹ La delegación local estaba dirigida por Juan Carlos Rizza (CET) y Miguel Palma. Como parte de este circuito interprovincial gestionado desde la FGT, La Casa recibió las producciones de diferentes grupos del interior y la mayoría de sus obras recorrieron varias provincias argentinas. Así, por ejemplo *Cómo te explico?* realizó una gira nacional cuyo itinerario -según hemos podido reconstruir- los llevó a visitar Caseros y Chacabuco en la provincia de Buenos Aires, Paraná y Diamante en Entre Ríos, Posadas (Misiones), Corrientes (Corrientes), Firmat, Totoras y Venado Tuero en Santa Fe, entre otras ciudades,

circulación *interior- interior* que revirtiera la dinámica *capital – interior* que caracteriza al campo teatral nacional- lo que le proporcionó una programación más federal y variada.

Foto N° 6- El público en Casa Discepolín



Fuente: archivo personal Miguel Palma.

La Casa se transformó en una plataforma para otra circulación, una circulación por fuera de las fronteras del circuito independiente que habilitó la circulación de sus propias producciones y los talleres por espacios comunitarios tales como escuelas, bibliotecas populares, vecinales, fábricas, etc.

De esta forma, La Casa se distinguió por ser el eje de una articulación social mucho más amplia que trascendía lo teatral para insertar su actividad dentro de un amplio entramado comunitario. Una comunidad que no aparecía sin embargo como un todo indiferenciado sino fundamentalmente a través de sus instituciones: escuelas, bibliotecas, clubes, etc.

participando además en distintas muestras y festivales nacionales de teatro -el 1° Encuentro de Teatro Argentino realizado por la Unión de Elencos Teatrales, la Muestra Nacional de Teatro organiza por FATTA en Resistencia y Corrientes y la 3° Muestra Nacional de Teatro organizada por la Coordinadora de Grupos Teatrales de Santa Fe en 1981-. La experiencia de circulación de *Nosotros los de entonces* también resultó significativa en tanto su gira comenzó en Buenos Aires, presentándose desde el 14 hasta el 23 de septiembre diariamente en el Auditorio (Florida 683), logrando una amplia repercusión en la prensa nacional.

Foto N° 7- El público en una función en el circuito comunitario.



Fuente: archivo personal Miguel Palma.

En consecuencia, podemos pensar que la Casa Discepolín fue paralelamente la sede de dos entramados, uno específicamente teatral y otro comunitario institucional. Dos entramados que se retroalimentaban y consolidaban recíprocamente. Desde “*La casa del arte joven*” los discepolines generaban sus producciones y los recursos con los que salían por tablados y escenarios de un circuito comunitario a buscar a un público que posteriormente los consolidaba en un lugar privilegiado dentro del circuito independiente. Un doble entramado que operó no sólo como espacio de difusión y circulación de los productos del grupo sino en tanto locus de nuevos centros de producción.

d) Los talleres

Como decíamos anteriormente este doble entramado fue el territorio de dos estrategias principales de acción: sus producciones- sobre las que nos detendremos en el siguiente apartado- y los talleres de formación que también se dieron tanto en La Casa como en la Comunidad.

Talleres en la comunidad

Coordinados por el Área Docente, los Talleres en la Comunidad fueron centrales en la conformación de ese doble entramado al que aludíamos anteriormente, en tanto operaron no sólo como un territorio para

la circulación de las producciones del grupo sino que apuntaron a la construcción de nuevos centros de producción.

Según pudimos recuperar de diferentes boletines publicados por la Agrupación, Discepolín sostuvo talleres de formación en: la Escuela Santa Lucía, María Auxiliadora, Francisco Godoy, Escuela Francisco Burruchaga, Escuela N° 113 de Barrio Las Flores, Escuela N° 26 nocturna en el Barrio Las Delicias, Instituto Fisherton de Educación Integral, San José, vecinal Lisandro de la Torre en Arroyito, seccional quinta de Barrio Hospital, Centro Educativo Latinoamericano, en el FONAVI de Ovidio Lagos 3000, Barrio Santa Lucía, Barrio Ludueña, la Biblioteca Popular Alberdi, Escuela Superior de Comercio, Escuela Normal N° 1, Colegio La Salle, Escuela ENET N°1, Colegio San Patricio, Politécnico, la Facultad de Ciencia Política, la de Ingeniería y La Universidad Tecnológica Nacional, entre otras.

Como explicitaban Chiqui González y Cacho Palma en una nota en el diario *Rosario* el 21 de marzo de 1984, el objetivo de los Talleres en la Comunidad no era formar “*profesionales del teatro*” sino usar la herramienta teatral a favor de la movilización social. Sostenidos por más de 40 miembros de la Agrupación que más que como “profesores tradicionales” se definían como “*promotores culturales*” (*Rosario*, 21/3/84)- estos talleres buscaban que la gente reconozca sus potencialidades creativas y su capacidad para recrear y modificar su medio y así convertirse en efectores y movilizadores sociales.

...es por eso que proponemos Talleres teatrales entendidos no como “escuelas de teatro” para la formación de “actores” sino... Talleres que funcionen como un lugar de encuentro comunitario a través del hecho dramático. Talleres donde el hecho dramático sea un factor de movilización. Talleres donde se fomente la actividad de “productor activo” y no de mero “espectador pasivo”. Talleres donde el teatro sea una herramienta útil al hombre en su diario accionar (Movimiento Teatro Popular Rosario, s/f)

En el marco de esta política de movilización política, social y cultural el teatro era entendido como una herramienta útil en la lucha por la emancipación del pueblo. Afirmados en las potencialidades transformadoras del teatro, fundamentalmente a partir de su rasgo social y su capacidad de cuestionar simbólicamente el ordenamiento del mundo, los discepolines

difundieron las herramientas y técnicas teatrales por fuera del circuito independiente generando la posibilidad de que surjan nuevos productores culturales desde espacios comunitarios alejados de esta expresión. De este modo se buscaba desplazar al pueblo del supuesto lugar de testigo de su realidad al de protagonista.

Asumiéndose como *promotores culturales* de esa reconversión los discepolines desarrollaron entonces una política de difusión cultural que asumía al teatro como herramienta para construir espacios de poder a través de la movilización de las capacidades creativas y transformadoras del pueblo. Es más, desde los obras mismas se invitaba a tomar las herramientas artísticas y hacerlas propias y desde los talleres se promovía la noción de que todos podemos ser creadores.

Según el nivel de capacitación y especialización en lo teatral podemos decir que los Talleres en la Comunidad fueron pensados claramente como espacios vocacionales de un circuito comunitario. Recordemos sin embargo que los discepolines nunca alcanzaron un saber escénico muy especializado sino que desarrollaron más saberes extra escénicos. Como en los cuadros filodramáticos de principios de siglo, su intención no era formar profesionales sino generar un espacio de encuentro comunitario en el que la división entre productores y público aparecía con fronteras muy móviles y porosas. En una carta al diario Rosario, en respuesta a una nota de Elena Locicero que criticaba la cualidad teatral de una puesta de egresados de los talleres de adolescentes, los discepolines afirmaban:

... no formamos técnicos actores en el sentido de las reglas más profundas de la formación actoral. Formamos adolescentes que serán actores profesionales o ejercerán cualquier tarea en la vida pero asumiendo su papel histórico y transformador al servicio del pueblo y de su propia generación (*Rosario*, 24/10/83).

Los Talleres en La Casa

La Casa se convirtió en una gran usina de formación teatral. Ofrecía Talleres de teatro para niños, el Taller teatral del arte joven destinado a jóvenes y adultos y el primer Taller integral destinado para adolescentes de entre 13 y 17 años, todos ellos con docentes de la Asociación.

Con los Talleres en la Casa para jóvenes y adultos apuntaron a desarrollar un *saber específico sobre lo teatral*. Con una estructura de tres años y dos clases semanales se incluyó –según un documento interno del grupo- un temario que comprendía: a) la formación integral del actor, b) el instrumento corporal, su conocimiento y manejo expresivo, c) el gesto al servicio del actor y el personaje, d) formas y vías de composición del personaje, e) situación dramática, su sentido, improvisaciones búsqueda temática, f) el lenguaje teatral, creación dramática, su utilidad social, g) el texto al servicio de la creación dramática, h) historia del teatro nacional, i) aspectos técnicos del lenguaje dramático, j) búsqueda temática, sus objetivos, lenguaje y línea argumental, k) la profesión del hombre de teatro del interior del país, sus organizaciones, giras, etc., l) rol del creador teatral en el interior del país, su sentido social. Este temario se completaba con charlas sobre cultura popular, tango, corrientes teatrales del siglo XX, entre otras, y asistencia obligatoria a espectáculos teatrales y charlas evaluativas.

Si bien estos talleres en la Casa tenían como horizonte desplegar un saber específico en lo teatral, la trayectoria misma de los discepolines dificultaba este desarrollo. Con sólo dos años de formación en los talleres de Arteón -donde como decía Zapata lo teatral era sólo “una excusa”- el nivel de formación de los docentes de La Casa atentaba contra una mayor especialización. Sólo Chiqui González tenía una trayectoria mayor y una formación especializada en lo teatral, el resto del grupo se fue formando en la misma experiencia del Discepolín.

Cacho Palma –coordinador del área pedagógica de Discepolín- en una entrevista decía que la formación misma que desarrollaban desde los talleres no estaba orientada hacia una técnica teatral específica, si bien algunos hacían lecturas individuales de Artaud, Brecht, Stanislavsky o Grotowski, la construcción de un saber colectivo estaba más centrada en “el proyecto cultural”. En este sentido, los talleres recuperaban muchos rasgos de la formación recibida en Arteón. Fundamentalmente, la metodología de la creación colectiva, el amplio desarrollo de un saber extra escénico y la promoción de la figura del *trabajador del teatro* que implicaba no sólo que se asumía el control total de la producción sino también que todo el grupo se hacía responsable de lo que se decía desde la obra.

Una diferencia que podemos marcar respecto de la trayectoria formativa en Arteón, es que la formación en La Casa estaba orientada más a la construcción de un *lenguaje escénico* que a la *actuación*. Lo que explicaría que muchos de los ex discepolines hayan desarrollado luego una carrera como directores. Según Chiqui González, los talleres en la Casa buscaron capacitar a todos los miembros del grupo en la creación y lectura de signos escénicos. En la construcción de ese lenguaje escénico se entendía se cifraba el componente político e ideológico del teatro por lo que a las preguntas por el *qué?* para *qué?* y para *quiénes?* -que aprendieron en Arteón- en Discepolín le sumaron la pregunta por el *¿cómo?* alentando el conocimiento no sólo sobre el contenido de la obra sino también de la distribución de los tiempos, el espacio, las luces, los sonidos y los objetos sobre el escenario.

La búsqueda en torno del lenguaje teatral -cuyo horizonte según se explicitaba en los afiches era “un lenguaje joven, popular y representativo”- fue una de las diferencias más importantes que marcó Discepolín respecto de Arteón, donde las decisiones de la puesta estaban centralizadas en el director. En los talleres de la Casa lo político atravesaba también el lenguaje teatral a través de la búsqueda de un lenguaje escénico, una búsqueda -sobre la que nos detendremos en el siguiente apartado - que se centraba más en la *dramaturgia* y la *puesta en escena* que en lo *actoral*. El saber técnico específicamente *actoral* recién llegaría en los dos últimos años de la mano de Norman Briski.

Ya en la Casa de calle Sarmiento a la oferta de formación habitual del grupo se incorporaron nuevas propuestas con docentes que no formaban parte del Discepolín como un taller de expresión corporal dictado por Norberto Campos, uno de danza contemporánea dictado por Ana Jaime, Alda Borazo y Graciela Simeoni, un taller de interpretación, cuerpo y movimiento con Alda Borazo y Rodolfo Pacheco, un taller de títeres a cargo de Mónica Discépola y Laura Copello, un taller de expresión corporal para la tercera edad, un taller de mimo por Alberto Demestri, un taller de folklore aplicado a la educación con Clara Passafari, un seminario a cargo de Cacho Palma sobre teatro y locura, un taller de expresión audiovisual para niños y adolescentes, un curso de danza clásica y contemporánea a cargo de Rubén

Ventrella, un seminario de construcción del personaje a partir del análisis del movimiento y un seminario de máscaras con Demestri y un seminario de introducción al lenguaje cinematográfico a cargo de Héctor Molina. La amplitud de la oferta de formación hacia otras ramas del arte no sólo habla de la magnitud del proyecto del centro cultural de calle Sarmiento, también refleja la transformación en la trayectoria de los discepolines en lo específicamente técnico teatral durante su última etapa.

e) Entre el mercado y la comunidad

Los discepolines articularon su práctica en un espacio intermedio entre el mercado y lo comunitario. Si bien su horizonte era lo *comunitario*, es decir lograr esa común unión con el público -a partir de relaciones de solidaridad interpersonal donde primaba lo afectivo y la intención de “construir un todo”- y desde allí favorecer la construcción de una cultura nacional y popular, en su práctica conjugaron mecanismos de inserción social propios del mercado y la comunidad.

Los recursos económicos para el sostenimiento de la infraestructura de la Asociación se llevó adelante a partir de los ingresos generados por los Talleres que se brindaban en La Casa, las entradas a los espectáculos y un sistema de socios adherentes que a través de una cuota mensual accedían a las actividades de la Asociación. El sistema económico diseñado para el sostenimiento combinaba mecanismos propios del mercado -a partir del ofrecimiento de sus productos al intercambio- con otros mecanismos propios de los espacios comunitarios como el sistema de socios voluntarios. En este sentido, hay que decir que si bien se cobraba una entrada en sus espectáculos todo lo recaudado se destinaba al sostenimiento del proyecto, que se sustentaba –según datos recabados en entrevistas- en un 40 % aproximadamente con la boletería y el 60% restante con los ingresos que generaban los talleres. Hay que aclarar que Discepolín se sostuvo enteramente a partir de estos mecanismos autogestivos, sólo hacia 1987 – cuando la actualización mensual de los alquileres generó una deuda muy importante- se recibió un subsidio provincial a través de una Fundación que dirigía la esposa del gobernador Vernet.

Los únicos recursos económicos que no se destinaban al sostenimiento del proyecto general y quedaban para los integrantes eran aquellos generados a partir de los Talleres en la Comunidad. Los recursos generados a partir de estos trabajos de promoción cultural que se hacían afuera de la Asociación fueron los que permitieron a algunos integrantes – los menos- vivir del teatro hacia fines del período. Paradójicamente, fue a partir de la articulación con estos nuevos espacios comunitarios que se lograron una débil y precaria inserción profesional.

Sólo en los últimos años -como pasó con los independientes porteños- la necesidad de insertarse socialmente como profesionales y generar un ingreso económico a partir del teatro comenzó a erosionar las bases de este proyecto cultural que se desmoronaba a la par que los sentidos de la política se ponían en crisis y la economía del país anunciaba el temprano ingreso a los noventa. Podemos decir que la actividad de la Asociación se sostenía íntegramente por el trabajo de los miembros – “robándoles horas al sueño” como decía una de las entrevistadas- que debían resolver sus necesidades de sobrevivencia por fuera de la actividad teatral.

El eje de la Asociación estaba puesto en el sostenimiento del proyecto cultural y la articulación principal de sus miembros tenía que ver con la figura del *militante cultural*, una configuración en la que la vocación militante se sobreponía a lo profesional, al menos hasta las últimas etapas del proyecto. Como decía uno de los entrevistados “lo principal era sostener el proyecto colectivo y no teníamos pensado cómo hacer que el colectivo sostuviera a los integrantes”. En este sentido, la motivación principal estaba puesta en aportar a la construcción de una cultura de carácter nacional y popular en pos de una transformación social más general. La urgencia de esa construcción determinó sus formas de figurarse su rol en la sociedad y el desarrollo de los saberes específicos para ello, pasando por sus políticas de circulación, producción y programación hasta los procedimientos específicos de construcción escénica.

f) El proyecto, abrir campos posibles de acción

Al constituirse el Discepolín, y recuperando una práctica propia de una agrupación política, se trazaron una serie de objetivos que fueron publicados en casi todos los documentos que emitió el grupo. En la revista que acompañó la inauguración de la Casa en abril de 1982 estos jóvenes explicitaron por primera vez estos objetivos:

- Realizar una estética teatral que represente al arte joven... y mirar nuestro país y nuestra región desde esa perspectiva.
- Que esa estética surja de temáticas vigentes, nuestras y populares, donde viven los seres y los sueños de nuestro país y nuestro tiempo, donde en definitiva se produzca una verdadera fiesta (aquella genuina forma de congregación y comunicación que genera el teatro)
- Que nuestros productos recorran la comunidad integra (barrios y escuelas de nuestra ciudad, junto con otras localidades y ciudades de la provincia y el país todo) y así sentirnos verdaderamente útiles.
- Llegar de forma igualmente integral con nuestros “talleres en la Comunidad”, para que en cada escuela, en cada barrio, en cada localidad del interior de la provincia surja un grupo de hombres que a través de sus productos expresen su lugar y su tiempo.
- Ofrecer desde nuestra casa una formación teatral sólida y realista para los nuevos hombres del teatro del interior del país... y para los adolescentes un taller especializado que les permita expresarse y crecer como seres sociales, entender la realidad de su país y su generación y transmitirla.
- Congregar al público juvenil, ofreciéndole, junto con espectáculos musicales, cine, etc. una producción teatral especialmente destinada y que habitualmente no recibe para lograr un encuentro útil y revelador con ese sector.
- Hacer de nuestra casa un punto de congregación de todo el público rosarino brindando un teatro para niños de calidad, el mejor cine nacional y mundial, el teatro de nuestro tiempo y la música en todas sus expresiones nacionales (Revista Inauguración Casa Discepolín, 1982: 3).

George Yúdice y Toby Miller entienden las políticas culturales como el terreno privilegiado donde se regula el comportamiento en la sociedad moderna. Un terreno en el que se cruzan el registro estético de la cultura –la creatividad estética– y el antropológico –entendido como los estilos de vida– para determinar la formación y el gobierno de los sujetos (Yúdice y Miler, 2004: 11-13). Acorde con esta definición podemos leer en esta serie de objetivos de la Agrupación Discepolín las coordenadas de un amplio programa de política cultural que se trazó metas específicas al interior del campo teatral y a la vez una clara vocación de incidir en el orden social más general. En este sentido se pueden leer por ejemplo las intenciones del grupo de incentivar la creación de diferentes centros de producción teatral o

de aportar al crecimiento de los jóvenes en tanto seres sociales o de ofrecer herramientas teatrales para la comprensión y transformación de la realidad nacional.

Consideramos que hay en estos objetivos una intención de operar al nivel del gobierno de la población, más precisamente una intención de gubernamentalidad del orden cultural. Tal como referíamos anteriormente, desde la perspectiva foucaultiana gobernar es estructurar un campo posible de acción de los otros, es actuar sobre las posibilidades de acción de otras personas; y específicamente el gobierno de la cultura buscaría afectar las costumbres, hábitos, maneras de actuar y de pensar de las personas.

Siguiendo este razonamiento podemos pensar que con algunas de sus prácticas los discepolines buscaron reconfigurar algunos rasgos de la población, abrir nuevos campos posibles de acción en el terreno cultural. De allí que proponemos pensar, recuperando la definición de Yúdice y Miller, las prácticas de los discepolines en tanto prácticas político culturales que buscaron afectar el registro estético y los modos de vida de la población. Prácticas políticos culturales destinadas a operar no sólo en el ámbito específicamente teatral sino también en el gobierno de la población y los sujetos.

g) El pueblo y lo popular, condensación de matrices históricas de dominación y fuerza emancipatoria.

Este programa político cultural que orientó las prácticas estético-políticas del grupo durante sus años de mayor productividad se asentó en un tópico propio de la modernidad –recurrente dentro del movimiento de teatro independiente argentino–: el divorcio del teatro y el pueblo.

Según el diagnóstico que hacían los discepolines, el teatro estaba en crisis por el desencuentro con “su verdadero destinatario: el pueblo” (Declaración de principios del Movimiento de Teatro Popular de Rosario s/f). Para estos jóvenes el teatro se encontraba en un callejón sin salida por dirigirse a un público minoritario y selectivo, que le había hecho perder las características de popular y masivo, conquistadas por los pioneros de principios de siglo.

Estos jóvenes recuperaron un problema fundante para el teatro argentino – la relación entre el teatrista y el pueblo- pero lo resignificaron a partir de una lectura afín a la cosmovisión peronista. Básicamente, entendemos que los discepolines recogieron la tradición del movimiento del teatro independiente y al igual que ésta se trazaron como objetivos la construcción de un teatro popular. Sin embargo, los sentidos que le dieron a esa construcción fueron muy diferentes. Y esas diferencias se anclaron fundamentalmente en los supuestos que ambas cosmovisiones construyeron sobre *el pueblo y la masa*.

Según señalábamos en el segundo capítulo, para los pioneros del movimiento independiente lo *masivo* era signo de una degradación alcanzada por la primacía del mercado, una mediocrización estética y moral que acompañó el desarrollo de las industrias culturales y el peronismo y que atentaba contra el componente civilizatorio y emancipatorio del teatro. En este marco, la masa – presa de la ensoñación y del reino de las sensaciones- se distinguía del pueblo, identificado con el proletariado internacional.

En el caso del Discepolín se da una particular conjunción de elementos propios de la tradición independiente con otras provenientes del peronismo. Como decíamos anteriormente, este grupo de jóvenes se politizó dentro de los talleres de Arteón desde una matriz de pensamiento afín a este partido político. Por lo mismo, su diagnóstico de la realidad teatral y los sentidos que le asignaron al *pueblo* y a *lo masivo*, se construyeron en diálogo con esa tradición política lo que los hizo distanciarse de las matrices de lectura dominantes en el circuito local, construidas desde la cosmovisión independiente.

Muy por el contrario, los discepolines apelaron a lo masivo y a lo popular alternativamente como horizontes de un mismo objetivo. “Rescatar el teatro para el pueblo” -tal como se enunciaba en la Declaración de principios del Movimiento de Teatro Popular de Rosario–implicaba a la vez acercar el teatro a la mayor cantidad de público posible y reivindicar los valores de las clases populares en el marco de una lucha de clases. A diferencia de la construcción simbólica del pueblo que había hecho el movimiento histórico del teatro independiente, los discepolines suturaron la escisión entre la masa y el pueblo y reasumieron una construcción del

pueblo más próxima a la idea de muchedumbre y masa alentada por el peronismo. Es decir, los discepolines no escindían la masa del pueblo sino que, recuperando la tradición peronista, usaban estos conceptos alternativamente como partes de un mismo horizonte.

Según afirmaba Bertol lo popular para Discepolín “tenía que ver con el contenido, el por qué hacías teatro y como por medio del teatro aportabas a una lucha más general, de cómo se hacía el rescate de lo popular y de llevar al teatro a lugares donde no había teatro” (R. Bertol, comunicación personal, 26 de noviembre de 2013). En esta misma línea Armando Durá ligaba el sentido de lo popular a:

...temáticas que al menos nosotros pensábamos que eran immanentes de la gente y en un lenguaje que sin despreciar la parte estética apostara a un lenguaje más allanado al gusto y a la comprensión más amplia. E ideológicamente que acompañara un cambio, que sea un poco una bandera de resistencia en ese momento. En todas esas obras estaba muy presente el mensaje de la esperanza, de la construcción, de no quedarse con lo de ese momento (A. Durá, comunicación personal, 18 de abril de 2013).

Liliana Gioia, quien no fue parte del grupo pero compartió con ellos la fundación del Movimiento de Teatro Popular, explicitaba que en ese momento se entendía al teatro popular:

Como un teatro unido a la alegría, por esto de que es un teatro esperanzador, ideológico, porque cree que el hombre es sujeto de la historia, es sujeto de cambio. Por eso está vinculado a la alegría, al amor, a la murga, a los instrumentos, a la ironía, a la parodia, a la caricatura, a todos los géneros humorísticos. Y un teatro que con esa estética defiende los intereses populares, está al servicio de las luchas populares (...) Nosotros hacíamos énfasis en qué intereses ideológicos y políticos se defendían, los de las clases dominantes o los de las mayorías oprimidas, excluidas (L. Gioia, comunicación personal, 22 de febrero de 2012).

En todas estas construcciones discursivas lo popular aparecía asociado a diversos sentidos enunciándose como una estética, una temática, un contenido, un fundamento para la actividad, un posicionamiento en una lucha política más general, una política de circulación, entre otros.

Entre los sentidos más utilizados identificamos el uso de “lo popular” para referirse a una dimensión de masividad. Un teatro popular en este contexto tendría que ver con las posibilidades de llegar a “las mayorías”. Miguel Palma afirmaba “queríamos que lo popular fuera real, que fuera cierto que vos presentás una cosa y venga *mucha gente* a verlo

porque le interesa lo que está pasando” (comunicación personal, 26 de junio de 2013). En esta cadena significativa lo popular aparecía ligado a la idea de muchedumbre.

Asimismo, lo popular hacía referencia a una estética directamente vinculada a la lucha política. Una estética festiva, alegre, que apelaba a la ironía, a la parodia, a la caricatura, para dejar un mensaje esperanzador en torno a las posibilidades de transformación social. Como decían los entrevistados esta estética tomaba sentido en relación con la lucha más general, con la disputa entre las clases dominantes y las mayorías excluidas.

Recuperando las teorizaciones de Ernesto Laclau (1997) podemos decir que en los discursos del Discepolín el pueblo funcionaba como un significativo vacío, es decir como un concepto sin significación fija cuyo sentido se construía acorde a la coyuntura política y sintetizaba diferentes demandas pero sin permitir vislumbrar su significación plena.

Entendemos que la particularidad que adquirió en este caso el concepto de pueblo fue la convergencia de diferentes matrices y órdenes de dominación, que se elaboraron a partir de una corriente de pensamiento que se denominó como *izquierda nacional* o *marxismo nacional*.

Según hemos recuperado en las entrevistas la formación ideológica de los discepolines se nutrió de esta corriente de pensamiento que se había desarrollado en la Argentina a mediados del siglo XX y alcanzado gran predicamento en las décadas del sesenta y setenta. La misma se había replanteado la interpretación de la historia y la cultura nacional con una perspectiva revolucionaria, americanista y socialista, cuestionando la visión liberal eurocéntrica predominante y su influencia en la izquierda tradicional. En la misma confluyeron intelectuales y grupos de diversa procedencia que se situaron dentro o cercanos al movimiento peronista entre los que se contaron Juan José Hernández Arregui, Jorge Abelardo Ramos, Rodolfo Puiggrós y Arturo Jauretche, entre otros.

Es así que, recuperando elementos de esta tradición, los discepolines apelaron en sus discursos a una construcción del pueblo como un significativo en el que convergieron diferentes constelaciones de oposiciones dicotómicas. Más específicamente sostenemos que en el concepto de pueblo se superpusieron fundamentalmente tres órdenes de dominación: la división

de clases, la matriz cultural moderna (alto-bajo) y un nacionalismo anticolonial y latinoamericano enfrentado al imperialismo. Es decir, este concepto se asentó en las oposiciones de: imperialismo/dependencia vs. liberación nacional / latinoamericanismo; pueblo vs. oligarquía extranjerizante; cultura popular/masiva vs. cultura elitista.

Esta convergencia aparece claramente explicitada en un texto de Homero Manzi –el conocido letrista y director de cine vinculado al peronismo- titulado *Lo popular* que el grupo incluyó en casi todas sus publicaciones. Resulta interesante señalar que en las entrevistas casi todos los entrevistados remitieron a este texto como la condensación de lo que por aquel entonces entendían por lo popular.

Si bien el texto es extenso consideramos pertinente reproducirlo en su totalidad no sólo por su persistente presencia en el recuerdo de los discepolines sino también en tanto aparece claramente esta construcción de lo popular como condensación de matrices históricas de dominación a la vez que como moral y potencia emancipatoria.

¡LO POPULAR!

Alguna vez, alguien que sea dueño de fuerzas geniales, tendrá que realizar el ensayo de la influencia de lo popular al destino de Nuestra América, para recién entonces, poder tener nosotros la noción admirativa de lo que somos.

Esta pobre América que tenía su cultura y que estaba realizando, tal vez en dorado fracaso, su propia historia y a la que, de pronto, iluminados almirantes, reyes ecuménicos, sabios cardenales, duros guerreros y empecinados catequistas ordenaron: ¡Cambia tu piel!... ¡Viste esta ropa!... ¡Ama a este dios!... ¡Danza esta música!... ¡Vive esta historia!

Nuestro pobre América que comenzó a correr en una pista desconocida, detrás de metas ajenas, y cargando quince siglos de desventaja.

Nuestra pobre América que comenzó a tallar el cuerpo de Cristo cuando ya miles de manos afiebradas por el arte y por la fe había perfeccionado la tarea en experiencias luminosas.

Nuestra pobre América que comenzó a rezar cuando ya eran prehistoria los viejos testamentos y cuando los evangelistas habían escrito su mensaje; cuando Homero había enhebrado su largo rosario de versos y cuando el Dante había cumplido su divino viaje.

Nuestra pobre América que comenzó su nueva industria cuando los toneles de Europa estaban traspasados de olorosos y antiguos alcoholes, cuando los telares estaban consagradas por las tramas sutiles y asombrosas; cuando la orfebrería podía enorgullecer su pasado con nombres de excepción; cuando verdaderos magos, seleccionando maderas con cavidades y barnices sabían armar instrumentos de maravillosa sonoridad: cuando la historia estaba llena

de guerreros, el alma llena de místicos, el pensamiento lleno de filósofos, la belleza llena de artistas, y la ciencia llena de sabios. Nuestra pobre América, a la que parecía no corresponderle otro destino que el de la imitación irredenta.

No podíamos intentar nada nuestro. Todo estaba bien hecho. Todo estaba insuperablemente terminado.

¿Para qué nuestra música?

¿Para qué nuestros dioses?

¿Para qué nuestras telas?

¿Para qué nuestra ciencia?

¿Para qué nuestro vino?

Todo lo que cruzaba el mar era mejor y, cuando no teníamos salvación, apareció lo popular para salvarnos.

Instinto de pueblo. Creación de pueblo. Tenacidad de pueblo.

Lo popular no comparó lo bueno con lo malo. Hacía lo malo y mientras lo hacía creaba el gusto necesario para no rechazar su propia factura, y, ciegamente, inconscientemente, estoicamente, prestó su aceptación a lo que surgía de sí mismo y su repudio heroico a lo que venía de lejos.

Mientras tanto, lo antipopular, es decir lo culto, es decir lo perfecto, rechazando todo lo propio y aceptando lo ajeno, trababa esa esperanza de ser que es el destino triunfador de América.

Por eso yo, ante ese drama de ser hombre en el mundo, de ser hombre de América, de ser hombre Argentino, me he impuesto la tarea de amar todo lo que nace del pueblo, todo lo que llega del pueblo, todo lo que escucha el pueblo.

(Homero Manzi, 1946, en Programa Festival Discepolín, 1982).

A partir de este texto los discepolines trazaron no sólo una genealogía para su militancia sino también un horizonte, “esa esperanza de ser” es decir de construir una identidad. Un drama de reconocimiento que impregnó también todas de sus producciones, y sobre el que nos detendremos en el siguiente apartado. El reconocimiento de una identidad asentada en “lo propio” / “lo popular” sobre la exclusión de “lo ajeno”/ “lo culto”/ “lo antipopular” que lo excluye (“No podíamos intentar nada nuestro. Todo estaba bien hecho. Todo estaba insuperablemente terminado”).

En el texto aparece una cadena significativa que opone lo popular / lo malo/ lo propio a lo antipopular/ lo culto/ lo perfecto/ lo ajeno.

En torno a *lo culto* como espacio de desencuentro con el pueblo, podemos decir junto a Altamirano que fue un tópico recurrente dentro del pensamiento nacionalista que se profundizó a partir del derrocamiento del peronismo cuando en el sector intelectual se instaló “el tema de la dicotomía elites/masa y la idea de que el pueblo era portador de una verdad que los

doctos habían ignorado y de la que se debía aprender” (Altamirano, 2005: 71).

Por su parte, la lectura de la cultura que aparece en este texto se nutre del esquema dicotómico y cerrado que trazó el paradigma de la modernidad en torno a lo alto y lo bajo. Partiendo de esa dicotomía buscaron revalorizar lo popular frente a lo culto y revertir los valores de esa operación -“hacía lo malo y mientras lo hacía creaba el gusto necesario para no rechazar su propia factura”-.

Hay que decir que en esta cadena lo culto se ligó a lo externo y lo popular a lo propio. Esta idea aparece ampliamente desarrollada en un texto de Miguel Palma -uno de los referentes del grupo- publicado en una revista de la época titulado “La cultura y la liberación nacional”. Allí, el autor expresaba que la cultura era un elemento central de la dominación externa en tanto “la penetración cultural desarma la capacidad defensiva del pueblo”. La cultura se entendía como un campo de disputas fundamental para la liberación nacional a partir de la revalorización de lo popular y el cuestionamiento del lugar que le era asignado en el orden imperialista.

El *pueblo* al que alude este pensamiento se recorta al interior de las fronteras nacionales, más aún -recuperando las tradicionales disputas entre capital e interior que configuraron la realidad nacional argentina- el pueblo que se piensa es aquel que se podría nombrar como del interior profundo, de las provincias. De allí la apuesta del grupo por promover políticas de circulación que conecten “cada localidad del interior de la provincia” como se trazaba en sus objetivos, y su horizonte de formar a los “nuevos hombres del teatro del interior del país”.

Lo nacional y popular dentro de este esquema se recortó entonces sobre la exclusión de la oligarquía extranjerizante y los agentes del imperialismo. La construcción simbólica del *pueblo* coincidía entonces con la *nación*, edificada a su vez en contra del imperialismo. La *nación* desde esta vertiente “defensiva” y anticolonial (Said, 1996: 57), fijó su identidad a partir de la expulsión de aquellos sectores contrarios a sus intereses. Y se nutrió de esas provincias que habían quedado desgajadas dentro del proceso desigual de modernización del país. La apelación a una territorialidad del

interior y profunda serían según este esquema la manera de conectar con lo nacional y popular.

Como se afirmaba en otro escrito del grupo:

El teatro constituye una necesidad elemental del ser humano y por lo tanto no debe reservarse a las denominadas “*clases cultas*” ni a los poseedores de los privilegios económicos sino por el contrario debe alcanzar a todos los sectores populares (...) El teatro debe entretener y divertir pero no desde la cultura de la *dependencia* sino desde la cultura de la *liberación* (...) reconquistando los valores populares (...) El teatro debe ser una herramienta más para comprender la realidad y contribuir a la toma de conciencia de nuestro pueblo (...) por eso proponemos un teatro comprometido con *el pueblo que trabaja*, comprometido con la esperanza de una *Latinoamérica* unida y libre de toda *dominación imperialista*” (Declaración de principios Movimiento de Teatro Popular de Rosario, s/f)

Los discepolines incitaron la construcción de un teatro masivo y popular edificado sobre la oposición al teatro elitista, de minorías cultas, cuya factura identificaban con la dominación y la dependencia. Basándose en una cadena significativa que ligaba lo popular/ lo nacional / la liberación contra lo elitista/ lo culto/ el imperialismo, el grupo buscó revertir los términos de esa lógica de ordenamiento aunque sin desarmarla.

La construcción de un teatro popular consistía entonces en un teatro que entrara a disputar dentro de esos pares dicotómicos el ordenamiento de las relaciones de poder a favor de los sectores populares. Una lucha por la liberación nacional que implicaba a la vez la disputa interna de los sectores populares en contra de las oligarquías y la defensa de lo nacional en contra del imperialismo y la dependencia. Sin embargo, podemos decir que a pesar de buscar la reversión de los términos de la disputa se instalaron dentro de esa misma lógica, lo que paradójicamente contribuyó a perpetuarla. A pesar de apelar a la fuerza emancipatoria de lo popular siguieron pensando el contacto entre culturas de manera unidireccional y unilateral, donde una cultura imperialista, dominante y hegemónica actuaría como donadora y opresora frente a una cultura popular dominada, subordinada y desarmada.

Este tipo de construcción fue dominante en los sesenta y setenta, y en tal sentido, su discurso expresaba a un sector de la sociedad argentina muy ligado a la militancia de esas décadas para el que la revolución era aún un horizonte a construir.

h) Figuraciones, el rol del artista

Pueblo, cultura y nación se articularon en esta visión de los discepolines construyendo al *pueblo* como una unidad homogénea, expresión del carácter nacional y fuerza emancipatoria. El *pueblo* era entonces no sólo el sujeto político privilegiado en la lucha por la liberación, sino también el portador de una verdad acallada y garante de “la salvación”. En este sentido, el rol del artista y su lugar en la lucha política se legitimaba por su cercanía al pueblo. La imposición de “amar todo lo que nace del pueblo” tal como expresaba el texto de Manzi se constituía en un mandato ético y político sobre el que se sustentaba su figuración como artistas. Hacerse portavoz del pueblo y de esa verdad ignorada construyó el fundamento sobre el que los discepolines edificaron su lugar en el orden social.

El pueblo me devolvió la ternura que le dí, y yo –fulano de tal- soy el único hombre que conversa con la multitud como con su familia y cuenta en voz alta lo que la multitud- que es él e igual que él- ansía que le digan... (Enrique Santos Discépolo- Programa de mano Festival Canto homenaje al pueblo y su cultura, 1984)

En esta cita publicada en la revista del grupo en noviembre de 1984 se cifra en gran medida la posición del grupo sobre el rol del artista en la sociedad. La misma pertenecía al destacado compositor, músico, dramaturgo y actor argentino, Enrique Santos Discépolo, conocido popularmente como Discepolín, de quien el grupo toma su nombre. Basado en la identificación del artista con el pueblo –“que es él e igual que él” – su rol se definió por ser el portavoz del pueblo al presentar una verdad que éste ya conoce. Los discepolines legitimaron entonces su inserción en la sociedad a partir de la identificación con el *pueblo*, según esta visión el artista popular era parte del pueblo y como tal la voz acallada de esa unidad orgánica.

La figura de Enrique Santos Discépolo funcionó en el marco de la Agrupación como el paradigma del *artista popular*. Recordemos que este artista participó activamente durante el primer gobierno de Perón (1945-1955) a través de un personaje radial “Mordisquito” –lo que le valió el distanciamiento de muchos otros artistas de la época. En este sentido, su evocación no sólo remitía “al hombre que habla y es uno con la multitud”, sino a aquel que intervenía directamente en el campo político. De este

modo, estos jóvenes se reconocían herederos de la generación que se politizó en los setenta y recuperaron la misma voluntad de intervención política directa alentada por su grupo padre, Arteón.

Esmirriado, pequeño, delgadísimo, un hombrecito con sobrenombre de payaso sufriente se asoma para sostener una vez más el canto de los dos humildes, de los desposeídos, los solitarios, las inquebrantables almas en pena que transitan desde la oscura noche hacia algún rayo de luz ... nadie como Discepolín ha descrito tan sabiamente una época: tiempo de profunda desolación, quiebra de valores y mishiadura¹⁰². A fuerza de recoger el dolor de la gente, supo arrancarle una sonrisa irónica a la tragedia de vivir... (...) Su época, dolorosamente, una vez más, parece recorrer la nuestra (...) Su estética es terriblemente joven y un poco fundadora. (...) Su canto de canción popular, llamado por algunos también como “burdo”, “bárbaro”, “inculto” todos adjetivos de los que ayer como hoy lo criticaron poniendo sus ojos en Europa y negando sus tangos como una culpa, tal vez pretendiendo ocultar, con vergüenza, la realidad de un país y su gente (...) Enrique Santos Discépolo propone un camino difícil... es difícil transmitir los sueños vencidos de generaciones, la fuerza y la dolorosa esperanza del conjunto. Este camino es el que propone precisamente el arte joven del país (Revista Inauguración Casa Discepolín, 1982: 4)

En este texto titulado *¿Por qué Discepolín?*, publicado para la inauguración de La Casa en abril de 1982, emerge la imagen de artista que construyeron los integrantes del grupo, un lugar que sostiene “el canto de los desposeídos” contra los que tienen “sus ojos en Europa”. Sin embargo, aparecían aquí otros rasgos que consideramos interesante señalar. La fragilidad de este “hombrecito”, delgado y esmirriado, metaforiza el lugar del artista popular en el contexto de los ochenta dictatoriales, época de “mishiadura” y “desolación”. Al igual que en la década del treinta, cuando el proyecto de la modernidad mostraba sus sombras más abiertamente, en los ochenta de dictadura la figura de Discepolín parece evocar a la vez “los sueños vencidos” y “la dolorosa esperanza del conjunto”. “El arte joven” se instauraba entonces entre el optimismo revolucionario que miraba al futuro y la sensación de derrota que buscaba en las huellas del pasado los restos de la fuerza utópica, desde ese espacio contradictorio y frágil salieron a construir su espacio dentro del orden teatral.

La figura de Discepolín evocaba también una relación fundamentalmente afectiva entre el artista y el pueblo. Una relación

¹⁰² Palabra del lunfardo argentino-jerga de principios de siglo- que hace referencia a la miseria, la pobreza, la indigencia.

atravesada por la emoción -que también aparecía en el texto del 1946 de Manzi y su imposición de “amar a todo lo que viene del pueblo”- entre ese “payaso sufriente” y esa multitud a la que supo sacarle “una sonrisa irónica”. Esta dimensión emotiva, marcó todas las producciones del grupo y se constituyó en un pilar de su estética y su identidad.

En línea con la vocación de intervenir directamente en el ámbito político, la figura del *artista popular* se conjugó con otras que aparecieron reiteradamente en sus formas discursivas: la del *militante cultural*, *promotor cultural* y *trabajador de teatro*. Es más, mientras la figura del artista popular aparecía evocada a través de la de Enrique Santos Discépolo, los discepolines tanto en las entrevistas como en sus escritos, no se nombraron como *artistas* -figuración que asociaban al aislamiento social- sino como *militantes*, *promotores* o *trabajadores del teatro*. Entendemos que en estas nominaciones se anudaba no sólo una voluntad de diferenciarse de los demás teatristas de la ciudad que recogían la tradición independiente - y que según su lectura concebían el arte como un fin en sí mismo- sino también una forma de concebir la articulación de su práctica en el orden social a partir del programa político cultural que detallábamos anteriormente.

Las prácticas de los discepolines tuvieron como horizonte la gubernamentalidad del orden cultural, es decir estuvieron orientadas principalmente a estructurar un campo posible de acciones sobre los otros, a afectar el registro estético y los modos de vida de la población a partir de la revalorización de lo popular. En tal sentido sostenemos que la inserción del grupo dentro del campo cultural y social se construyó a partir de una noción instrumental del teatro, es decir, desde una definición del teatro como herramienta para la emancipación. En este marco el teatro operaba como un medio para un fin superior: la liberación nacional. No se justificaba el teatro en sí mismo sino en tanto camino hacia un objetivo político. Podemos afirmar entonces que en el marco de este grupo la práctica artística se legitimó fundamentalmente a través de una legalidad política. El valor del teatro se asentó en su capacidad de operar e incidir en el orden social más general. De este modo, es viable suponer que la dificultad de articular una legalidad asentada en lo teatral -y con ella una identidad como artistas- obstaculizó la rearticulación de los discepolines con la comunidad por fuera

de un discurso político. De allí que no se nombraran como artistas y construyeran para sí las figuras de “trabajadores”, “militantes” o “promotores”.

La figuración en tanto *trabajadores de teatro* era una construcción que los discepolines recuperaron de Arteón. Como decíamos anteriormente desde los Talleres se discutía la figura del artista como individualidad y se promovía la figura del “*trabajador teatral*”, con lo que se hacía referencia a “hombres y mujeres capaces de asumir el control total del proceso productivo” (N. Zapata, comunicación personal, 14 de febrero de 2015), es decir teatristas capaces de asumir la producción en todas sus especialidades (actuación, dirección, escenografía, vestuario, iluminación, música, etc.) como así también la gestión y circulación sus obras (contratación con salas, prensa, relaciones públicas, etc.). Este control del proceso productivo resultaba central a fin de asegurar el carácter emancipatorio de sus producciones a partir de sus formas de circulación, su estética y su relación con el público, entre otras dimensiones.

A diferencia de otros modos de construir la figura de artista, la del *trabajador teatral* demandaba el despliegue de unos saberes que trascendían con mucho lo estrictamente escénico. Tal como mencionábamos anteriormente la capacitación general que desarrollaron los discepolines en lo escénico contrastaba con el alto nivel de especialización que alcanzaron en estos saberes técnicos extra escénicos, unos saberes que se nutrieron de formas y discursividades propias del ámbito de la política.

La noción de *militante cultural* aparecía reiteradamente en los documentos internos para referirse a sí mismos. De allí que podemos decir que las prácticas de organización como así también las formas discursivas y de auto nominación de los discepolines se nutrieron muy directamente de la militancia política de los setenta.

Esta forma de autodenominarse como militantes de la cultura se usó alternativamente y sin conflictos con la de trabajadores de teatro. Pues, si bien en los documentos y las entrevistas no existen definiciones taxativas, a partir de los contextos discursivos en los que aparecían enunciadas estas figuras podemos inferir algunos usos específicos para cada una de ellas. La noción de *trabajador* se usaba para referirse fundamentalmente al *modo de*

producir, más específicamente a los modos de hacer teatro “en el interior”, es decir en aquellas localidades de las provincias donde no se había consolidado un mercado teatral. La figura de *trabajador* ponía de relieve la dimensión de la práctica artística como trabajo haciendo hincapié en las condiciones de producción en las provincias, donde las dificultades de profesionalización le imponían al grupo la necesidad de asumir indiferenciadamente todo el proceso productivo. Figuración que pretendía además re articular políticamente a través de una entidad sindical –La Federación Argentina de Trabajadores del Teatro– a los grupos de teatro del interior del país que compartían estas mismas condiciones y formas de producción.

Por su parte, la figura del *militante cultural* aparecía en relación con las actividades que el grupo desplegaba hacia la comunidad tales como los talleres o la habilitación de nuevos centros de producción. La apelación a la militancia se usó fundamentalmente en relación con la inserción de sus prácticas en el orden social más general, prácticas que se orientaron –según detallamos anteriormente– en el marco de un programa político cultural de reordenamiento del campo sociocultural. Así, las actividades que el grupo desarrolló como parte de ese programa se articularon subjetivamente a través de la figura del *promotor o militante cultural*. Una figura que contribuyó a consolidar una legitimidad política para sus prácticas, una legitimidad desplazada del ámbito exclusivamente artístico.

i) Relaciones externas

Partidos

La política estructuró además las relaciones que los discepolines entablaron con los demás grupos del campo teatral, con los sindicatos, con las organizaciones de la sociedad civil y el Estado.

En este punto Discepolín también resultó heredero de Arteón en muchos aspectos. Los dos fueron grupos muy expansivos en la construcción de relaciones hacia adentro y hacia afuera del campo teatral. Debido a la concepción misma del teatro que sostuvieron desde su práctica, esta dimensión relacional ocupó buena parte de sus energías.

Si como afirmábamos previamente las diferencias en cuanto a las vinculaciones con el Partido Justicialista desencadenaron la división de la Agrupación de Arteón, lo cierto es que -luego de la separación- los dos grupos siguieron funcionando como grandes aliados, tanto hacia adentro como hacia afuera del campo teatral.

En agosto de 1983 Discepolín y Arteón fueron las sedes del Primer encuentro Nacional de Trabajadores del Teatro Peronistas, una iniciativa que surgió de La Comisión Nacional Permanente de Teatro reunida en el Congreso Nacional de Cultura y Educación del Justicialismo desarrollada en Capital Federal en abril de 1983. El objetivo de este encuentro fue

...el estudio y elaboración del sector nacional sobre política teatral que abarque, con sentido nacional y popular, todas las actividades relacionadas con el teatro, la cultura, la educación, la investigación, la temática autoral y las especialidades que atienden a la infancia, la adolescencia, la juventud y la tercera edad (*Rosario*, 22/8/83).

Además de los grupos locales, participaron delegaciones de artistas de Capital Federal, Mar del Plata, La Plata, Misiones, Chaco, Corrientes, Tucumán, Salta, Santa Fe, Córdoba, Neuquén y Mendoza.

Si revisamos las conclusiones del encuentro, podemos ver la coherencia entre éstas y el programa de la Agrupación. Los objetivos fijados en el encuentro fueron: 1) dar forma orgánica al proyecto nacional de política teatral, 2) lograr que la actividad teatral sea efectivamente una herramienta de liberación de servicio del hombre argentino y un aporte cierto en el rescate y reafirmación de la cultura nacional y popular, 3) impulsar la sanción de la ley nacional del teatro para consolidar los derechos del trabajador teatral y aporte el marco jurídico y legal del registro nacional de política teatral, 4) analizar y profundizar la realidad gremial de los trabajadores del espectáculo (*Rosario*, 20/9/83). También a partir de este encuentro se creó la *Agrupación nacional de trabajadores del teatro peronistas* con actuación en todo el país por medio de representantes regionales y provinciales y se eligió como representante de la región litoral a Néstor Zapata (*La Capital*, 25 y 26/8/86).

La participación del Discepolín en este encuentro fue muy activa. No sólo prestaron sus instalaciones para el evento sino que además ofrecieron una función de *Alicia en este país* y asumieron parte de la organización del

encuentro. Así por ejemplo en la visita al diario para promocionarlo fueron tres miembros del Discepolín -Cecilia Sgariglia, Miguel Palma y Chiqui González-, junto a Néstor Zapata, Ofelia Osuna, Liliana Belinsky y Walter Pangia.

Foto N° 8- Organizadores del Primer encuentro Nacional de Trabajadores del Teatro Peronistas



Fuente: *La Capital*, 26/8/83.

Sindicatos

Recordemos que la división entre grupos afiliados a la AAA y a SISTTEA /FATTA resultó estructurante del campo teatral durante los ochenta, siendo central en la configuración identitaria de los diversos grupos, unos más ligados a una izquierda tradicional y otros al peronismo.

Discepolín acompañó activamente la consolidación de SISTTEA y FATTA durante la recuperación democrática. Recordemos que estas agrupaciones habían seguido funcionando durante la dictadura como soporte de una red entre distintos grupos del país que le permitió al Discepolín hacer sus primeras giras por las provincias y ampliar la programación de sus salas. Ya con la asunción del peronismo en el gobierno provincial este sector sindical se consolidó a partir del ingreso de sus mayores referentes al

Estado. Así durante los primeros meses del nuevo gobierno democrático, mientras Zapata ocupó el cargo de asesor cultural del gobernador, la Secretaría General de SISTTEA fue ejercida por Chiqui González (*La Capital*, 4/8/84).

Esta articulación entre Discepolín y SISTTEA/FATTA fue explícita en tanto en muchos de los programas de mano de las producciones del grupo aparecía la leyenda “Grupo afiliado a SISTTEA”.

Esto también puede verse en la participación de los miembros del grupo en las distintas actividades del sindicato. Discepolín participó de la Muestra Nacional de Teatro General Libertador San Martín en 1984 con *Despertar adoleciendo* y *Alicia en este país*. A su vez, Amílcar Monti de Discepolín concurrió al diario *La Capital* junto a Néstor Zapata y Juan Carlos Rizza a promocionar la actividad (*La Capital*, 12/08/84). También el Discepolín ofreció su casa para diversas actividades del sindicato. En el verano de 1983 fue sede de los cursos de verano organizados por SISTTEA y dictados por Carlos Schwader y Gladys Gómez sobre “Perfeccionamiento actoral” e “Instructores y promotores teatrales” destinados a personas dedicadas a la formación de nuevos grupos comunitarios (*Rosario*, 21/1/83).

Resulta interesante señalar que a partir de 1985 ya no se evidencia esta participación activa del grupo en el sindicato. En 1985 Discepolín no participó de la Décima Muestra Nacional de Teatro Leopoldo Marechal organizada por SISTTEA en Santa Fe ni de la II Muestra Provincial de Teatro realizada en el mes de octubre en Rosario, Cañada de Gómez, Ceres y Reconquista (*La Capital*, 8/8/85; 20/10/85).

Cuando en 1986 este sindicato participó del debate por la ley nacional de teatro, no hay ninguna referencia al Discepolín. Al respecto, Miguel Palma nos relataba en una entrevista que:

...el que encaró este proyecto [refiriéndose a la FATTA] y que sabía que el instrumento era una ley fue Néstor Zapata. Yo lo acompañé a reuniones a dedo a Corrientes, como para que veas cómo nos movíamos en ese momento, a dedo hasta Corrientes o Goya porque era el lugar más fácil para juntar a todo el mundo. 16, 17, 18 años. En el 87, al revés, cuando estaba pasando esto, con Rody en un mesa le dijimos a Néstor que no queríamos saber más nada con su forma de trabajar esto, que se olvidara que éramos peronistas, que se olvidara que alguna vez trabajamos juntos, que nosotros queríamos hacer teatro y no queríamos discutir más estas cuestiones con él. Zapata me dijo,

‘perfecto, entendí, es la última vez que los llamo para esto’ (M. Palma, comunicación personal, 26 de junio de 2013).

Si bien 5 años después, en ocasión del debate previo a la definitiva sanción de la Ley Nacional de Teatro, volvieron a trabajar juntos, lo cierto es que al promediar la década del ochenta, los referentes del Discepolín comenzaban a tomar distancia de la militancia sindical.

Además de esta afiliación a una organización sindical, Discepolín se articuló a otros grupos a partir de un movimiento autogestivo que desde 1985 aglutinó a distintos grupos de la ciudad: el Movimiento de Teatro Popular Rosario (MOTPEO).

Si bien Discepolín fue uno de los grupos fundadores del MOTPEO, y participó activamente en el mismo se diferenció en tanto no desarrolló una línea de trabajo de teatro callejero. A pesar de ello, la Agrupación fue parte del proceso de descentralización que señalábamos se dio en 1985 y 1986 acompañada a nivel municipal con la gestión de Ielpi.

Si bien el MOTPEO es un movimiento aún inexplorado, estas primeras aproximaciones establecen que en 1987 el mismo perdió su vigor. Y si bien escapa al alcance de nuestro trabajo poder ahondar en el mismo es dable pensar que la participación del Discepolín en el mismo fue mermando a la par que los conflictos internos y económicos comenzaban a apoderarse de la Agrupación. Recordemos por ejemplo que en junio de 1986 el grupo atravesaba la despedida de la Casa de calle Mendoza y las decisiones en torno a las proyecciones que se abrían con este cambio.

Como decíamos al describir la política teatral provincial y municipal en democracia, Discepolín formó parte de los distintos programas de descentralización teatral que se llevaron a cabo en la ciudad. *Proceso en un aula* y *Los rostros perdidos* fueron parte de la programación del programa municipal del “Arte en los barrios”. A su vez, estas dos obras y *Fiesta pasión, dolor y barro* fueron parte de la programación de “La provincia está en su barrio” (1986) y se presentó en el FONAVI de Mendoza y Circunvalación, en el de Ovidio Lagos y Amenábar, en el Club Hertz (en Buenos Aires 4276), en el barrio La Florida (Laporte 3355) y en la plaza Mármol del Barrio Ludueña (Vélez Sarsfield y Larrea).

En cuanto a la inserción de los discepolines en las nuevas instituciones, debemos decir que la articulación más intensa se trazó con el nivel provincial, específicamente en el IPA. Chiqui González fue parte de la Comisión Reorganizadora –ad- honorem- y docente del Instituto. A su vez, Miguel Palma fue Regente de la Escuela por un corto plazo –entre el fallecimiento de Daga y el nombramiento de Schwader- y también integró la planta docente del Instituto. De igual modo fueron docentes de esta escuela Rody Bertol, Patricia Larguía y Myriam Cubelos (La Capital, 9/5/86). En cuanto a la Escuela Nacional, también Chiqui González se incorporó como docente mientras Ana Tallei, Berta Falicoff, Gerardo Navarro y Ana Cavallieri, se integraron como alumnos.

j) La poética de Discepolín

En tanto consideramos el teatro como acontecimiento poético (Dubatti, 2012), es decir un acontecimiento *perdido*, reconstruir algunos trazos de la poética de Discepolín nos exige indefectiblemente un trabajo con los restos. Como afirmábamos en la introducción, asumir la condición viviente del teatro, su naturaleza corporal, territorial y localizada, implica necesariamente partir de la asunción epistemológica de esa pérdida. Lo que nos conduce a un trabajo por los alrededores, en ese espacio circundante dibujado por las huellas de ese acontecimiento imposible de asir.

A través de este método de rodeo del espacio -tiempo anterior y posterior al acontecimiento poético y recurriendo a relatos, fotos, bocetos, videos, manuscritos, objetos, textos dramáticos, recortes periodísticos, canciones y papeles sueltos, intentamos acceder al resplandor de ese cuerpo poético.

A partir de este método de trabajo intentamos abstraer algunos rasgos de la poética del Discepolín a partir de su extensa producción. Una producción que además de *Cómo te explico?*, *¿Quién quiere patear el tacho?*, *Milonga del caminante* y *Profesión sin fin de mes* -que mencionáramos anteriormente- incluyó las puestas de *Gira que Gira, que siga girando* (1982) con la dirección de Chiqui González, las actuaciones de Miguel Palma, Claudia Vieder, Cacho Palma, Elida Moreyra, Gustavo Pedrotti, Juan Manuel Monfrini y Alicia Aronson, y la iluminación de

Ricardo Navarro, la asistencia técnica de Patricia Abonizio, la asistencia de montaje de Myriam Cubelos y de actuación de Rodolfo Pacheco. En el marco del Teatro Abierto 82, Discepolín produjo las dos únicas obras de dramaturgos externos al grupo: *La bella durmiente se despierta* de Alma Maritano con la dirección de Chiqui y las actuaciones de Sandra Del Grande, Ana Cavallieri, Ana Tallei y Rody Bertol; y *Por ahora dejalo ahí* de Alberto Sessa con dirección de Armando Durá y las actuaciones de Ricardo Navarro, Ricardo Otaño, Amílcar Monti y Carlos Giménez. Luego vino la obra infantil del grupo, *Qué hacemos hoy?* (1982) con dirección de Cacho Palma y las actuaciones de Myriam Cubelos, Mónica Hurtado y Patricia Abonizio y *Ana la farolera* con dirección de Chiqui González. Cabe aclarar sin embargo, que estas dos obras infantiles del grupo quedaron excluidas del corpus, el que se recortó en el teatro para adolescentes ya adultos.

En 1983 produjeron la primer obra dirigida por Rody Bertol *Alicia en este país*, con la asistencia de Gustavo Pedrotti, la iluminación de Ricardo Navarro y la actuaciones de Ana Cavallieri, Amílcar Monti, Ana Tallei y Berta Falicoff, y *Despertar adoleciendo (una historia a través de los durmientes)* dirigida por Cacho Palma con las actuaciones de Los Debutantes: Laura Villagra, Alfredo Soto, Nelson Abaca, Matilde Fridman, Mariel Andino, Rubén Juárez, Hugo Cardozo y María Inés Martín, la iluminación de Eduardo Mardenilli y la musicalización de Marcelo Melano –todos alumnos de los talleres –.

Foto N° 9- *Despertar adoleciendo, una historia a través de los durmientes*



Foto N° 10- Escena de *Fiesta, pasión, dolor y barro*



Fuente: archivo personal Miguel Palma.

En 1984 la Agrupación produjo otras dos obras de importancia en su trayectoria: *Nosotros los de entonces* con dramaturgia y dirección de Chiqui González y las actuaciones de Cacho Palma, Ana Cavallieri, Lucho Schiapa Pietra, Liliana Belinsky y Osvaldo González; y *Proceso en un aula* con la dirección y autoría de Miguel Palma, la asistencia técnica de Marcelo Ibarra, la iluminación de Hugo Cardozo y las actuaciones de Patricia Abonizzio, Mario Bongiovanni, Alicia Aronson, Nelson Abaca, Ana Barzola, Cecilia Sgariglia y Claudia Vieder. Luego estrenaron *Fiesta, pasión, dolor y barro* (*grotesco y circo para el final del proceso*) del grupo Cambalache integrado por Jorge Palermo, Silvia Bicchi, Fernando Montalbano, Hugo Picech, Daniel Olmos, Alejandra Granero –todos alumnos de los talleres-, el músico Lelio Lai y la dirección de Cacho Palma; *Los Rostros perdidos (las insolencias del poder)* (1985) con dramaturgia y dirección de Rody Bertol en co-autoría con Carlos Giménez y con las actuaciones de Ricardo Navarro, Carlos Giménez, Benjamín Ibáñez, Beatriz Scabuzo y Hugo Gurdolich, el *El ex clavo* (1986) por el grupo de egresados de los talleres Piso 12, la esperanza de Gagliardo formado por Luis Rubio, Raúl Sarasivar, Gabriel Bialek, Adrián Maurici y Marcelo Constantini con la dirección de Miguel Palma y su última producción *El Cairo, encuentro en el oasis* con la dirección de Rody Bertol y Norman Briski y las actuaciones de Carlos

Giménez, Miguel Palma, Claudia Vieder, Cecilia Sgariglia, Cacho Palma, Osvaldo González y Ana Cavallieri.

Como decíamos en la introducción a pesar de la amplitud del corpus, el contexto dictatorial y la urgencia del momento desalentó el registro de las mismas por lo que sólo pudimos acceder a los textos dramáticos de *¿Quién quiere patear el tacho?*, *Cómo te explico?*, *Milonga del caminante*, *Proceso en un aula* y *Nosotros los de entonces*. Estos textos dramáticos nos sirvieron como una vía de acceso privilegiada, aunque no por ello menos conflictiva, a las huellas del ente poético. Sin desconocer el salto ontológico que existe entre estos objetos literarios y el acontecimiento teatral, hemos complementado estas vías con fuentes orales, fotográficas, materiales gráficos, videos, etc.

Dubatti diferencia *el texto dramático escénico*, es decir aquel texto efímero que sucede en cada función, del *texto dramático pre o post escénico*. El primero, sería un tipo de texto literario dotado de virtualidad escénica escrito *a priori*, antes e independientemente de la escena (de primer grado) o reescrituras de gabinete, independientes de la escena, de textos escénicos o post escénicos reelaborados literariamente (de segundo grado). Finalmente, el texto dramático post escénico es una clase de texto literario que surge de la notación (y transformación) del texto escénico y del repertorio de acciones no verbales del texto espectacular en otra clase de texto verbal organizado a la par por las matrices de la literaturidad y la teatralidad (Dubatti, 2007: 154-155).

Siguiendo estas distinciones que se basan en dos operaciones diferentes, es decir o se pone en escena un texto escrito previamente a ella o se escribe en la escena un texto nuevo, podemos decir que los discepolines optaron por este segundo camino. Ninguna de sus puestas se hicieron a partir de textos dramáticos *pre-escénicos*, es decir textos literarios escritos a priori, antes e independientemente de la escena. Con excepción de las obras montadas en ocasión de Teatro Abierto, todos los textos dramáticos de Discepolín eran *post escénicos* o partían de éste para generar *textos pre escénico de segundo grado*. Es más, en el marco de un circuito independiente donde los repertorios de los diferentes espacios se identificaban con la búsqueda estética de un grupo particular, Discepolín se

diferenció por proponer obras de una dramaturgia propia y colectiva. Como afirmaba una de las entrevistadas “apelar a un teatro de texto era casi un sacrilegio” (E. Moreyra, comunicación personal, 15 de marzo de 2013), es decir, apelar a un texto escrito con independencia de la escena no entraba dentro de las opciones del grupo. Es más, la oposición a esta elección estética se configuró en uno de los elementos fundamentales de su identidad como grupo.

Si revisamos el repertorio de obras que se ofrecían dentro del circuito independiente en los ochenta podemos ver que tanto Discepolín como Arteón se diferenciaron por proponer obras de dramaturgia propia. Incluso dentro del campo local estos grupos fueron considerados como los precursores de lo que hoy se denomina dramaturgia de actor. Más específicamente, y según mencionábamos anteriormente, Arteón fue el primer grupo en Rosario en utilizar sistemáticamente la metodología de la creación colectiva como vía para acceder a una dramaturgia propia lo que se constituyó en una importante marca identitaria que se trasladó luego a Discepolín.

Para Arteón la creación grupal se definía como un “método de elaboración autoral que intenta suplir la falencia de obras que atiendan a las expectativas e intereses del público” (*Rosario*, 18/10/80), una herramienta para contrarrestar la carencia de una obra que exprese la problemática del “pueblo”.

Según el diagnóstico que desarrollábamos en el capítulo anterior, para estos grupos la crisis que atravesaba al teatro se debía a la distancia entre los artistas y el pueblo, y en este marco la construcción de una dramaturgia afín a los problemas del pueblo resultaba central. Recordemos que para los discepolines la misión del artista popular era precisamente encarnar la voz silenciada del pueblo y en este camino la creación colectiva se convirtió en un herramienta fundamental para “contar en voz alta lo que la multitud ansía que le digan”- según la cita de Discepolín.

Según esta concepción lo sagrado del teatro tenía que ver con algo indecible desde la dramaturgia clásica y de allí su distanciamiento de los textos pre- escénicos. Pues, eso que “el teatro de texto” profanaba no era sólo ese instante de comunicación que un material alejado del pueblo

impedía, sino también el lugar singular dentro del campo teatral rosarino que los convertía en uno, en un grupo diferente y singular respecto del resto. Un grupo que se afirmaba e identificaba desde la creación de una dramaturgia propia, inscripta desde el cuerpo y singularmente territorializada.

La creación grupal como procedimiento

La creación grupal fue posiblemente uno de los legados más importantes que Arteón dejó a Discepolín. A través de ésta los discepolines asumieron un método de trabajo afín a los ideales de liberación que se desarrolló con fuerza en América Latina desde mediados de los sesenta. Una metodología para crear una dramaturgia cercana a los problemas del pueblo y establecer una comunicación directa con el público con el que se pretendía establecer un intercambio dialéctico -aunque en muchos casos las puestas asumiera una enunciación más de tipo pedagógica (Rizsk, 2007: 119). Una metodología a través de la cual los grupos de teatro se sumaron a “una nueva cultura latinoamericana revolucionaria” (Gilman, 2012: 28), en la que se articuló el entusiasmo suscitado por la Revolución Cubana y las expectativas sobre las posibilidades revolucionarias del Tercer Mundo.

La propuesta de la creación colectiva cuestionaba el modelo del teatro moderno ligado a la alta especialización y división de roles, más específicamente al modelo jerárquico que colocaba al autor y luego al director en un lugar de privilegio.

Según Buenaventura y Vidal la propuesta de la creación colectiva era además una vía para desjerarquizar las relaciones hacia adentro de los colectivos, para suprimir las jerarquías tradicionales de las compañías cuestionando fundamentalmente la autoridad del autor y del director¹⁰³. El objetivo era recuperar la tradición perdida del dramaturgo en el interior del grupo.

La literatura debe “regresar” al interior de la estructura de los grupos como tarea colectiva. La materia prima del teatro está constituida por el texto y los actores, el texto y el grupo forman una contradicción

¹⁰³ Buenaventura y Vidal lo expresan claramente en “*El método de la creación colectiva*”: “no hay teatro, propiamente dicho, sin texto”, entendiendo a éste de manera amplia como el texto dramático o como en el caso de la Comedia Dell’ Arte o la pantomima romana como un sencillo esquema de conflictos, con o sin palabras.

creativa. Eliminar uno de los polos de esa contradicción es mutilarla e invalidarla (Buenaventura y Vidal, en Risz, 2007: 174).

El método de la creación colectiva tal como lo planteaba el TEC buscaba “romper la oposición negativa entre “creadores” y “ejecutores”, entre “creadores” e “interpretes” (más o menos pasivos)” (Risz, 2007: 175). Básicamente combatía la figura del dramaturgo aislado de la producción colectiva y desplazaba la autoridad del director al trabajo práctico del colectivo¹⁰⁴.

La improvisación fue uno de los ejes de la propuesta del método, en tanto técnica que se afirma en el poder liberador del cuerpo y en la creatividad espontánea (Pavis, 1980: 246-247). Como afirma Fernández (2011), al introducir la improvisación al proceso constructivo de la obra, la creación colectiva pone al actor en situación de escritura jeroglífica. Una escritura que para Derrida no es ni escritura fonética ni transcripción del habla, sino una escritura que no elimina el habla pero que claramente la pone a funcionar en un entramado más complejo de elementos visuales, sonoros, pictóricos y plásticos.

Como decíamos anteriormente según Gabriela Halac (2006) la creación colectiva se caracterizó por abordar una problemática social vinculada a su entorno directo; por la utilización de la improvisación como forma de creación, por usar espacios no convencionales y la utilización de mínimos recursos técnicos y escenográficos. También por apostar a una dinámica grupal horizontal, por instalar como modalidad el debate después de los espectáculos y acercarse cada vez más a un teatro de denuncia, de protesta, contestatario.

Siguiendo estos parámetros podemos decir que la singular reapropiación que hizo Discepolín de este método estuvo centrada fundamentalmente en la búsqueda de una dramaturgia propia a partir de la apuesta por problemáticas sociales, también en el recurso a la improvisación

¹⁰⁴ En la creación colectiva latinoamericana resuenan algunos de los cuestionamientos vanguardistas de Artaud al teatro moderno de Occidente y su supremacía de un texto previo a la escena. En estas apuestas por un teatro más vital se conjugaron, en primer lugar la impugnación de la cadena jerárquica en donde el autor del texto dramático “sopla” la palabra al director y éste a su vez al actor; en segundo lugar la propuesta de hacer estallar la cadena de diferencias autor-texto/ director / actores que transforma en esclavos y comentaristas a los sujetos de la escena, y por último la apuesta por pensar al teatro como una escritura propia que escapa al dominio de la letra -del texto del dramaturgo- .

y a una síntesis escenográfica que posibilitara nuevas circulaciones. Sin embargo entendemos que no se logró avanzar en las potencialidades desjerarquizadoras del método.

Es posible señalar en la trayectoria del grupo una tendencia a la especialización en las funciones de dirección y dramaturgia paralela a la consolidación de jerarquías al interior del grupo.

En las primeras obras la autoría se asumió colectivamente por lo que fueron registradas a nombre de todos los integrantes del grupo, tales fueron los casos de *¿Quién quiere patear el tacho?*, *Cómo te explico?*, *Profesión sin fin de mes*, *Milonga del caminante*, *Gira que gira* y *Despertar adoleciendo*-. Sin embargo a partir de 1983 surgió la necesidad de establecer un rol y una función específica para el trabajo con la textualidad, por lo que se fue construyendo un lugar específico para el rol de la dramaturgia adentro del grupo.

En la práctica creativa del Discepolín se partía de una definición temática –generalmente propuesta por el director- y a partir de diferentes disparadores -que podían ser una poesía, una canción, anécdotas de la vida cotidiana, la observación de la realidad, artículos de diarios o literatura- se planteaban estructuras a improvisar. De esas improvisaciones el director-coordinador recogía luego el material que formaría parte de la puesta asumiendo la tarea de decidir, “fijar” y pulir la letra. De este modo se crearon *Nosotros los de entonces* de Chiqui González, *Los rostros perdidos* de Carlos Giménez y Rody Bertol y *Proceso en un aula* de Miguel Palma. En estos casos los programas de mano señalaban la presencia de un autor con la aclaración que se había hecho a través de la metodología de la creación grupal. Legalmente estas obras ya no se registraron de manera colectiva sino a nombre de sus autores. Con esta especialización en la función de la dramaturgia las obras alcanzaron una mayor elaboración a nivel textual.

De este modo, fue emergiendo la figura de un autor hacia adentro y hacia afuera del grupo, aunque se siguió cuestionando la idea del dramaturgo aislado del trabajo del colectivo y separado de la función de dirección.

Básicamente los discepolines no consideraban la dramaturgia y la dirección como dos especialidades distintas, más bien las entendían como una única y misma función. Como afirmaba Chiqui González “quien escribía una obra escribía una puesta” (C. González, comunicación personal, 18 de noviembre de 2013). Esta concepción y práctica del trabajo escénico fue fortaleciendo a algunas figuras dentro del grupo eclipsando la potencialidad de horizontalidad del método. Pues, si en las reapropiaciones más radicales de la creación colectiva -tales los casos de los cordobeses Libre Teatro Libre o La Chispa- se terminó por eliminar directamente la figura del director; en Rosario contribuyó a consolidarla. El director-dramaturgo fue asumiendo un rol preponderante hacia adentro del grupo en tanto organizador y seleccionador de los materiales que formarían parte de la puesta -tanto los verbales como los no verbales-. A estas funciones de dirección y dramaturgia se fue anudando además la función docente para terminar de consolidar a estas figuras referenciales dentro del grupo.

Sin dudas uno de los mayores referentes del grupo fue Chiqui González, primero maestra de estos jóvenes en los talleres de Arteón y luego directora de *Cómo te explico?*, *Milonga del caminante*, *Gira que Gira* y *Nosotros los de entonces*. Recordemos además que González era unos diez años mayor que la mayoría de los integrantes del grupo, lo que además de su mayor conocimiento en cuanto a lo teatral la colocaba en un lugar de mayor autoridad. También Armando Durá había sido docente de los talleres de Arteón y fue director de la puesta de *Profesión sin fin de mes* y *Por ahora dejalo ahí* en el marco del TAR 82, sin embargo su temprano alejamiento del grupo impidió que se consolidara como un referente del grupo. Paralelamente fueron asumiendo roles de dirección, dramaturgia y docencia: Cacho Palma, quien debutó en el TAR 82 con *La bella durmiente se despierta*, a la que le siguieron *Despertar adoleciendo* y *Fiesta, pasión, dolor y barro*; Miguel Palma quien escribió y dirigió *Proceso en un aula* y *El Ex clavo*; y Rody Bertol quien asumió la dirección de *Alicia en este país*, *Los rostros perdidos* y junto a Norman Briski *El Cairo*. De esta forma, docencia, dramaturgia y dirección se articularon consolidando una referencialidad en torno a estas figuras que se cristalizaron en la memoria del teatro local como los discepolines.

En el nombre mismo con que los grupos rosarinos se apropiaron del método está presente esta decisión en torno a los roles y los niveles de responsabilidad. Tanto Arteón como Discepolín nombraron esta metodología como “creación grupal” para diferenciarse de la dimensión igualitaria que portaba lo “colectivo”. En la creación “grupal” no todos hacían los mismos ni en las mismas condiciones sino que cada uno aportaba -trabajo, dinero, conocimientos o tiempo- acorde a sus posibilidades; posibilidades que estaban determinadas por las condiciones y trayectorias de vida de cada uno de los miembros. Así, no sólo se fueron consolidando estas figuras en los roles de dirección y dramaturgia, del mismo modo por ejemplo Ricardo Navarro fue asumiendo las funciones de iluminación y sonido y Miguel Palma, las de gestión.

En cuanto al tipo de escritura que adoptaron estos directores-dramaturgos hay que decir que era una escritura muy cercana a la escena. Como afirmaba Chiqui González:

A diferencia del movimiento de teatro independiente de los sesenta, construíamos desde un lugar que no era el texto dramático de autor. Esto no quiere decir que no existía el texto, sino que se escribía más cerca del actor y de los cuerpos que de la literatura (...) El que escribía una obra, escribía una puesta. No escribíamos un texto dramático dialogado sino una puesta con material dramático en acción, porque es imposible separar el sentido de los signos de la puesta (*Cuadernos del Picadero*, 09/2003).

El sistema de notación mismo que asumieron fue muy próximo al texto espectacular con importantes referencias a aspectos no verbales como el vestuario, la música, la iluminación, los objetos, superando ampliamente las tradicionales didascálicas de los textos pre-escénicos.

En los textos dramáticos de los discepolines la acción verbal y no verbal revisten la misma centralidad. Así, por ejemplo, en la versión registrada en Argentores de “Nosotros los de entonces” se aclara que “*las acotaciones de acciones y gestos son significativas y forman parte del texto mismo*”. Incluso hay escenas completas que son sólo indicaciones escénicas, repertorios de acciones y distribuciones espaciales y musicales. Tal es el caso del comienzo de *Cómo te explico?*:

Se escucha una canción suave y se enciende la luz. Marisa, una adolescente de 14 años se encuentra frente al espejo, arrodillada. Se levanta lentamente y descubre sus senos. Se mira detenidamente como

si fuera la primera vez. Descubre su cuerpo, ha dejado de ser niña y ahora es adolescente (Texto dramático: *Cómo te explico?* inédito).

Esta escritura cercana al cuerpo del actor que practicaron los discepolines, esta escritura que era a la vez dramaturgia y dirección, este reconducir al teatro hacia una escritura más próxima al cuerpo se entendía entonces como otra vía de contacto con el pueblo. La creación colectiva se presentaba de este modo como una herramienta para construir un puente entre la escena y el pueblo rosarino a través del cuerpo del actor. La asunción de su rol como portavoces del pueblo se operaba desde el cuerpo. Los dichos de María Escudero de Libre Teatro Libre resumen este espíritu de los setenta que entendemos reverberaba en los discepolines: “Que sea la calle la que enseñe e imponga su dramática a la obra de arte” (Rizsk, 2007: 118).

La creación grupal que asumieron los discepolines habilitaba así una dramaturgia doblemente territorializada, inscrita en y desde los cuerpos concretos de los actores y sus múltiples atravesamientos en tanto habitantes de Rosario, y desde las calles de una ciudad del interior de un país centralizado, esas mismas calles que compartían con el pueblo en tanto jóvenes teatristas que apostaban a crear un nuevo teatro para la ciudad.

La escritura de *Quién quiere patear el tacho?* resulta paradigmática. La idea de la obra surgió a partir de una nota periodística que llevaba ese mismo título y analizaba el negocio de la basura en Capital Federal. A partir de ese disparador los tres actores relocalizaron el conflicto en la ciudad y comenzaron a investigar el problema de la basura en Rosario. Dentro de esta etapa indagatoria, los actores ensayaron un acercamiento desde esta doble inscripción corporal y territorial que incluyó acompañar durante varias noches a un grupo de cirujas en su recorrido por la ciudad. Luego de ese acercamiento concreto y vivencial a “la calle” se dispusieron a improvisar y auxiliados por un grabador, recogieron los textos que luego formarían parte de la puesta.

El proceso de creación de *Nosotros los de entonces (1973–1983 homenaje a una generación)* implicó la recuperación de anécdotas vividas durante esa década por los actores, amigos y pares generacionales a partir de entrevistas en profundidad. En este sentido, todos los personajes se

inspiraron en personas reales –incluso en algunos casos explicitados dentro del mismo texto dramático como el caso del personaje del cura Daniel inspirado en Monseñor Zaspé y Angelelli-. La obra se construyó fundamentalmente con aportes orales, testimonios aún muy vívidos para los protagonistas de ese pasado inmediato.

También *Cómo te explico?* se inspiró en anécdotas de la vida cotidiana mientras *Proceso en un aula* surgió a partir del guión de un viejo radioteatro latinoamericano. *Alicia en este país* retomaba la novela de Lewis Carroll y la analogía planteada en *Canción de Alicia en el país* de Serú Girán para hablar de la Argentina. Y *Los rostros perdidos* se inspiró en “*Yo el supremo*” de Roa Bastos y la problemática del sindicalismo muy en boga durante los primeros años de la transición democrática.

La literatura funcionaba así como una fuente para hablar de la realidad que los rodeaba, en el mismo plano que una canción, una anécdota o una nota periodística. Hay que destacar que ninguna de las referencias que nutrieron las creaciones grupales de Discepolín fueron teatrales. La apuesta por la creación de una dramaturgia propia y la distancia con el “teatro de texto”, se inscribieron así en los procedimientos mismos de construcción de su poética.

Imaginación melodramática

“El melodrama conecta con el hambre de las masas por hacerse ver socialmente”

Carlos Monsiváis

En este apartado intentaremos un acercamiento a la poética de Discepolín partiendo de la hipótesis de que ésta participa de la imaginación melodramática entendiéndola con Herlinghaus (2002) como un concepto de búsqueda cuya acepción interfiere drásticamente en la comprensión de la modernidad. En este sentido, pretendemos distanciarnos de una definición del melodrama como género o conjunto de temas para entenderlo como una matriz *intermedial*, es decir que atraviesa medios y géneros diversos, y se caracteriza por el exceso y el expresionismo del cuerpo. En palabras de Herlinghaus, pensamos al melodrama como “una matriz de la imaginación

teatral que ayuda a producir sentido en medio de las experiencias cotidianas de individuos y grupos sociales diversos” (Herlinghaus, 2002: 22).

Según la descripción de Jesús Martín Barbero el melodrama se caracteriza por el predominio de la intensidad sobre la complejidad, expresada en dos dispositivos claves: *la esquematización* que vacía a los personajes de espesor psicológico convirtiéndolos en signos e instrumentos del destino, y la *polarización* que, más allá de las trazas de una moral maniquea, remite a la identificación de los espectadores con los personajes de signo positivo y a los personajes objeto de proyección de signo negativo con los agresores. Asimismo, el melodrama recurre a una *retórica del exceso*, donde todo tiende al derroche, desde la puesta hasta la trama y las actuaciones que exhiben descaradamente los sentimientos, exigiendo constantemente del público una respuesta en llantos, risas, estremecimientos, etc. (Martín Barbero, 2002a: 71).

Si recorremos la trama de las diferentes creaciones del Discepolín podemos comprobar que todas ellas buscaban exponer pequeñas historias, relatos próximos y sin autor de esos que se narran y se imaginan una y otra vez dentro de la sociedad. Con excepción de *El Cairo* -la última obra del grupo que señala una nueva búsqueda para estos artistas- en ninguna de las obras prevalecía una conflictividad interna o psicológica sino que todas presentaban conflictos sociales desde una mirada microsociedad, es decir centrada en las interacciones cara a cara de los personajes. A su vez, esas problemáticas sociales no eran relatadas a través de grandes personajes o relatos históricos sino desde la mirada cotidiana de los sectores más subalternizados del orden social. Recuperando a Arendt podemos afirmar que se trataba de “historias que se están creando dentro de la precariedad del actuar humano” (Herlinghaus, 2002:15).

Cómo te explico? presentaba un friso sobre los conflictos típicos de la adolescencia a partir del relato de seis amigos. La trama se centraba en la historia de amor de Daniel, Marisa y El Mudo, a ella se iban hilvanando otros tópicos de la edad como la despedida del mundo infantil, el descubrimiento del propio cuerpo, el enfrentamiento con los padres y la institución escolar, el sexo, la soledad, entre otros. En esta misma línea de teatro para adolescentes, *Proceso en un aula* profundizaba el conflicto entre

los jóvenes y la institución escolar a partir de un grupo de estudiantes del Colegio Nacional de Rosario que se revelaban ante una evaluación y eran expulsados desencadenando un proceso de lucha y movilización en toda la ciudad.

Dentro del teatro para adultos, *Quién quiere patear el tacho?* narraba la historia de tres cirujas del barrio Las Flores que con su carrito recorrían las calles de Rosario eludiendo la persecución de la policía, encargada de vigilar el “negocio” de la basura de la Municipalidad y la empresa “9 de Julio”. En esta huida nocturna por las calles de la ciudad la obra transitaba por los sueños y frustraciones del Morta, el Fana y el Ringo quienes marchaban “hacia un amanecer que será a la vez el renacer de sus esperanzas”. En esta misma línea, *Profesión sin fin de mes* ponía en escena un submundo tanguero de compadritos y prostitutas que entre la calle y la pieza de pensión buscaban una forma de sobrevivir frente a una realidad de miseria y hambre. *Los Rostros perdidos (las insolencias del poder)* por su parte contaba la historia de cinco trabajadores a través de los cuales se problematizaba el lugar de las organizaciones obreras y sus luchas durante los últimos años de la dictadura y *Alicia en este país* también retomaba los años de dictadura para contar la esperanza de la juventud y su decisión de ser protagonistas de su destino.

Finalmente, *Nosotros los de entonces (1973-homenaje a una generación-1983)* contaba los diez años que vivió una generación que creyó en la revolución hasta la recuperación de la democracia. Se narraban sus contradicciones y sueños compartidos a través de la historia de tres hermanos: Nora –“actriz del interior, trabaja en otro trabajo, dramática”-, Daniel -quien al comienzo de la obra declara su vocación sacerdotal- y María, la menor de los tres -“una recién llegada a una generación ya conformada en sus ideales”-; y dos amigos obreros metalúrgico: Manuel, militante político de posiciones extremas, y Carlos, dirigente sindical y novio de Nora. Estrenada el 21 de abril de 1984 esta obra fue la primera en tratar explícitamente los nacimientos en cautiverio y las desapariciones de personas en manos de terrorismo de Estado.

Todas las obras de Discepolín montaban el relato sobre los personajes positivos, quienes asumían la voz de los autores: los jóvenes del

73, los cirujas, los adolescentes que crecieron en dictadura, los marginados, los artistas del interior o los alumnos de una educación pública decadente. En cuanto a los personajes negativos, la forma de presentarlos variaba según el grado de oposición o exclusión que planteaban con los protagonistas del drama.

En *Quien quiere patear el tacho?* sólo aparecían en escena el Morta, el Fana y el Ringo; la presencia policial se construía a través de sonidos de sirenas y ladridos de perros que asediaban constantemente el transitar de estos personajes por las calles de la ciudad. De igual modo en *Nosotros los de entonces* los enemigos sólo aparecían en los relatos de los protagonistas y a través de lo sonoro: con sonidos de disparos o la reproducción en off de un discurso histórico.

Es así que, en aquellas obras donde el conflicto se presentaba en términos de exclusión entre amigos y enemigos, la ausencia de los enemigos destacaba su figura siniestra y la oposición con los protagonistas.

En este sentido *Quien quiere patear el tacho?* se distingue dentro del corpus de obras analizadas por plantear una visión más compleja de las relaciones de poder, fundamentalmente en torno del polo del conflicto que la obra asume como propio. Si bien, al igual que el resto de las obras, se planteaba un conflicto central que delimitaba un espacio entre amigos y enemigos oponiendo los cirujas a las fuerzas del orden, y se tomaba partido por la fuerza más débil, en este caso también se establecen entramados más complejos y dinámicos hacia adentro de cada uno de los polos.

Así en la obra se veía cómo la Municipalidad y la empresa 9 de julio a través de la policía violentaba a los cirujas con su asedio constante, los cirujas se desquitaban con el perro que en varias ocasiones era el blanco de sus patadas y entre los mismos cirujas las acciones violentas los convertían alternativamente en hostigadores y víctimas. Así por ejemplo el Fana, quien en la primera escena aparecía como el principal blanco de la violencia policial, en la segunda escena se convertía en el principal hostigador del Morta. Entre los cirujas se hacían y deshacían alianzas y jerarquías durante toda la obra, lo que aportaba una visión menos romántica y esquemática de la marginalidad.

En aquellas otras obras en que la oposición entre los polos no se daba en términos de exclusión mutua sino de oposición -como en *Cómo te explico?* Y *Proceso en un aula*- los oponentes eran presentados en escena aunque con un status inferior y desde la mirada de los protagonistas. Así por ejemplo en *Cómo te explico?* los adultos no tenían nombres propios sino que eran nombrados exclusivamente por sus roles -“la profesora”, “la madre”, “el padre”- e interpretados por la misma actriz, reforzando la mirada adolescente según la cual serían diferentes funciones de un mismo mundo adulto que los excluía.

En *Proceso en un aula* por su parte, esta diferenciación de los dos polos del conflicto estructuraba casi todas las dimensiones de la puesta. Mientras los personajes adultos se manejaban en un registro caricaturesco, subrayando su efecto cómico, los estudiantes se construían desde un registro de actuación más realista que destacaba la veracidad y seriedad de sus argumentos. Esta distancia entre los registros de actuación era acentuada además con el maquillaje y el vestuario: los estudiantes aparecían con la cara lavada vistiendo los guardapolvos blancos propios de la educación pública y con los cabellos sueltos y largos, mientras las autoridades vestían trajes formales en tonos oscuros y peinados recogidos y estirados hacia atrás que destacaban su rigidez. Esta composición plástica de las autoridades se completaba con un maquillaje propio del teatro popular que destacaba los rasgos grotescos de estos personajes.

Foto N° 11- Escena de *Proceso en un aula*



Fuente: archivo personal Miguel Palma.

Todas las obras ponían en escena un conflicto explícito entre partes a partir de la construcción de un “nosotros” y un “ellos” claro y transparente. La construcción de los personajes estaba orientada a trazar tipos sociales, personajes individuales que representaban a un grupo en sus luchas por un lugar en el orden social. En esta disputa, las obras asumían la voz de los sin voz, de la parte más débil del antagonismo: los adolescentes, los perseguidos, los pobres, los marginados, los artistas del interior, quienes a su vez funcionaban como portavoces de los autores -también colectivos- en la exposición de las tesis de las obras.

En esta narrativa ligada a las experiencias cotidianas, en estas pequeñas historias se jugaba lo que Martín Barbero denomina “el drama del reconocimiento” (2002a: 68), las complejas operaciones de constitución de los sujetos, no sólo de los sujetos individuales sino también colectivos. “Lo que mueve la trama del melodrama es siempre el desconocimiento de una identidad y la lucha contra los maleficios, las apariencias, contra todo lo que oculta y disfraza: una lucha por hacerse reconocer” (Martín Barbero, 2002a: 69). En el caso de nuestro corpus, la lucha del hijo por el reconocimiento del padre, de la hija por la madre, del mudo por sus pares y profesores, de los alumnos por los profesores, de los artistas del interior, de los cirujas y de los jóvenes del '73 por una sociedad que los excluía.

Desde una perspectiva vertical que separaba entre buenos y malos y limitaba la ambigüedad, la poética de Discepolín buscaba una toma de partido por parte del espectador a favor de los personajes positivos. En este sentido, el esquematismo y la repetición resultaban centrales para los procesos de identificación y reconocimiento a los que apuntaba esta poética.

Para ello, la poética del Discepolín construía un universo de referencialidades muy próximo al espectador abrevando en diferentes componentes de la cultura popular argentina. Por ejemplo, se invocaba en escena a personajes del deporte como Ringo Bonavena, Maradona y Monzón, a personalidades de distintos géneros musicales desde Sandro, Julio Sosa hasta los éxitos bailables de la temporada. También se construía una fuerte referencialidad territorial -con excepción de *Cómo te explico?* que buscaba trazar un espacio y tiempo indefinido- todas las obras se anclaban en Rosario fundamentalmente en sus barrios más marginados. Así,

los cirujas eran del barrio Las Flores mientras el Moncho de *Profesión sin fin de mes* se ubicaba en “Ayacucho y Uriburu” y la vasca era de la villa de Empalme Graneros.

En esta referencialidad territorial, Rosario se construía además en relación a una Buenos Aires fantasmagórica que reaparecería en las distintas obras del grupo, desde la prima de Buenos Aires de *Cómo te explico?* hasta el viaje soñado por los personajes de *Milonga del caminante* o los cirujas de *Quien quiere patear el tacho*, hasta la reflexión de Nora sobre su viaje a Ezeiza (“al revés de siempre, estaba el país entero!! Todo el interior en Buenos Aires”). Por tanto dentro de esta poética Rosario se levantaba en relación con esa otra ciudad capital recuperando el tópico del federalismo que delimitaba sus políticas hacia adentro del campo teatral nacional.

La construcción lingüística también estaba determinada por esta voluntad de comunicación por lo que se apelaba a formas cotidianas del discurso conjugando expresiones lunfardas con términos de la época. Las formas del habla resultaban entonces fundamentales en la construcción de los personajes de la fábula y su época.

Los cirujas de *Quien quiere patear el tacho?* adoptaban formas del habla propias de la ciudad. El Ringo, el Morta y el Fana no pronunciaban las eses (“ve lo que hiciste” ... ”lo arreglamo”), hablaban capicúa (“que se haga mierda, se haga”, “dejá que se rompa todo dejá”, “estamo todo el día junto, estamo”), utilizaban “malas palabras” como “hijo e’ puta” “mierda” “cagón” “boludo”, expresiones y palabras lunfardas tales como “le crepó el dorima”, “jode el fuelle fumar”, “mansuli conmigo!”, “se hace el zota”, cana, fifar, afanar, chorear, pucho, fajar, trompear, tronpa (en lugar de patrón), junar, laburo, etc. A su vez, el recurso a la burla y el humor procaz con gestos y expresiones verbales como por ejemplo “selargolla”, “relampajea” o “se está miando San Pedro”.

En cuanto a la estructura, todas las obras mantenían una disposición clásica de presentación, nudo y desenlace; planteando un tiempo lineal, ordenado y progresivo motorizado por la oposición entre estos personajes positivos y negativos. Se excluían todas las formas metafísicas o sobrenaturales en las fuentes de la acción dramática, las acciones eran acciones humanas.

Si bien la estructura profunda de las obras era tradicional, su construcción en la superficie era fragmentada. Cada escena se planteaba como una unidad aislada, articulada en el montaje final a partir de diferentes recursos entre los que se destacaban la iluminación y la música. De modo que en la poética de Discepolín estos elementos técnicos trascendían una función meramente ilustrativa o climática, para convertirse en eslabones fundamentales de articulación dramática. Una articulación entre fragmentos que se trabajaba a su vez de manera unitaria.

La matriz cultural que organizaba el tiempo en la poética de los discepolines se correspondía entonces a la del tiempo cotidiano, el tiempo de la repetición que si bien es lineal y progresivo se distancia de la matriz del tiempo productivo -el del capital- que se mide en unidades contables y acumulables.

Desde la poética se instauraba un tiempo de los fragmentos organizado por otro tipo de sociabilidad. Por lo que podemos decir que en el melodrama de los discepolines pesaba “otra socialidad primordial” a la del contrato social (Martín Barbero, 2002a: 66), una socialidad que evoca las relaciones de parentesco, las solidaridades vecinales, territoriales y de amistad, como mediación fundamental hacia la constitución del sujeto como ser social.

De manera que entre el tiempo de la ‘historia’ – que es el tiempo de la nación y del mundo, el de los grandes acontecimientos que vienen a irrumpir en la comunidad- y el tiempo ‘de la vida’- que es el que va desde el nacimiento a la muerte de cada individuo y que jalonan los ritos que señalan el paso de una edad a otra- el tiempo familiar es el que media y hace posible la comunicación (Martín Barbero, 2002a: 69).

Esta estructuración entre el tiempo-espacio de la vida -de esa socialidad próxima- y el de la historia que se anuda en el melodrama, aparece explícitamente en la matriz estética de *Nosotros los de entonces*. Allí, las pasiones amorosas y las pasiones políticas se enlazaban en una trama disolviendo los límites entre unas y otras. Por ejemplo, la primera escena de amor de Nora y Carlos se correspondía con el festejo por el triunfo de las elecciones de 1973 y su primera discusión será por el viaje a Ezeiza. Del mismo modo, el comienzo de la dictadura -que se ponía en escena a partir del audio del discurso que emitiera la junta militar el 24 de

marzo- se correspondía con una mudanza que terminaba de despojar al escenario de todos los objetos que hasta ese momento habían contribuido a construir el relato. En ese espacio vacío y oscuro transcurrían los años de desolación de la dictadura, la cárcel, las desapariciones y la muerte.

Entre lo íntimo y lo público, la trama transitaba entonces a la vez por el descubrimiento del amor, el casamiento, los hijos, la vocación, el arte, la militancia, las luchas sindicales, el triunfo de las elecciones de Perón en 1973, el viaje a Buenos Aires para su llegada y la confusión y el dolor ante la masacre de Ezeiza, la muerte de Perón, las paritarias de 1975, la persecución y los asesinatos de la Triple A, el golpe del 24 de marzo de 1976, los encarcelamientos, las desapariciones, la vida en la clandestinidad, la muerte, el terror y el silencio, los nacimientos en cautiverio, los atentados de las organizaciones armadas, la lucha armada, la violencia, el mundial de 1978, las movilizaciones de las madres y las abuelas de plaza de mayo, los regresos del exilio y la llegada a 1983.

La poética recurre así a numerosas analogías entre lo que podríamos denominar una micropolítica de los personajes y una macropolítica del contexto del ente poético en las que lo íntimo y lo colectivo aparecen unidos y dialogando a través de un simbolismo que recorre todos los niveles de la trama. Así por ejemplo el tren que los cirujas de *¿Quién quiere patear el tacho?* ven pasar en su momento de mayor desasosiego se puede pensar como una evocación al movimiento peronista y los sueños de las clases populares que lo acompañaron; su viaje inexorable y veloz hacia adelante señalaría esa huida hacia el futuro con la que se cierra la obra.

En el marco de esta poética el límite entre el adentro y el afuera, entre el espacio de público y privado no es material ni consistente, son fronteras difusas y permeables que se anudan a través de los cuerpos de los personajes.

También en la construcción de los espacios dramáticos aparece este mecanismo, pues si bien éstos son generalmente espacios públicos -la calle, la escuela, un parque, una plaza- aparecen espacios íntimos -como un dormitorio o una pieza de pensión- insertos en aquellos y sin límites claros. Es así que en estos seres no hay un límite claro entre el universo íntimo y lo

público, lo político es parte de lo íntimo y la subjetividad misma se construye en ese juego dialéctico con el contexto social y político.

En cuanto a la puesta primaba una concepción sintética y una preocupación por valorizar los aspectos plásticos. En ninguna de las obras la escenografía replicaba escenarios de la vida cotidiana, por el contrario el espacio escénico se presentaba como un espacio móvil y poroso que se transforma con mínimos recursos. En este plano, no había intención de ocultar los procedimientos teatrales sino que la transformación a partir de los recursos del lenguaje escénico era puesta a la vista de los espectadores.

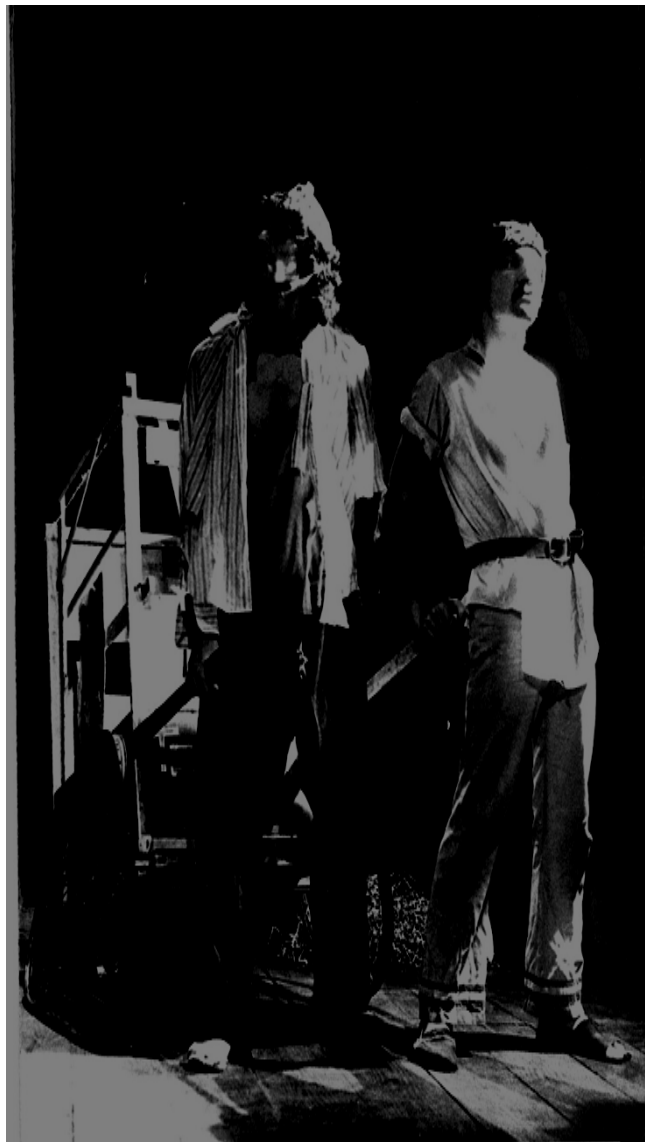
El relato se construía entonces a partir de un espacio vacío, la iluminación y los cuerpos de los actores en movimiento. Eran sus desplazamientos, distancias y formas de ocupar el espacio los que iban armando y desarmando los diferentes espacios dramáticos de la obra. De esta forma, la distribución de los cuerpos- tiempos y espacios en el escenario permitían generar nuevas distribuciones de los cuerpos- tiempos y espacios fuera del escenario. La propuesta estética y la política de circulación trabajaban coherentemente en la construcción de un nuevo espacio y un nuevo público en el campo teatral.

En *¿Quién quiere patear el tacho?* por ejemplo, toda la puesta se orientaba a destacar la vitalidad de los personajes a partir del carrito y el cuerpo de los actores. El movimiento constante de esa caminata, las corridas, los juegos boxísticos, los bailes, el permanente tirar del carro instalaban una partitura rítmica y espacial muy dinámica. Los cuerpos golpeados de los cirujas y el carrito siempre a punto de desarmarse- en tanto extensión y metáfora de ellos- se convertían así en el principal soporte de una puesta que se completaba con un potente paisaje sonoro.

La poética de Discepolín tensionaba y jugaba con los planos de la ficción y la realidad incluyendo al público mismo en esos saltos. La cuarta pared se derribaba y reconstruía en diversas oportunidades, como así también la identificación entre los personajes y los actores. Fundamentalmente en los finales de las obras, pero también como cierres de diferentes unidades dramáticas, las fronteras de la ficción en el lenguaje teatral aparecían difusas

En este sentido, la inclusión del público como parte de la trama reforzaba este juego de identificaciones y reconocimientos que aludíamos anteriormente. En *Nosotros los de entonces* el público era “la gente de la peña” a la que se dirigían Nora y Manuel en su actuación y en *Proceso en un aula* se transformaba alternativamente en el público de la Audiencia que enjuiciaba a los estudiantes, el alumnado al que se dirigía la directora o los estudiantes de una Asamblea a quienes hablaban sus compañeros. Estas construcciones ficcionales sobre el público como parte integrante del ente poético se deslizaban hacia el final de las obras a una apelación directa a éste en tanto ese ente colectivo sujeto de la transformación que el grupo buscaba reactivar

Foto N°12- *¿Quién quiere patear el tacho?*



Fuente: archivo personal Miguel Palma.

Sin dudas la obra que más ahondó en estos procedimientos fue *Nosotros los de entonces*. Siendo la obra más autobiográfica, ésta recuperaba historias reales para luego ficcionarlas en un relato muy próximo a lo documental. Incluso en el programa de mano se advertía que “todos vivieron, que los hechos son estrictamente reales”. Incluso, la obra finalizaba con el intento de Nora –especie de alter ego de la autora- por construir un relato sobre su generación. Recuperando una escena de ficción adentro de la ficción, el ente poético construía en este parlamento al sujeto histórico de la trama: ese *nosotros* testimonial de Nora y su autora:

Nosotros, que hicimos el Rosariazo! (...) nosotros, los privilegiados que entramos gateando a los años 50 (...) nosotros, que nos acunaron con tangos (...) pero aprendimos a bailar con los Beatles (...) nosotros, que con la escuela, inauguramos el Monumento a la Bandera (...) mientras Isaac Rojas..con los lentes negros nos saludaba desde el palco (...) o sea que aprendimos a escribir en dictadura (...) nosotros, que como buenos revolucionarios, en el secundario éramos lo peor de la clase (...) Nosotros, que amábamos al “Che” pero en el secundario tuvimos tres días de duelo nacional por Kennedy! (...) Y encima una adolescencia con tres dictaduras: Onganía, Levingston, y Lanusse (...) nosotros, que vimos llorar a nuestros viejos por Evita que se iba, y por la masacre de José León Suárez en el '56 (...) Nosotros, a seis meses de Trelew, con las cárceles llenas de presos (..) Nosotros, los de entonces, a las puertas del 73!

A partir de un relato autobiográfico en el que la actriz-personaje intentaba un relato autobiográfico, *Nosotros...* nos reconduce a estos múltiples juegos de espejos entre la ficción y la realidad, juegos en los que el teatro aparece como el principal dispositivo de mediación.

A su vez, esta puesta generaba un dispositivo al que denominaban “implosiones”, momentos en que los actores se distanciaban de sus personajes y reflexionaban en primera persona sobre su relación con ellos. A partir de estas implosiones y las reflexiones a público la obra construía entonces un metadiscurso sobre el teatro, la ficción y los artistas.

Toda la poética de Discepolín sentaba una posición sobre el arte, tanto a través de estos procedimientos como explícitamente dentro del relato de la ficción. Una posición radicalmente contextualizada para pensar la realidad de los artistas del interior. El arte era lo que unía a los tres infelices de *Profesión sin fin de mes* y a la troupe de *Milonga del caminante*, lo que le permitía al mudo de *Cómo te explico?* entrar en contacto con lo sagrado y

comunicarse con Marisa, el arte estaba en los sueños de los cirujas y era el lugar desde el que Nora de *Nosotros los de entonces* podía sobrevivir.

Uno de los ejes fundamentales que atraviesa a *Nosotros los de entonces* es precisamente el lugar del arte y los artistas en el contexto de la dictadura. La imposibilidad de seguir contando y las posibilidades de metaforizar eran presentadas a partir de una escena en un camarín en la que Nora -encarnando el personaje del León de Francia- esbozaba la tesis de la obra sobre el lugar del artista.

Hay que decir que “Bienvenido León de Francia” fue una obra escrita por Néstor Zapata y Chiqui González en 1978 que narra las andanzas de una compañía de radioteatro por el interior de la provincia de Santa Fe a fines de 1955. Con esta referencialidad directa a su biografía, y reivindicando su producción en Arteón durante la dictadura, la autora recuperaba en diversas entradas este texto:

Yo, el León de Francia, me culpo de aquellos años, de la pálida risa, del rubor y el encanto, ofrecidos, candorosamente en el aplauso. Yo, León de Francia, me culpo de saber que vendrán años de mentiras atroces y baratas obscenidades que nos harán temblar (...) Me culpo, mil veces me culpo de no poder vengar, vengarlos. Me culpo de no haber podido asomar mi negro antifaz, detrás de cada ventana del dolor de ustedes (...) (sacándose el vestuario del León) Me culpo, sobre todo me culpo, de ser una ficción, un imposible, y no haber podido terminar con los villanos.

En este rezo de lamento la ficción se culpa por ser sólo eso ante tanta muerte y dolor, se culpa de ser un imposible. Sin embargo, este lamento por la capacidad limitada del arte para transformar la sociedad –lamento que puede desplazarse a los sueños revolucionarios de esa generación- se revertían en la última escena en la que la actriz recuperaba y revalorizaba la capacidad simbólica de construir un relato para poder seguir el camino.

A través de otro juego de espejos, la última escena ponía en escena a una Nora quebrada intentando construir un relato sobre su generación. Mediante esta construcción metalingüística, se recuperaba el parlamento del principio de la obra en que se construía el sujeto colectivo de la trama, pero esta vez, con las voces de aquellos muertos en la lucha revolucionaria. Nora, y a través de ella su directora, retomaba entonces el grito de los muertos de la generación del '73 y desbordada de dolor lograba finalmente pararse en el

escenario y contar; a través del arte, del relato adentro del relato, lograba finalmente pararse a las puertas de 1983 para seguir actuando.

La obra termina reconstruyendo así ese “nosotros” que -como en la gráfica de la obra- se paraba en

...las puertas del '83 herido pero llevando aún las llaves para terminar con el encierro. Con la poesía como un arma cargada de futuro, fieramente existiendo, ciegamente afirmando, como un pulso que golpea las tinieblas (Gabriel Celaya en Gráfica de *Nosotros los de entonces*).

La autora intentaba guardar en el escenario algo de lo perdido y así seguir el camino. En este sentido, se apostaba a recuperar algo de esa “juventud maravillosa” y “valiente” que creyó en la revolución para construir un nuevo orden social. Y por ello conservaba el final esperanzador que estos artistas entendían como parte fundamental de su militancia. Una esperanza que depositaba en el arte y la política las posibilidades de construir un futuro mejor.

Gráfico N°13- Volante de “Nosotros los de entonces”



En el centro de estos dramas de reconocimiento se encuentra el supuesto de que la realidad social es transformable a partir de la acción colectiva. Por lo que las fuentes de la acción y la transformación social están depositadas en la organización, en la acción humana organizada socialmente, es decir en *la política*.

Desde la escena se promueve la lucha a través de la organización y la constitución de agentes colectivos. Explícitamente tanto en *Los rostros perdidos* como en *Proceso en un aula* aparecían en escena estos actores colectivos en situaciones de movilizaciones y lucha popular. Toda la poética de Discepolín construía entonces estos sujetos colectivos y evocaba escenas de la “masa movilizada” desde una mirada romántica y nostálgica.

En *Quien quiere patear el tacho?* Fana hacía referencia a ese “río negro y ancho...y plateado que brillaba y se movía despacito, despacito” haciendo cola para ver a Perón en su funeral. Y Nora, en *Nosotros los de entonces*, evocaba “la procesión en silencio” de casi todo un país yendo a Ezeiza.

Estas presencias corales se repitieron en buena parte de las creaciones del grupo para evocar una concepción filosófica del hombre como ser político y social. Es más, todas las obras terminaban con un coro enfrentado al público: los tres cirujas corriendo hacia el amanecer, el Moncho y la Vasca caminando hacia el futuro en *Profesión sin fin de mes*, los tres hermanos de *Nosotros los de entonces* de la mano gritando a las puertas del '83, los adolescentes de *Cómo te explico?* parándose para decir su verdad y los alumnos de *Proceso en un aula* lanzándose a la vida en un salto al proscenio.

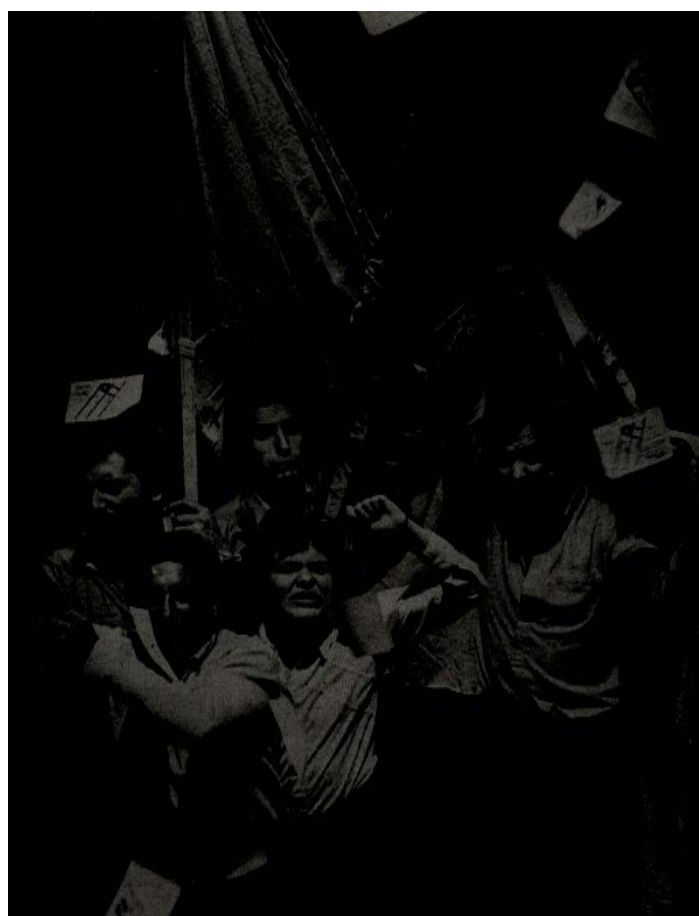
La poética de Discepolín presentaba los elementos para una respuesta positiva de carácter colectiva como resolución de los conflictos. Aún en las obras donde el conflicto se precipitaba hacia un destino trágico – como la muerte de Compadre en *Profesión sin fin de mes* o la de Manuel en *Nosotros los de entonces* y la de Cacho en *Cómo te explico?* –se apostaba por una salida afirmativa. Todas las obras – sin excepción- terminaban con los actores de frente al público enunciando la tesis de la obra, en un clímax emotivo y de gran dramatismo.

Foto N° 13- *Proceso en un aula*



Fuente: archivo personal Miguel Palma.

Foto N° 14 – *Los rostros perdidos*



Fuente: archivo personal Ricardo Navarro.

En *Cómo te explico?* por ejemplo, el enfrentamiento con el mundo adulto se refuerza en el último parlamento de la obra cuando el Mudo – metáfora viviente de todos los silenciados por la dictadura- lograba decir su verdad: “nosotros una vez fuimos adolescentes, y no permitiremos que nos digan que es la etapa más feliz de la vida”. Una verdad que enuncia el objetivo de la obra: transformar el modo de ver la adolescencia en la Argentina de los ochenta poniendo en cuestión no sólo la imagen publicitaria que la ligaba a la potencia, la alegría y la perfección física; sino también aquella que la pensaba como una “página en blanco”, una materia amorfa a ser moldeada.

La pregunta por el *Cómo te explico?* -que se recupera de la canción “Carta a papá” de Marilina Ross- se instalaba en ese espacio de disyunción entre los dos mundos. Una pregunta que se dirigía a la vez al mundo interior de esa voz acallada y al mundo adulto, a ese padre en tanto ley que distribuye las partes. Una pregunta en la que anidaba sin embargo la posibilidad del encuentro. Y en este sentido, la obra intentaba trazar un puente; instituir un tiempo y espacio otro, un instante poético desde el que encontrarse.

Estos finales frontales y esperanzadores, se concebían como parte de un compromiso moral con la transformación social. Según lo definían estos teatristas, este optimismo militante era otra de las vías por las que sus producciones expresaban la resistencia al orden normal de las cosas y la apuesta por la política y el arte como herramientas de transformación social. En este sentido, podemos decir que toda la poética de Discepolín se estructuraba en torno a esta moral que hacía de la política y del pueblo – según la construcción que detallamos anteriormente- las fuentes últimas de legitimidad de toda acción social.

Por ello, uno de los objetivos centrales de la poética -explicitado en el proceso de trabajo- era lograr una comunicación directa con el público. Había un especial cuidado e interés en que la obra “se entendiera”, es decir que la tesis del ente poético fuera recepcionada con igual sentido al que fue producido. Para esto, no sólo se construía un sistema de referencias cercano al espectador sino que además se explicitaba “el mensaje” dentro del texto dramático reforzándolo con los demás recursos del lenguaje escénico.

El cuerpo, el espacio, la iluminación, el universo sonoro se combinaba para hacer llegar un mensaje sin grietas ni dobleces que pretendía primero emocionar. Recuperando la certidumbre descubierta por Arteón en su gira por Latinoamérica, los discepolines creían que si la poética no emocionaba no era posible la comunicación y sin emoción el mensaje no llegaba. Desde el escenario se buscaba entonces una afectación sensorial que trascendiera por mucho el placer estético de la palabra; lo plástico, lo sonoro, la vibración y transpiración de esos cuerpos en escena eran partes constituyentes de la poética.

Como estética del cuerpo, todos los recursos de la escena estaban destinados a duplicar en el espectador las reacciones físicas que se presentaban en el escenario. Es así que la emotividad se constituía en un vehículo para la catarsis y la identificación, a partir de la emoción se buscaba que el espectador se compadezca del destino de esos personajes, que llore con ellos y luego luche.

Según pudimos recuperar en videos y entrevistas las puestas fueron muy efectivas en la búsqueda de estas respuestas emotivas del público. Posiblemente el caso más extremo haya sido el de *Nosotros los de entonces*. Estrenada en abril de 1984, este “rito de exaltación y dolor” -según se autodefinía- circuló por muchas ciudades del país convocando a un público muy amplio entre los que se destacaban integrantes de organizaciones políticas, sociales y de derechos humanos. Según relataban los protagonistas de esta obra los espectadores solían quedarse hasta una hora después de la función abrazando a esos jóvenes actores y llorando por la historia reciente de esa otra juventud.

Podemos pensar, con Rossana Reguillo (2002) que la puesta en clave melodramática del sufrimiento extremo contribuía a desolemnizar. Al extremar el sufrimiento se posibilitaba la distancia que lo hacía narrable. Como afirma Michaela Ott -refiriéndose a la inclinación melodramática del cine alemán posterior al nazismo- creemos que el exceso de emoción no obedecía a un “sensibilismo apolítico” sino que operaba más bien como antídoto de lo ocultado durante los regímenes represivos. Se actuaba llorando y gritando lo silenciado y en este sentido la apelación a la imaginación melodramática se justifica por un déficit de representación.

Retomando las palabras de Ott (2002:246) podemos pensar la estética del Discepolín como la “rebelión torpe, llorosa y hasta potente” de los hijos de la dictadura.

Como afirma Monsiváis, en los rituales catárticos del melodrama el público se unifica, desde la risa o el llanto se hace uno. A través de la narración en clave melodramática se actualiza entonces un lugar social y una adscripción identitaria desde la que construir el reconocimiento. Podemos inscribir las creaciones de los discepolines dentro de una poética pedagógica orientada a la educación sentimental del pueblo, entendido como el sujeto político primordial. A través de la emoción, la estética de Discepolín apuntaba a la subjetivación política del público. Por medio de la catarsis -del llanto o la risa compartida- los espectadores transmutarían en “el público” como sujeto colectivo y de allí se habilitarían las potencialidades políticas de auto instituirse como *pueblo*. En este sentido podemos pensar la poética del grupo como un ritual catártico de subjetivación política del pueblo.

Es así que la estética de Discepolín se puede inscribir en esa zona de problematización de los nexos entre afectividad colectiva y narratividad, entre la modernidad y lo popular, más específicamente de una afectividad popular. Recordemos que el melodrama moderno surge en un período de transición post Revolución francesa como parte de un proceso de constitución de una moral pos sacral ante la destitución de la religión como la principal ordenadora de la vida cotidiana (Brook en Herlinghaus, 2002: 25). Es decir nace como un campo de fuerzas semántico entre un orden simbólico estremecido y la expresión no canalizada de lo nuevo (Ott, 2002). En tanto emergente de un período de transición, el melodrama se liga a la necesidad de hacer de toda manifestación artística un bien útil, específicamente de localizar y articular una moral que acompañe la transformación de “*la canalla, del populacho, en el pueblo*” (Martín Barbero, 2002a: 70). Es decir, la imaginación melodramática crea un espacio para la moral oculta -entendida como la esfera del ser en que descansan los deseos y prohibiciones- y asume una forma llena de proclamas y exclamaciones que retoma la teatralidad de los discursos

revolucionarios y acompaña la constitución del pueblo como sujeto político y social.

Podemos pensar entonces el recurso a la imaginación moral del melodrama durante la transición democrática argentina como una forma de constituir otra zona “para sacral” desde la que articular una subjetividad alternativa. Si la dictadura reponía la moral cristiana como criterio de organización de la existencia cotidiana, la práctica de los discepolines articulaba aquello que la dictadura vedaba.

En la medida en que el melodrama vive de tremendismos y exageraciones afuera de las “buenas reglas”, remite a deseos que no disponen de un equivalente en el lenguaje oficial (Herlinghaus, 2002: 27).

Y en dictadura, el deseo fundamental que el lenguaje oficial negaba era la *política*. La militancia, el compromiso político, la revolución fueron los deseos desbordados que los discepolines repusieron desde su estética melodramática. Una estética que conectaba con un subconsciente social propio de la juventud militante de los setenta que encontró en la política su fuente principal de subjetivación. Una estética binaria e hiperbólica que coincidía con la lógica política predominante en los setenta.

Casi todos los entrevistados que formaron parte de Discepolín señalaban esta posibilidad de construir una subjetividad y sociabilidad alternativa como una de las marcas más importantes de la experiencia, “...el teatro me salva de ser un pelotudo” decía uno de los entrevistados. Y es que la seducción de ese sótano de Arteón, la posibilidad de tener “una causa”, un “motivo”, de diferenciarse a partir de la política -“era la rara del barrio” nos decía otra entrevistada- en un contexto que tendía a la homogenización- o a la diferenciación por el consumo- y a la fragmentación resultaban centrales en la politicidad de esta experiencia.

Si bien la estética de Discepolín reponía una subjetivación política militante adoptó una forma diferente a la habitual en el teatro político de los setenta. Porque, si como decíamos anteriormente la estética de los setenta pre dictadura se caracterizaron por la alegría, por formas ligadas al teatro de picadero, con cabezudos, música e innumerables recursos del teatro popular y una temática más directamente social; en la estética de Discepolín esa moral militante se concretizaba en un espacio intermedio entre lo íntimo y

lo público. Un teatro en el que el cuerpo no se trabajaba como en los setenta en un solo plano frontal y transparente, con la mirada directa al público, sino que desde la interioridad se desplegaba hacia el público.

Según Jaques Lecoq precisamente el cuerpo poético en el melodrama se asienta en el plexo, desde ese espacio cercano al corazón-identificado con el interior- se despliega hacia el exterior en amplios movimientos diagonales. En esa dinámica de tensiones entre lo íntimo y lo público se afirmaba el cuerpo y teatro político de los discepolines.

Podemos pensar que en este pasaje del teatro político de los 60/70 – del teatro político alegre y combativo-, a los grotescos que sucedieron al golpe de Estado y al melodrama de fines de la dictadura se procesa un viaje a la interioridad. En ese pasaje de la mirada inmediata al público hasta la mirada hacia adentro del cuerpo melodramático se concretizan las mutaciones en las representaciones mismas de la cultura. En otras palabras, en los cuerpos de los actores se hacen carne las transformaciones radicales que se dan en las formas de pensar el concepto de cultura entre fines de los sesenta y los ochenta. Específicamente en los cuerpos de los actores se ve un proceso de interiorización que acompaña la forma de entender la cultura y su gobierno en la época. Es decir, como intervención en el fuero íntimo y sentimental de los sujetos. En ese marco, se puede pensar que los discepolines a partir del desplazamiento melodramático que trazan respecto de las estéticas del teatro político de los 60/70, articulan su resistencia desde la vida cotidiana y el fuero íntimo como un campo a la vez que como un instrumento de lucha.

Posiblemente en el personaje del Mudo de *Cómo te explico?* se esconden algunas claves para pensar este desplazamiento melodramático de los discepolines. El problema de la mudez cobra vigencia en relación no sólo con el del subalterno sino también en tanto lenguaje del cuerpo en relación con la cultura letrada. En este sentido, el mudo asume un lenguaje puramente teatral y desde este embate al idioma oficial crea su propio lenguaje para dirigirse a los otros creando así un *entre* alternativo.

Puro cuerpo, la resistencia del mudo se ancla no sólo en la renuncia a la oralidad –recordemos que al final de la obra el mudo habla- y con ello al lenguaje institucionalizado sino también en el uso del cuerpo. Ese cuerpo

que habla lo hace desde el exceso, la exageración. Es un cuerpo extra-cotidiano que en su hipérbole escapa a los mecanismos y dispositivos de disciplinamiento y auto-control que la modernidad impone y la dictadura refuerza. En esa corporalidad exacerbada –entendemos- se cifra un elemento transgresor del imaginario melodramático de los discepolines. No es casual entonces que sea el Mudo quien escenifique el sexo. En tanto lo prohibido inscripto en el cuerpo –fundamentalmente en el cuerpo exacerbado del adolescente- evade el lenguaje codificado que lo reprime y encuentra en el lenguaje teatral una forma de crear un *entre*. Del mismo modo que el sexo, la política – otra de las prohibiciones del régimen- se escenifica sin palabra, a puro cuerpo, a puro sentimiento, a pura emoción en esas escenas del pueblo movilizado.

Foto N° 15- Escena de *¿Quién quiere patear el tacho?*



Foto N° 16- *Nosotros los de entonces*



Fuente: archivo personal Miguel Palma.

Desde y en el cuerpo el imaginario melodramático de los discepolines reconoce y escenifica lo reprimido por el régimen militar inscribiendo en sus mensajes emotivos aquello difícilmente articulable en el lenguaje verbal. Como afirma Peter Brooks en “Melodrama, body, revolution”:

...melodrama constantly reminds us of the psichological concept of “acting out”: the use of the body itself, its actions, gestures, its sites of irritation and excitation, to represent meanings that otherwise be unavailable to representation because they are somehow under the bar of repression (Herlinghaus, 2002: 47).¹⁰⁵

El cuerpo se convierte así en lugar de inscripción de esos mensajes altamente emotivos, conflictos inscriptos en el cuerpo más allá y por debajo del orden del discurso. Mensajes que desde la emoción buscan articular y reactivar un imaginario popular ligado a la juventud, la lucha política, la heroicidad, el amor y la militancia.

¹⁰⁵... el melodrama nos recuerda constantemente el concepto psicológico de “actuar”: el uso del propio cuerpo, sus acciones, sus gestos, sus sitios de irritación y excitación, para representar significados que de otra manera no estarían disponibles para la representación porque de alguna manera están debajo de la barra de represión”. Traducción propia.

Siguiendo a Herlinghaus podemos afirmar entonces que al re narrar antiguos relatos de amor y aventuras desde un mundo contemporáneo, el melodrama de los discepolines se inserta en un espacio de diferencia, entre lo residual y lo emergente “narrando y re narrando se constituye ‘lo común’ de la cultura, narrando y re narrando se (des) constituyen identidades y hegemonías” (Herlinghaus, 2002: 48). Así en su narrar y re-narrar los amores, pasiones y aventuras de los jóvenes, los discepolines construían un espacio de identificación como generación alternativo al que determinaba el orden policial de la dictadura. Para ello vuelven la mirada al pasado inmediato para recuperar una imagen romántica de la juventud politizada y “heroica” de los setenta.

En este sentido se puede pensar el componente residual de la imaginación melodramática en el contexto de la postdictadura como una apuesta por enlazar con imaginarios de sufrimiento y redención de fuerte raigambre en América Latina. Una apuesta que se comprende en el marco de una torsión general del campo intelectual, que ante las experiencias traumáticas del nuevo autoritarismo dejan de invocar el futuro (la revolución) para asumir la defensa de una tradición (Lechner, 1990). Frente a la mutilación autoritaria del pasado, los discepolines estructuran su mirada sobre el tiempo como una vía de resistencia a esa discontinuidad. Desde lo fragmentado de lo cotidiano, reconstruyen una nueva continuidad entre pasado, presente y futuro.

Podríamos pensar entonces este giro melodramático en el teatro político en la Argentina de la dictadura como una forma de narrar el doloroso declive de las categorías para “ser socialmente” que se habían consolidado en los 60/70 tales como el Estado, los sindicatos, los partidos, etc. Como un ritual catártico de re ligazón ante pérdida de la unidad y la búsqueda de la identidad, como una emotiva despedida al Estado protector y las subjetividades construidas en torno a él.

Discepolín recupera entonces escenarios, formas del habla y situaciones de la vida cotidiana para narrar el doloroso declive de las fuentes de sentido que habían estructurado al sujeto individual y social durante las décadas pasadas. Y en este sentido, podríamos pensar la tematización de la adolescencia en la poética del grupo como una forma de procesar el

desconcierto frente a la descomposición y recomposición de las identidades colectivas que se habían estructurado en el pasado. La puesta en escena por lo que adolece, por lo endeble y transitorio relocaliza al teatro de los discepolines como una experiencia de la transición.

En tanto “rituales de empoderamiento afectivo” (Herlinghaus, 2002: 57) los melodramas de los discepolines articulan mensajes afectivos más allá de la racionalidad formal, teatralizan esa zona prohibida construyendo lugares alternativos de significación a partir de la voz y el cuerpo en escena. Entre el encantamiento comunitario, el exceso corporal y los afectos exaltados el melodrama de los discepolines resiste a la articulación entre moral cristiana y racionalización del “Proceso de Reorganización Nacional”. No desde el cuestionamiento de categorías totalizantes como Nación, Estado o pueblo, sino desde la disputa de su sentido.

En este sentido, la poética de los discepolines apuesta a reponer una visión de la política en franca decadencia. Recordemos que durante esos años en el campo intelectual se ponen en crisis las concepciones instrumentales de la política que habían dominado en las décadas precedentes y todo el vocabulario y la concepción de la política se comienza a articular en torno al concepto de “democracia” y a la figura del ciudadano como sujeto privilegiado de la política. Es así que podemos inscribir a la poética política de los discepolines en las disputas por la resignificación de la política y del pueblo como sujeto privilegiado de ella. Desde allí busca reponer la visión predominante desde mediados de siglo con la expansión de las fuerzas nacional-populares. En este caso, desde una construcción romántica del pueblo convertida en criterio de autenticidad para la conformación de la nación, como criterio último de legitimidad.

La poética de Discepolín se afirmará en una concepción del arte como un instrumento de transformación social y desde allí se narrará a sí misma asumiéndose parte de los sin parte, es decir del pueblo (Rancière, 2007). En este sentido la poética de Discepolín puede ser inscripta de manera múltiple como una poética *popular*. En tanto recupera formas propias de esa tradición teatral, formas cargadas de humor y emoción, formas sintéticas que -entreverando la realidad y la ficción- no perderán nunca la referencia al espectador e instaurará en su vocación de

comunicación- a veces ilusoriamente transparente- su mayor condicionante. A su vez, en su poética el *pueblo* se constituye en el sujeto privilegiado del drama. Es decir, las obras de Discepolín construyen simbólicamente un pueblo identificado de manera amplia con los sectores subalternos del orden de la hegemonía y desde allí buscan subvertir el orden policial de los cuerpos, la palabra, los tiempos y los espacios.

k) La prohibición de *Cómo te explico?*

En el acontecimiento de expectación de *Cómo te explico?* se vivía ese hiato entre estos dos mundos difíciles de conciliar. En primer lugar podemos identificar una disputa por la capacidad de lectura de la obra idéntica al desacuerdo generacional que ella planteaba. Por ejemplo, mientras Héctor Barreiros desde *La Capital* (13/11/80) afirmaba la dificultad de los jóvenes para “captar todo el sentido” de la obra, o su imposibilidad de “entender el fondo de la cuestión”, los integrantes del grupo en una nota para el diario *La Tribuna* contaban que los jóvenes “la veían mejor que algunos profesores; a veces, incluso, les explicaban su sentido” (7/03/81). Asimismo, las crónicas de los diarios relatan estas disyunciones entre carcajadas de adultos en escenas que para el público joven estaban cargadas de dramatismo, acusaciones cruzadas y adultos que dejaban la sala en medio de la función arrastrando a adolescente que querían quedarse. Parecería que en el acontecimiento de expectación -en ese vivir/con, percibir y dejarse afectar en todas las esferas de las capacidades humanas por el ente poético (Dubatti, 2010: 40)- se vivía el desacuerdo, el hiato entre esos dos mundos difíciles de conciliar que presentaba el ente poético.

Esto llegó a su punto cúlmine el 2 de octubre de 1980 cuando la Comisión Municipal Calificadora de Espectáculos Públicos e Impresos Literarios prohibió la obra para menores de 18 años. Así, a poco más de un mes de ser estrenada la obra el elenco debió enfrentar una prohibición que excluía a su principal destinatario: los adolescentes de entre 13 y 18 años. Frente a esta situación el grupo se propuso la visibilización del conflicto a partir de volantes y gacetillas, lo que enseguida suscitó la adhesión de todo el movimiento teatral rosarino y del público en general.

Además, Chiqui González, en su rol de abogada, presentó un recurso administrativo ante el Secretario de Gobierno de la Municipalidad, Dr. Mario Casanova, para solicitar la reconsideración urgente de la medida. En el edificio del Consejo Municipal y a puertas cerradas, con buena parte del movimiento teatral rosarino en la puerta, la directora debió defender la obra frente a esta Comisión integrada por un representante de la Liga de la Decencia, otro de la Liga de Madres de Familia, el Subsecretario de Gobierno de la Municipalidad y el juez de menores Agarriaga, quien no había participado de la decisión de la prohibición, y fue un aliado imprescindible para lograr la recalificación de la obra.

En un documento de 7 fojas, firmado por Zapata y González, la directora expuso los fundamentos para solicitar la recalificación centrándose en el valor artístico y social de esta propuesta y denunciando la falta de fundamentos de la resolución -lo que afectaba el derecho a la defensa-, y la prohibición –no restricción- que representaba esta calificación en un obra destinada a los adolescentes. Se decía “si los adolescentes no pueden verla, no cumple su objetivo” afectando además el derecho a trabajar y el derecho de propiedad intelectual de los autores.

Calificando a la medida como “injusta y desproporcionada”, el escrito ponían en cuestión la lectura que la Comisión había hecho del montaje al calificarla como “la pornografía, la obscenidad, y los films más violentos”, generando una calificación restrictiva que dañaba en el plano profesional, moral y artístico. En este sentido, el escrito dejaba constancia que los días 3, 4 y 5 de octubre se había realizado un procedimiento policial antes de la función que, además de revisar la documentación de la gente que ingresaba a la sala, se encargó de revisar baños y camarines creando en los espectadores una imagen distorsionada del espectáculo y la sala.

Entre los fundamentos de la solicitud de recalificación el escrito enfatizaba la inexistencia de un teatro para este público comprendido entre los 13 y los 18 años y su necesidad ante la imagen distorsionada que la propaganda y la televisión impulsaba sobre esta edad, creando falsas necesidades y fantasías con “mensajes mentirosos, indignos, deformantes y , cuando no, peligrosos”. Así se explicitaba el propósito del Grupo de Teatro para Adolescentes de crear con esta obra el primer teatro destinado a este

público en el país. Conscientes que: “el teatro no recomienda...revela partes de nuestra vida para que vibremos y obtengamos a cambio un momento de reflexión, de placer, de distracción que sea útil para nuestra formación cultural y humana”. (González, solicitud de recalificación de *Cómo te explico?*, 6/10/80)

En el apartado dedicado a la obra, el escrito justifica científicamente la temática y la perspectiva abordada recurriendo a aportes de educadores, médicos, psiquiatras, teóricos e investigadores de la temática. En ese marco la directora definía a *Cómo te explico?* como un “fresco tierno sobre los problemas de la edad”, trazándose los objetivos y las cualidades estéticas de la obra.

Decidió mostrar una parte de esos momentos y supo que el lenguaje utilizado debía ser tierno, cálido, lleno de frescura, de candor (...) poético, lleno de música, a la vez vivo, sincero, con humor, para que los miedos de la edad no se hagan monstruosos ni patéticos. En definitiva, acompañarlos en ese difícil tránsito suave y dulcemente. No hay un solo momento burdo, no hay nada grosero, no hay una sola palabra barata y chocante, no hay desnudos ni la más mínima actitud grosera, cerca de lo ingenuo, muy lejos de lo pornográfico, no hay un solo recurso destinado demagógicamente a buscar la adhesión fácil. (González, solicitud de recalificación de *Cómo te explico?*, 6/10/80)

Asimismo se ponía de relieve la gran repercusión que había logrado la obra en la ciudad desde su estreno no sólo por la gran convocatoria de público sino, fundamentalmente, en la habilitación de un nuevo discurso, en la promoción de un diálogo entre los adolescentes sobre sus temores, sus pensamientos y sus problemas.

En este sentido, el documento explicitaba además los valores que se transmitía, el mensaje que buscaba comunicar, deteniéndose específicamente en la cuestión del amor y en la última frase, que se suponía habían justificado la prohibición. Respecto del amor, el documento explicitaba que la obra no alentaba a las relaciones amorosas sino que simplemente exponía todo el desconcierto y las dificultades de la iniciación amorosa, los horrores que genera la falta de información y formación, y el deseo que “en el amor, la madurez y la auténtica comunicación con los adultos, los jóvenes encuentren el amor dignamente y sin perturbaciones”. En este sentido, el escrito ponía a *Cómo te explico?* en relación con diversas obras de la literatura universal que muestran el amor adolescente revelando

lo peligroso y terrible de prohibir estas manifestaciones para el público adolescente. Así se señalaba el “pecado de silencio” que implicaría la prohibición de por ejemplo el amor adolescente de Romeo y Julieta de Shakespeare, algunos entremeses de Cervantes, escenas del Quijote cargadas de sensualidad, el cantar de los cantares de la biblia, toda la obra pictórica del renacimiento, Carmina Burana, entre otras.

Respecto de la última frase, que –inspirada en Paul Nizan- afirmaba que la adolescencia no era la edad más feliz de la vida, se volvía sobre los argumentos científicos que respaldaban esta afirmación, explicitando el sentido general de la obra:

...decimos que no es feliz como etapa... la felicidad supone satisfacción y armonía... muy lejos de las características físicas y psicológicas de la edad. Es una comprobación científica. Además, una frase en teatro, no debe leerse asilada. Toda la obra es un canto a la ternura, al candor, a las maravillas y dificultades del crecimiento...eso es esperanza... esos es el aliento y la fe después de una reflexión verdadera... crecer es difícil, pero vale la pena. Ese es el sentido de la obra. (González, solicitud de recalificación de *Cómo te explico?*, 6/10/80)

Finalmente, luego de este recurso y una función brindada a los miembros de la Comisión, el 23 de octubre se recalificó a *Cómo te explico?* como “prohibida para menores de 14 años”. Para ello, se debieron hacer algunas modificaciones que incluían el tamaño de la muñeca a través de la cual el mudo intentaba explicar cómo era tener relaciones sexuales ya que, según la lectura de la Comisión, era demasiado “humana”. Así, con una muñeca más pequeña y agregándoles además –según estuvieran o no los censores en las funciones- un parlamento en que la madre le advertía a la hija sobre el peligro de las relaciones pre-matrimoniales, las funciones se siguieron haciendo aunque su propuesta siguiera escandalizando a una parte de la sociedad.

Tercera etapa. Cada vez más cerca de Noy que de Hernández Arregui: la Casa de calle Sarmiento (1986-1987)

En junio de 1986 la Asociación Discepolín hizo la fiesta despedida de La Casa de calle Mendoza y anunció su proyecto más ambicioso; en una “Carta abierta a todos los compañeros artistas” comunicó su nuevo proyecto de abrir una sala con 400 localidades y un complejo cultural con tres salas y

cinco salones de actividades. De acuerdo con el objetivo de llegar a un público más masivo los discepolines se embarcaron en la construcción de un espacio inusualmente grande para el circuito independiente. Alquilaron un local en calle Sarmiento 536 y abrieron las puertas de su segunda Casa en septiembre de 1986, dando inicio al que será el último y fugaz período de la Agrupación.

Hay que decir que para ese entonces ya quedaban sólo diez de los miembros originales. Por razones personales o políticas, varios integrantes se habían ido abriendo del proyecto. Las primeras partidas se dieron ni bien iniciada la apertura democrática. Por un lado Elida Moreyra y Gustavo Pedrotti - que habían participado de la experiencia de *Cómo te explico?*- se separaron del grupo para dedicarse de lleno a la militancia por las primeras elecciones democráticas. Aunque posteriormente también abrieron Casa Taller, una experiencia multicultural que duró aproximadamente un año. También durante ese primer año de Casa Discepolín se abrieron del proyecto Armando Durá y Richard Otaño. Según Durá, ellos pensaban que se “habían traicionado los motivos originales por los que se formó la Agrupación (...) todo ese proceso de apertura a nuevos públicos, de trabajo en los barrios” (A. Durá, comunicación personal, 18 de abril de 2013). Durá y Otaño abrieron una casa Cultural en el barrio Saladillo, con la creencia de que la apertura democrática aportaría a procesos de consolidación de un peronismo nacional y popular. Sin embargo este proyecto tampoco pudo sostenerse más de dos años. Finalmente en 1985 por razones personales Chiqui González, quien había sido una de las referentes, dejó el grupo generando un nuevo reacomodamiento.

a) Entre la militancia y la profesionalización

A mediados de los ochenta la ética militante –muy fuerte durante los años de la dictadura y los primeros de la transición- se fue agotando a la vez que la política mostraba sus limitaciones para transformar la realidad. Recordemos que por esta época los referentes del Discepolín se distanciaron de la militancia sindical que habían sostenido con intensidad desde fines de los setenta.

Como afirma Manzano (2018), a mediados de los ochenta las dificultades para sostener convergencias en el mundo de la política y de la cultura hacían entrar en crisis los procesos de subjetivación asociados a la figura del psicobolche. En el terreno de la música, el privilegio de los sonidos acústicos y la importancia de las letras en la narración de las luchas y sujetos del mundo popular, dejaba paso a sonidos modernos asociados al hedonismo y la alegría. Es decir, entre los jóvenes las vertientes de la música comprometida y politizada que dominó los primeros años de la década era reemplazada por la música “moderna”. También en el terreno político institucional, las experiencias de repolitización asociadas a los reclamos democráticos y la solidaridad con Latinoamérica de los jóvenes (tales como la Multipartidaria o el MOJUPO) entraban en crisis por las dificultades de sostener acuerdos frente a la crisis económica y política del país.

Bertol recuerda que a mediados de la década comenzó a cambiar su vínculo con la política. Pues si desde fines de los setenta la militancia había sido “la utopía que nos sostenía haciendo teatro” a partir de 1985 eso entró en crisis.

...estábamos con la política, la biblioteca, con compañera de acá compañera de allá, y de pronto hicimos uuu (va *girando corporalmente*) (...) y pegamos la vuelta en el '85-'86 hacia otra cosa y ahí fue donde sucumbió toda la militancia setentista de toda mi generación (R. Bertol, comunicación personal, 15 de junio de 2009).

A este cambio en el componente de politización se sumaron ciertas tensiones en torno a la profesionalización. Pues si durante los primeros años de la Agrupación la mayoría de los discepolines subsidiaban su actividad teatral con trabajos por fuera del ámbito artístico, desde mediados de los ochenta –tal como pasara con los primeros independientes– las tensiones en torno a la profesionalización y la necesidad de “vivir del teatro” fueron alimentando un clima de conflictividad creciente al interior del grupo que terminó por expulsar a varios integrantes. Las decisiones vitales entre dedicar tiempo y esfuerzo al teatro o a la familia, entre algunos miembros que ya por entonces tenían hijos, como la posibilidad de algunos de encarar una vía profesional, se convirtió en un parteaguas para el grupo.

Es así que este último período de la Agrupación tuvo una dinámica muy diferente a la anterior y coincidió con la búsqueda de nuevos horizontes estéticos. Con este objetivo, los discepolines se acercaron a una gravitante personalidad del teatro porteño: Norman Briski. A partir del contacto con este artista se fue conformando un subgrupo de diez actores dispuestos a viajar durante un año y trabajar sin condiciones de tiempo. Esta división hacia adentro de la Agrupación entre quienes podían viajar y quienes no, se fue sumando a un clima creciente de tensiones internas alentadas por el compromiso económico que implicaba el mantenimiento de la sala, provocando las primeras crisis en la Asociación.

A partir de este contacto con Briski los discepolines accedieron a un saber técnico específicamente actoral del que carecía. Si bien ya contaban con una buena experiencia en la construcción dramática y de signos escénicos, el proceso formativo con Briski les aportó una renovada e intensa formación actoral. “Para ellos fue un antes y un después. Briski les enseñó a actuar visceralmente, entonces cambiaron muchísimo” (C. Gonzalez, comunicación personal, 18 de noviembre de 2013).

b) El Cairo, encuentros en el oasis

En ese marco se estrenó la que sería la última producción del Discepolín: *El Cairo, encuentros en el oasis*; una creación grupal con la dirección de Rody Bertol y Norman Briski. Este proceso de creación fue inédito para el grupo en tanto no sólo trabajaron por primera vez con un director externo a la Agrupación sino que debieron viajar semanalmente a Buenos Aires durante aproximadamente un año para trabajar con él.

Como decía la gacetilla de prensa, *El Cairo* presentaba “pedazos desarticulados de vida” -una secuencia desarticulada de escenas sobre el amor- que el mismo espectador iba construyendo. Se distanciaba así de las demás producciones del grupo con un relato más aristotélico. Con las actuaciones de Carlos Giménez, Miguel Palma, Claudia Vieder, Cecilia Sgariglia, Cacho Palma, Osvaldo González y Ana Cavallieri, esta obra marcó un quiebre con la estética que venía desarrollando el grupo. Además de articular otro tipo de relato, *El Cairo* tenía un gran despliegue de luces y escenografía lo que la distanciaba de las modestas puestas anteriores. Con

importantes estructuras móviles, tarimas con ruedas, escenarios giratorios, una tarima gigante que se convertía en un barco con maniqués y luces de neón, esta puesta se diferenció enormemente de las anteriores del grupo y causó un gran impacto en el público rosarino.

Paradójicamente en 1987 cuando la Asociación se estaba diluyendo, en una crítica en el diario La Capital Héctor Barreiros anunciaba: “los chicos de la Discepolín han crecido y han aprendido bien el oficio. Se nota en ellos un esmero, un cambio en su trabajo que los mejora en cuanto a expresión, tanto vocal como corporal” (*La Capital*, 10/8/87).

Foto N°17 – *El Cairo, encuentros en el oasis*



Fuente: archivo personal Migule Palma.

Como decíamos anteriormente, este último año de la Asociación, estuvo acompañado de importantes cambios. Con un espacio más grande el grupo se abrió a otras propuestas de talleres que fueron acercando nuevas búsquedas estéticas. Además, el interés por la militancia cultural se fue debilitando y se abandonó la actividad en los talleres barriales. En una necesidad de “sacudirse la cabeza” e ir dejando atrás “el setentismo” (R. Bertol, comunicación personal, 26 de noviembre de 2013), las influencias estéticas fueron acercándose cada vez más a las del *under* porteño. Así, dentro de la Casa de calle Sarmiento iba quedando atrás el sonido de Marilina Ross y empezaban a sonar Los Redonditos de Ricota. Nuevos

descubrimientos, como Tadeus Kantor, el cine francés, el surrealismo o Roland Barthes, los fueron invitando a otros mundos estéticos y a nuevas experiencias con el cuerpo.

La necesidad de “sacudirse la cabeza” y dejar atrás el “setentismo” al que hacía referencia Bertol, evidenciaba la crisis de un modo de articular lo político y lo cultural en los jóvenes de la época. En esta línea, Fito Paez – que había sido parte de muchas peñas de Discepolín- en 1987 al lanzar *Ciudad de pobres corazones* afirmó: “estoy medio descreído de la moral y la cultura” pero, por sobre todo, “cansado de esa cosa de izquierda, gente sin swing” (Manzano, 2018: 269). Manzano, recupera también el testimonio de Ernasto Semán, uno de los responsables de la rama secundaria del Partido Intransigente (PI), quien decía que “había entrado en crisis con su partido, con esa forma sacrificial, psicobolche, de la militancia” (2018: 269).

Como parte de esta crisis en la forma de articular lo político y lo teatral, en la etapa de calle Sarmiento va desapareciendo ese cuerpo militante de la peña discepoliana e irrumpe un cuerpo más embriagado e intervenido. En un clima muy *flowerpower* -en tanto la casa brindaba alojamiento a muchos artistas de paso- los discepolines se empezaron a vincular con artistas más experimentales como Fernando Noy o V8. De la mano de estas nuevas influencias estéticas se comienza a dejar atrás el cuerpo sacrificial como fuerza de trabajo político para explorar el cuerpo como superficie de placer y experimentación.

Si recuperamos el sentido de lo profesional que esbozábamos en el primer capítulo, es decir como desarrollo de un saber específico en lo teatral acorde a las fases más desarrolladas de una forma de producción cultural y en tanto organización de las relaciones de los productores culturales con las instituciones sociales, específicamente de mercado, podemos decir que a mediados de los ochenta los “chicos” de Discepolín tendían a la profesionalización.

Si los discepolines habían podido construir un lugar privilegiado en el campo teatral a partir de su configuración como *militantes culturales*, la construcción de un espacio profesional de teatro con altos niveles de especialización y saber técnico, inserto socialmente a través del mercado seguiría vedado para los artistas locales. Posiblemente las dificultades para

generar una forma de legitimación autónoma de la política, para algunos, haya recortado las posibilidades de reconversión cuando la política entró en crisis en las postrimerías de la primavera democrática.

Si tenemos en cuenta que muchos ya tenían casi 10 años en actividad no resulta extraño que las tensiones en torno a la profesionalización comenzaran a agudizarse. Así entre estos “actores que ya tenían oficio” se volvían a reproducir las paradojas de los primeros independientes rosarinos: con altos niveles de capacitación e imposibilitados de “vivir del teatro” se reforzó la contradicción entre los dos sentidos de “lo profesional”¹⁰⁶ y los discepolines se irán convirtiendo en nuevos *profesionales sin profesión*.

c) Crisis económica

En octubre de 1987 la Casa finalmente cerró sus puertas clausurando la historia de uno de los grupos más significativos del período. Un año antes, en una nota en la revista editada para la inauguración de la nueva Casa titulada “La conquista de un espacio” Miguel Palma escribía:

Los artistas hoy sabemos por experiencia que la comunicación masiva nos es casi absolutamente ajena, el dificultoso acceso a los grandes escenarios, la limitadísima difusión de nuestra producción, la imposibilidad de disponer de espacios en los medios de comunicación masivos, crean un tabique imposible de franquear entre nuestra producción y el destinatario-generador de la misma. Así se impone un aislamiento que nos condena a una actitud pasiva e intrascendente. Romper el cerco podría ser el lema de esta hora. Para eso no sólo se impone cambiar de metodología sino también de actitud. Convencernos que esos espacios pueden ser utilizados por quienes concebimos el arte como una herramienta liberadora, prepararnos y capacitarnos mucho mejor en lo técnico (...) tal vez cuando estemos realmente persuadidos de que esos ámbitos nos pertenecen, recién entonces podamos pergeñar una táctica que nos lleve a ocuparlos. (*Revista Inauguración Casa Sarmiento*, 1986)

Los textos llenos de esperanza de principio de los ochenta parecían ya alejados de estos jóvenes a quienes las condiciones del campo cultural local, y específicamente el espacio que dentro de éste ocupaban las salas y artistas del circuito independiente, imponían todas sus limitaciones. Sin embargo, parecería que La Agrupación hubiese elegido morir en su ley. Por

¹⁰⁶ Definíamos en el primer capítulo el doble sentido de lo profesional como desarrollo de un saber específico en lo teatral acorde a las fases más desarrolladas de una forma de producción cultural y en tanto organización de las relaciones de los productores culturales con las instituciones sociales, específicamente de mercado.

“prepotencia de trabajo” como decía Roberto Arlt, los discepolines se propusieron “romper el cerco”. A pesar de ello, ni la prepotencia ni el trabajo fueron suficientes para encarar los cambios que se imponían a una Agrupación que se empezaba a resquebrajar por las tensiones en torno a la profesionalización y las deudas económicas.

Al igual que cuando entraron en la primera sala, al alquilar la Casa de calle Sarmiento los discepolines firmaron un contrato por el que se comprometían a repararla. Sin embargo, a diferencia de la primera, reparar un espacio de 2500 metros cubiertos que estaba prácticamente destruido no se podía hacer de manera autogestiva, lo que los obligó a empezar a subcontratar trabajos de albañilería y reparación que solía asumir el grupo, y a tomar créditos que luego resultaron impagables.

En un contexto donde la primavera democrática empezaba a quedar atrás de la mano de las famosas Pascuas del ‘86 y “la casa está en orden”, y donde la inflación parecía irrefrenable con el fracaso del Plan Austral, “el afuera comienza a ahogar” (M. Palma, comunicación personal, 26 de junio de 2013) y la Agrupación se quiebra económicamente. Resulta paradójal que este contrato inmobiliario leonino que terminó en la quiebra del grupo se haya firmado con uno de los colaboradores confesos del régimen militar¹⁰⁷.

Discepolín nació en un festival de y para los jóvenes que buscaban crear un espacio de intercambio entre músicos y teatristas, es decir construyendo espacios de fiesta y encuentro en los años que la dictadura daba sus últimos coletazos y se creía que era posible crear otra realidad de la mano de la democracia. Y encontró su final a mediados de la década quebrados por lo económico. Metáfora de los sueños democráticos que fundaron en la política la capacidad de transformar los modos de vida de un país, terminaron ahogados por un contrato económico rubricado con un resabio de la dictadura.

Discepolín acompañó los vaivenes de un período urgente, eufórico, donde los sentidos mismos de lo político y lo teatral empezaban a resignificarse, a la par que los sentidos de la revolución y la democracia se

¹⁰⁷ Según cuenta Cacho Palma en el libro *Tablas, potrero y diván*, el contrato inmobiliario se firmó con Victor Martínez, dueño del lugar, y confeso colaborador de la dictadura militar (Palma, 2007: 126).

conjugaban en la construcción de formas de subjetivación política de los jóvenes. Y en este sentido, se la puede pensar como una experiencia de teatro militante que abrevaron en las experiencias de los setenta a la vez que aportaron rasgos de innovación, acorde a los ideales democráticos de la época.

CONCLUSIONES

Empezamos esta tesis preguntándonos por las articulaciones entre teatro y política en el contexto de los ochenta donde se conjugaron la clausura de los movimientos e ideales revolucionarios, la institución de una de las dictaduras más violentas de la historia del país y la posterior primavera democrática. Para ello buscamos trascender las miradas internas que centran la lectura de lo político en lo poético para pensar en las prácticas escénicas y extra escénicas de los grupos de teatro.

Buscamos la política - esa tensión constitutiva entre orden y ruptura- en los pliegues que se forman entre el ordenamiento interno de la actividad teatral y sus maneras de pensarse y relacionarse con el orden social más general. Elaboramos un ensamblaje conceptual partiendo del supuesto de que lo político se puede entramar en todas y cada una de las dimensiones de la práctica teatral. Por ello incorporamos al análisis variables como: los modos de producción, los modos de decisión y organización del trabajo, las técnicas de creación, las políticas de circulación, sus discursos, sus territorios y sus relaciones externas, específicamente sus relaciones con los demás grupos del espacio teatral local y nacional, los partidos políticos, el Estado (en sus tres niveles) y los sindicatos.

Si la politicidad de las prácticas adquiere su significación en el contexto, para construir nuestro objeto de investigación necesitamos iniciar un proceso de reconstrucción histórica que nos permitiera trazar un primer mapeo del sector teatral rosarino desde su conformación. Mediante un trabajo con entrevistas, fuentes primarias y secundarias -que terminó conformando un archivo de aproximadamente 4000 documentos- establecimos una distinción dentro del sector en tres circuitos: el circuito comunitario, el circuito profesional y el circuito independiente. De este modo construimos un primer relato y conceptualización del sector teatral independiente en Rosario desde su conformación en la década del cuarenta hasta los ochenta.

Este relato sobre las primeras cinco décadas del teatro independiente rosarino y su conceptualización a través de la noción de circuitos se presenta

como un trazado provisorio a ser reformulado y enriquecido en futuras investigaciones. Asumimos el riesgo de generar estas abstracciones de nivel medio en el estado de conocimiento actual ante la necesidad de contar con categorías conceptuales que dieran cuenta de la singularidad del caso. Esta construcción, que se presenta como una primera mirada integral del sector, busca complementar las investigaciones centradas en los grupos, entendiendo que las identidades de los mismos se constituyeron en diálogo con ese otro exterior conformado por el sector teatral rosarino en general, y que es en esa interacción que podemos identificar la particularidad de las prácticas de cada uno de ellos.

Definimos así al teatro independiente como un circuito, como un modo de hacer en el territorio, que reconfiguró el campo teatral construyendo otro espacio posible para el teatro local. Un circuito que se insertaba en medio de un vigoroso circuito profesional por donde circulaban compañías nacionales e internacionales y un circuito comunitario en el que se presentaba la producción local de los cuadros filodramáticos.

A partir de esta conceptualización del teatro independiente en término de circuito, esta investigación busca inscribirse como un aporte para deconstruir una categoría tan extendida en el campo teatral nacional como la de teatro independiente. De este modo esperamos aportar algunos elementos para repensar las significaciones regionales y locales de este fenómeno heterogéneo cuya complejidad aún está en vías de investigación.

Tal como decíamos en el cuerpo del trabajo, la reapropiación local de los postulados del movimiento independiente porteño dio lugar a la emergencia de una tradición para el teatro local que se afirmó en un espacio intermedio entre la comunidad y el mercado, y articuló su modo de hacer de manera paradójal y contradictoria en ese diálogo. Un circuito propio y singular que a partir de la organización del trabajo de modo cooperativo logró mantener una programación diversa y permanente. Un circuito que logró fundar sus propias salas, alquilando espacios parateatrales y haciéndolos funcionar para fines exclusivamente artísticos, donde se conjugaron las actividades teatrales con otras actividades artísticas y formativas.

Buscamos demostrar que una de las mayores innovaciones que aportó el teatro independiente en Rosario -y cuyas derivas continúan vigentes- fue la promoción de un modo de producción cooperativo. Que la organización de las relaciones y los medios de producción de una forma alternativa al circuito profesional y al comunitario, posibilitaron el desarrollo de una producción local, perdurable y acumulativa. Y que, paradójicamente, buscó en la asociación con el Estado y los partidos políticos una vía para su desarrollo.

Este modo de producción cooperativo se asentó a su vez en un constructo simbólico centrado en la política. La fundamentación de las prácticas en torno a una ética y una retórica militante resultaron centrales para esta organización de las relaciones y los medios de producción que implicaba grandes esfuerzos individuales y colectivos, y que no lograba reeditar en lo económico.

El teatro independiente rosarino intentó articularse en un mercado cultural incipiente a partir de una actitud profesional, para lo que desarrollaron altos niveles de especialización y capacitación en las tareas tanto escénicas como extra escénicas. Sin embargo, la precariedad del mercado local impidió que estos teatristas lograran configurarse plenamente como artistas profesionales, ya que nunca lograron generar los ingresos suficientes para poder “vivir del teatro”. Obturada esta posibilidad, en estos “profesionales sin profesión” se reforzó el núcleo ideológico que legitimaba su inserción social como artistas comprometidos. Y si bien los “compromisos” de estos artistas fueron variando según los diferentes momentos políticos del país, el sostenimiento de la actividad teatral en torno a una ética militante se puede identificar como una constante del período estudiado.

Ante una actividad que no lograba articularse socialmente como “trabajo” -dado el precario desarrollo del mercado cultural- la inserción en la sociedad como teatristas se legitimaba a partir de la política y el reforzamiento de la ética militante. Y en este sentido, al menos hasta fines de los ochenta, lo político resultó estructurante del circuito independiente.

La relación que entabló el teatro independiente rosarino con el Estado lo diferenció de otras formaciones del país. Esta investigación pudo

demostrar que el teatro independiente de Rosario nunca fue antiestatista. Muy por el contrario, pudimos relevar coyunturas de intensas articulaciones entre los teatristas rosarinos con diferentes niveles del Estado, condicionadas por la cuestión partidaria. A diferencia del movimiento porteño, que en sus inicios adoptó una vocación de separación casi radical con el Estado y teatro comercial, la reapropiación local de estos postulados no se centró en estas separaciones sino en el sostenimiento de un teatro hecho por rosarinos con intenciones de profesionalización. Es decir, se asumió más intensamente el modo de producción cooperativo y su voluntad de hacer un teatro de calidad -con altos niveles de especialización y capacitación en lo escénico y extra escénico- que la dimensión antiestatista y antimercantil. Sin embargo, como decíamos anteriormente, la existencia de un mercado cultural muy débil en la ciudad impidió la articulación de estos actores como artistas profesionales y posicionó a la política como principal legitimante de su actividad.

El lugar que ocupó la política y el Estado en la configuración del teatro independiente rosarino determinó a su vez un fenómeno muy particular y del que no tenemos conocimiento en otro contexto del país: la institucionalización de las energías revolucionarias del teatro militante de los sesenta. Si en Buenos Aires, el proceso de politización de fines de los sesenta y principios de los setenta vio nacer grupos de teatro militante que veían en el teatro un arma de acción política directa para la transformación social. En Rosario, con experiencias como la de Arteón, esta vocación por una acción política directa revolucionaria se subordinó a lo político partidario y se institucionalizó a partir de la incorporación de muchos de estos artistas al trabajo desde el Estado y los sindicatos. Si los itinerarios de politización estudiados hasta el momento señalaron el abandono del arte, el pasaje a la lucha armada o la disolución de los grupos como opciones políticas, la investigación sobre el contexto rosarino nos permitió identificar esta modalidad novedosa que se estructuró a partir del accionar desde el Estado y los sindicatos. El relevamiento de esta modalidad institucional en los itinerarios de politización de los grupos de teatro militante nos proporciona así un nuevo caso para investigar las tensiones entre lo institucional y lo instituyente de las energías revolucionarias.

Posiblemente uno de los mayores aportes del caso rosarino se de en torno al área del teatro en dictadura. A diferencia de los estudios sobre otras territorialidades que relatan la diáspora, el exilio y las desapariciones como marcas centrales del período; la investigación sobre Rosario nos permitió constatar un caso de expansión del teatro en dictadura. Y en este sentido, se inscribe como un aporte a un conjunto de investigaciones que vienen poniendo en cuestión la imagen del “apagón cultural” durante la dictadura.

Durante el período dictatorial el teatro rosarino creció en cantidad de grupos, en cantidad de funciones, en cantidad de salas, en espacios de formación, en publicaciones y en diversidad de programaciones, y se expandió hasta ocupar en ocasiones el circuito profesional y espacios novedosos en los mass media como la radio y la televisión.

Este fenómeno se explica por un lado por el ingreso a la actividad de una generación de jóvenes que contribuyó a consolidar un modo de hacer del circuito independiente, que con tres décadas de trayectoria ya contaba con saberes y prácticas capaces de cobijarlos; y por el otro por la modalidad en que se ejerció el gobierno del teatro en Rosario durante la dictadura.

La estrategia represiva desplegada por la dictadura militar fue diseñada y ejecutada con una lógica que pretendía el disciplinamiento de la sociedad argentina y el aniquilamiento de un enemigo que se definió primordialmente por sus rasgos políticos. Con un alto grado de racionalidad, se combinaron dispositivos de disciplinamiento y control que operaron por medio de la represión -con una amplia gama de recursos en el uso e intensidad de la violencia- y del consenso.

En este marco, el teatro rosarino no fue uno de los objetivos privilegiados del aparato represivo que operó en la zona del Gran Rosario. En tal sentido identificamos algunas de las causas que explican este fenómeno en la racionalidad de las estrategias represivas, en la dinámica misma de las agencias estatales, en la lectura hegemónica sobre la politicidad del teatro y en los vínculos de los grupos locales con los partidos y organizaciones políticas.

Según pudimos cotejar en los archivos del sistema de inteligencia provincial, el teatro no fue un objeto central de interés para las fuerzas represivas. El uso directo de la violencia represiva hacia teatristas fue muy

poco frecuente. Los tres casos relevados de desapariciones y los cuatro casos de encarcelamientos ilegales de teatristas de la ciudad fueron en su condición de familiares y amigos de los sectores específicos sobre los que se centró el accionar represivo. Es decir estas estrategias represivas violentas que se ejercieron contra teatristas no tuvieron que ver con su accionar en el ámbito teatral sino en tanto formaban parte de redes sociales y familiares de militantes de organizaciones armadas y sus estructuras de superficie barriales, sindicales y estudiantiles. Recordemos que el Gran Rosario fue uno de los centros fabriles y estudiantiles más combativos del país, por lo que es posible pensar que las tareas de control hacia estos sectores ocuparan la mayor parte de los recursos destinados al ejercicio de la represión, dejando al teatro en un lugar secundario.

Asimismo, las agencias estatales encargadas del gobierno del teatro no se presentaron como espacios homogéneos o sin contradicciones. Y en tal sentido, se generaron espacios de fisura respecto al control cultural que se pueden explicar, entre otros factores por: las dificultades de coordinación entre los diversos niveles de gobierno, la escasez de recursos asignados (fundamentalmente humanos) respecto a la magnitud de la tarea, los márgenes de discrecionalidad de las líneas medias en la implementación de las tareas de control en el territorio, la superposición de tareas respecto al control del teatro y las internas entre liberales y católicos dentro de las Fuerzas Armadas y los ámbitos gubernamentales.

Tal como hemos tratado de mostrar, las políticas sistemáticas de control sobre el teatro rosarino se centraron en la vigilancia sobre las obras. En línea con las perspectivas hegemónicas de la época, la vigilancia sobre la politicidad del teatro se recortó a lo que las obras decían y fueron ejercidas por organismos civiles que colaboraron con la dirección simbólica del régimen militar. Sin embargo, y tal como referíamos anteriormente, la condición convivial del teatro aportó a estas tareas de vigilancia una gran dificultad y habilitó una doble vía de acción que le permitió a los grupos ejercer márgenes de cuidado y libertad. Si la Comisión Calificadora vigilaba las obras de los grupos, los grupos también vigilaban sus audiencias y en función de ello actualizaban un discurso con matices más o menos disruptivo.

Por último, las relaciones que establecieron los grupos de teatro con los partidos y organizaciones políticas contribuyen a explicar este fenómeno singular del desarrollo del teatro en dictadura. La mayoría de los grupos de teatro no encuadraron su práctica en estructuras partidarias. Aunque, compartían redes sociales, prácticas y espacios de circulación con los sectores más vigilados por el régimen, entendemos que esta distancia respecto de las estructuras militantes partidarias operó como un resguardo para el sector.

Como alumnos de los talleres, público, actores o directores; una generación de jóvenes teatristas irrumpió en la escena local imprimiéndole al circuito independiente una vitalidad inédita. Recordemos que los jóvenes fueron un tema significativo en la agenda de gobierno militar y se constituyeron en uno de los objetivos centrales de las políticas de disciplinamiento durante el período. En este marco, los espacios del arte y la cultura adquirieron una nueva significación en tanto operaron, en muchos casos, como espacios de socialización alternativos a los que proponía el régimen militar. A su vez, para los jóvenes que tenían una práctica militante previa, los espacios artísticos funcionaron como espacios de desplazamiento de esa militancia.

Los talleres de teatro y los grupos funcionaron como reductos de politización en un marco general de extrema vigilancia. Y si bien se desarrollaron en el marco de ciertas prácticas de cuidado -fundamentalmente por el temor a que hubiera infiltrados- por estos espacios de formación circularon libros, música, discursos y discusiones políticas prohibidas por el régimen.

Con la conformación de los grupos, y la consecuente consolidación de relaciones de confianza, estos márgenes para la politización se ampliaron. Tales fueron los casos de Cucaño, Escena 75 y Discepolín, tres grupos de jóvenes que identificamos como experiencias de teatro militante que resignificaron en los ochentas las experiencias de los setentas. Éstos entendían al teatro como una herramienta para la transformación social y pensaron la práctica teatral en relación con la política abrevando en tradiciones políticas y estéticas diferentes, pero todas ellas perseguidas.

En el contexto rosarino estas tradiciones de militancia desde el teatro no fueron interrumpidas durante la dictadura sino que se transmitieron en el marco de los talleres de formación a esta nueva generación. En el marco general de dictadura, en el circuito independiente rosarino se mantuvieron vivas las energías revolucionarias que habían dominando los imaginarios de los primeros setentas a través de esta generación de jóvenes que se convirtió así en un puente entre esos procesos de politización y el orden teatral actual.

La Agrupación Discepolín ocupó un lugar privilegiado en ese proceso de politización y militancia desde el teatro. No sólo en tanto generó uno de los espacios de mayor vitalidad de la época sino también por las líneas de continuidad que se dibujan entre sus prácticas e integrantes y el teatro rosarino de la actualidad. Tal como desarrollamos en el último capítulo de esta tesis, el eje de la Asociación Discepolín estuvo puesto en el sostenimiento de un amplio programa político cultural. Un programa que se trazaba objetivos sectoriales dentro del campo teatral específicos –tales como generar una estética propia, ampliar los públicos de sus producciones o consolidar una formación teatral acorde a las condiciones de producción de los “trabajadores del interior” –a la vez que intentaba trascender las fronteras del campo teatral para intervenir en el ordenamiento social más general, afectando el registro estético y los modos de vida de la población, específicamente a partir de la disputa de la hegemonía en torno a la construcción de una conciencia nacional y popular.

En este sentido todo el programa político cultural de los discepolines y su poética melodramática se fundó en una construcción del pueblo como condensación de diversas matrices de dominación. El *pueblo*, último destinatario y fundamento de valor de sus prácticas, se construía simbólicamente como una unidad homogénea y cerrada asentada en las oposiciones de: imperialismo/dependencia vs. liberación nacional / latinoamericanismo; pueblo vs. oligarquía extranjerizante; cultura popular/masiva vs. cultura elitista. Una construcción en la que se superponían fundamentalmente la división de clases con la matriz cultural moderna (alto-bajo) y un nacionalismo anticolonial y latinoamericano enfrentado al imperialismo. En esta construcción simbólica del *pueblo*, persistía una mirada unidireccional, dicotómica y cerrada sobre los procesos

culturales. En tanto se seguía pensando en una cultura imperialista, dominante y hegemónica que actuaría como donadora y opresora frente a una cultura popular dominada, subordinada y desarmada a la que habría que movilizar. Y en tal sentido su cosmología se puede inscribir en continuidad con la lógica moderna de articulación entre arte y política.

En cuanto a las formas de representarse su articulación con la sociedad, los discepolines recurrieron alternativamente, y de diferentes modos, a las figuras del artista popular, el trabajador teatral y el promotor o militante cultural. Cada una de ellas asumió usos diferenciales y señalaron diferentes ámbitos de articulación de la práctica del grupo. De tal modo, la noción del artista popular –a través de la figura de Enrique Santos Discépolo– operó como horizonte, principalmente en la apelación a una identificación con el pueblo y una vinculación emotiva con este. Por su parte, la noción de trabajador se usó para señalar los modos y las condiciones de producción en campos teatrales en que las instancias de profesionalización están poco desarrolladas, y como re articulador político de una identidad diferente a la del artista profesional. Y finalmente, la figura del promotor y del militante cultural se usó principalmente en función de las actividades del grupo para con la comunidad, es decir en tanto lugar desde el cual articular su práctica a un orden social más general.

En este sentido podemos trazar una continuidad con el circuito independiente en tanto, –al menos en lo discursivo– la articulación principal de sus miembros tenía que ver con la figura del militante cultural. Como decía uno de los entrevistados, “lo principal era sostener el proyecto colectivo y no teníamos pensado cómo hacer que el colectivo sostuviera a los integrantes” (M. Palma, comunicación personal, 26 de junio de 2013). En este sentido, la motivación principal estaba puesta en aportar a la construcción de una cultura de carácter nacional y popular en pos de una transformación social más general. La urgencia de esa construcción determinó sus figuraciones y articulación con la sociedad como así también el desarrollo de los saberes específicos para ello, pasando por sus políticas de circulación, producción y programación hasta los procedimientos específicos de construcción escénica. Posiblemente la imposibilidad de generar una forma de legitimación autónoma de la política haya dificultado

sus posibilidades de reconversión cuando la política y las formas modernas de articularla con el arte entraron en crisis en las postrimerías de la primavera democrática.

Más allá de estas líneas de continuidad entre las prácticas de los discepolines y otras experiencias militantes dentro del circuito independiente, pudimos identificar en Discepolín algunas estrategias novedosas de politización, especialmente en relación con las que se había trazado Arteón. Su conformación como un espacio de convergencia de grupos, la organización con otros grupos a través de formas novedosas como los “movimientos”, la apelación a un público joven, la construcción de espacios de encuentro con otras ramas del arte -principalmente con la música- y el recurso a lo festivo se constituyeron en rasgos distintivos del grupo y diferenciales respecto de su “padre”.

Si bien se puede asociar la dimensión festiva al espíritu de varias experiencias artísticas del *under* porteño que en el contexto de la dictadura buscaban recuperar el estado de ánimo a través de acciones asociadas a la música –lo que Jacoby nombró como “estrategia de la alegría” (2000)-, a diferencia de aquellas, la fiesta de los discepolines se nutrió de una estética y una ética militante anclada en los setenta. Es decir, además de construir un espacio para la alegría, el encuentro y el movimiento, la fiesta discepoliana reponía selectivamente una estética y una discursividad militante propia de los setenta y las conjugaba con ciertas matrices estéticas provenientes fundamentalmente de la escena del rock. Se convocaba así el espíritu de lucha de esa juventud subjetivada por la política y la revolución destacando sus aspectos más románticos y abstrayendo sus rasgos más violentos. Podemos pensar entonces la festividad militante de los discepolines como una experiencia propia de la transición en la que se comienza a elaborar una memoria selectiva sobre los setenta que recuperaba la matriz política de subjetivación de la juventud y su relación romántica con el pueblo.

Y en tal sentido se puede asociar a la figura del psicobolche (Manzano, 2018) a través de la cual diversas cohortes juveniles de los ochenta reelaboraron los setenta solapando significantes en torno a la revolución y la democracia.

Ahora, si bien Discepolín repone una subjetivación política militante para su práctica, adopta una estética diferente a la del teatro militante de los setenta en tanto se concretiza desde una imaginación melodramática que construye un espacio intermedio entre lo íntimo y lo público. Una estética que desde la interioridad se despliega hacia el público. Por lo que podemos pensar que en este pasaje del teatro militante de los sesenta y setenta al melodrama de fines de la dictadura se concretizan las mutaciones mismas de las representaciones de la cultura, específicamente la interiorización del concepto de cultura que se da durante la última dictadura militar cuando el orden dictatorial buscó el control de los cuerpos desde la intervención en el fuero íntimo y sentimental de los sujetos.

Entre lo residual y lo emergente, la poética melodramática de los discepolines enlaza con imaginarios de sufrimiento y redención de fuerte raigambre en América Latina para articular y reactivar un imaginario popular ligado a la juventud, la lucha política, la heroicidad, el amor y la militancia. Fundamentalmente, como una forma de narrar a través de mensajes altamente emotivos el doloroso declive de las categorías para “ser socialmente” que se habían consolidado en los sesenta y setenta. Podemos pensar entonces la poética melodramática de los discepolines como una emotiva, romántica y resistida despedida al Estado, la política y las subjetividades construidas en torno a ella. Una despedida al teatro militante que, por una conjunción de factores que intentamos desandar en esta tesis, en Rosario logró sobrevivir hasta mediados de los ochenta y se proyectan hasta nuestra actualidad.

Desde mediados de los ochenta comenzó a resquebrajarse la ética militante sobre la que se sostenía la actividad teatral. Es decir, no es el teatro político o la politicidad del teatro lo que muere en los ochenta sino la propia figuración de los teatristas como artistas comprometidos. Tal como pudimos identificar en el caso de Discepolín, desde mediados de la década, lo disruptivo al orden se desplaza en la práctica del grupo hacia nuevas formas de experimentación con el cuerpo. La ética militante no será ya el núcleo de la figuración del artista local sino una dimensión aditiva de configuraciones identitarias cada vez más fluidas y fragmentadas. Con la crisis de los ideales modernos hacia fines de los ochenta, la política y la ética militante serán

entonces desplazadas del núcleo de los procesos de subjetivación y figuración de los teatristas locales.

Podemos observar en este desplazamiento de la ética militante un signo de autonomización del sector teatral independiente respecto de las demás esferas de la vida social. Un proceso que entendemos se potenció con la crisis de la política y la fragmentación de las diversas esferas sociales en la década del noventa y que dio paso a nuevos procesos en el circuito independiente. La creación de las escuelas públicas de teatro, la disolución de los grupos y sus talleres como espacios privilegiados de formación e inserción a la actividad y la consecuente pérdida de centralidad del rol del director en tanto guía ético y estético de los grupos, pueden identificarse como parte de este proceso que se consolida en los noventa y cuya investigación está aún vacante.

Inicié esta tarea de reconstrucción histórica del teatro rosarino motivada por la necesidad de hacer inteligible algunos nudos conflictivos que identificaba configuraban los debates y las prácticas de los grupos de teatro de la ciudad en la actualidad. Asumiendo mi condición de investigadora y teatrista, en este trabajo arriesgué hipótesis de lectura, interpretaciones, conceptos, impresiones y preguntas que se construyeron en diálogo con la comunidad teatral y la comunidad académica. En una sociedad en la que lo simbólico adopta cada vez más potencia como configurador de nuestro presente, espero que este trabajo contribuya a tender un puente, a crear y fortalecer nuevos entramados entre la comunidad teatral y la comunidad académica; cuyo diálogo, lucidez y sensibilidad resultan imprescindibles para imaginar nuevos modos de vida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Águila, G. (2000). El terrorismo de estado sobre Rosario (1976-1983). En A. Pla (Coord.), Rosario en la Historia (de 1930 a nuestros días), Tomo 2, (pp 121-221).Rosario: UNR Editora.

Águila, G. (2008). Dictadura, represión y sociedad en Rosario, 1976/1983: un estudio sobre la represión y los comportamientos y actitudes sociales en dictadura. Buenos Aires, Prometeo.

Águila, G. (2013). Las tramas represivas: continuidades y discontinuidades en un estudio de caso. La Dirección General de Informaciones de la Provincia de Santa Fe, 1966-1991. Sociohistórica, nº 31, 1er. Semestre. <http://www.sociohistorica.fahce.unlp.edu.ar/>

Águila, G. (2014). Disciplinamiento, control social y “acción psicológica” en la dictadura argentina. Una mirada a escala local: Rosario, 1976-1981. Revista Binacional Brasil-Argentina; vol. 3, núm. 1; 4, 231-239.

Águila, G. (2017) Represión y terror de Estado en la Argentina reciente: nuevos abordajes y perspectivas de análisis. G. Águila y L.Alonso (eds) Dossier La historia reciente en la Argentina: Problemas de definición y temas de debate. Ayer, Revista de Historia Contemporánea 107, 3, 9, 47-71.

Águila, G. (2019). El régimen militar entre la represión y el consenso .Intendencia del capitán Cristiani y las asociaciones vecinales, Rosario 1976-1981. Anuario IEHS Instituto de Estudios Histórico- Sociales. Vol. 34 Núm. 2. <http://fch.unicen.edu.ar/anuario-iehs>

Alabarces, P. (2002) Cultura(s) [de las clases] popular(es), una vez más: la leyenda continúa. Nueve proposiciones en torno a lo popular. Paper presentado en VI Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación. Córdoba. <http://popularymasiva.wordpress.com/>

Alabarces, P. (1992) Entre gatos y violadores. Buenos Aires: Colihue.

Alonso, L. (2017). Integración y resistencia en el campo cultural durante la última dictadura argentina: agentes colectivos, instituciones y acontecimientos en Santa Fe. Paper presentado en el Segundo Congreso

internacional de la Asociación Latinoamericana e Ibérica de historia social, Buenos Aires, Argentina.

Alonso, L. (2018 a). Problemas de enfoque en torno a la movilización social en la transición a la democracia en Argentina, c. 1979-1983. *Rubrica Contemporánea*, vol. VII, n. 14, 59-78.

Alonso, L. (2018b). Teatro en transición. Dramaturgia, política y relaciones sociales en Santa Fe (Argentina), entre la última dictadura y la transición democrática. *Revista Binacional Brasil Argentina V.6 n° 2*, 116-147.

Altamirano, C. (1992). Peronismo y cultura de izquierda (1955-1965). *Latin American Studies Series N°6*, 1-42.

Altamirano, C. (2002) (2008) (dir.). *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.

Altamirano, C. (2005). *Para un programa de historia intelectual y otros ensayos*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Arreche, A. (2010). *Cuerpos a la intemperie*. Fondos documentales sobre el Teatro Callejero de Grupos. Buenos Aires. AINCRIT Ediciones.

Avellaneda, A. (S/D) *El discurso de represión cultural (1960-1983)*. Centro de Estudios Latinoamericanos, http://comisionporlamemoria.org/bibliografia_web/ejes_cultura.html

Bettendorff, P.(2017). *El archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía de Buenos Aires (DIPBA) ante los espectáculos “independientes” Una aproximación retórico-discursiva a la vigilancia a grupos de teatro y cineclubes (1958-1981)*. Tesis de maestría inédita. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4244>

Bettendorff, P. (2015). *Teatros bajo vigilancia. El control policial de grupos de Teatro Independiente en la provincia de Buenos Aires*. *Afuera. Estudios de Crítica Cultural*. N° 15, 1-15.

Bayardo, R. (1990). *Economía de la escena. Las cooperativas de teatro*. *Boletín del Instituto de Artes Combinadas VIII*. Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 27-34.

- Bayardo, R. (1996). Modernidad, posmodernidad y políticas culturales en el teatro off Corrientes de los ochenta. Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y pensamiento latinoamericano, N°17. 7-15.
- Becker, H. (2008[1° ed. 1982]). Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Benjamin, W. (1973). Discursos interrumpidos I y II. Madrid: Taurus.
- Berman, M. (1988 [1° ed. 1982]). Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad. México: Siglo XXI.
- Bettendorff, P. (2015). Teatros bajo vigilancia. El control policial de grupos de Teatro Independiente en la provincia de Buenos Aires. Afuera. Estudios de Crítica Cultural. N° 15.
- Bettendorff, P. (2017). El archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía de Buenos Aires (DIPBA) ante los espectáculos “independientes”. Una aproximación retórico-discursiva a la vigilancia a grupos de teatro y cineclubes (1958-1981). Tesis de maestría inédita. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Bidegain, M. (2007). Teatro Comunitario. Resistencia y transformación social. Buenos Aires: ATUEL.
- Bourdieu, P. (1995). Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario. Barcelona: Anagrama.
- Browarnik, G. & Benadiba, L. (2007). Artistas militantes en el Partido Comunista argentino. Historia, Antropología y Fuentes Orales, N° 37, 89-99.
- Brunner, J. (1988). Un espejo trizado. Ensayo sobre culturas y políticas culturales. Chile: FLACSO.
- Buchrucker, C. (1999 [1° ed. 1987]). Nacionalismo y peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial (1927-1955). Buenos Aires: Sudamericana.

- Burgos, N. (2011). Para una cartografía teatral del exilio. *Stichomythia* 11-12: 42-49.
- Campana, J. (1999). Crónica sobre la política cultural de los gobiernos santafesinos (1920-1999). Rosario: Ediciones culturales santafesinas.
- Cardini, L. (2013). Políticas culturales y patrimonio en la ciudad de Rosario, Argentina. *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia* Vol. 28, N.º 46, 124-142.
- Cardini, L. (2015). Cultura y política en la ciudad de Rosario: la configuración de un campo. *Papeles de trabajo Centro de Estudios Interdisciplinarios en Etnolingüística y Antropología Socio-Cultural* Nº29; 6, 1-19
- Carnovale, V. (2007). Aporte y problemas de los testimonios en la reconstrucción del pasado reciente en la Argentina. En M. Franco & F. Levín (comp.), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción* (pp155- 182). Bs. As: Paidós.
- Carreira, A. (1994). Teatro callejero en la ciudad de Buenos Aires después de la dictadura militar. *Latin American Theatre Review*, Spring, Nº103, 103-114.
- Ceruti, L. (2010). *Cultura y dictadura en Rosario 1976- 1983*. Rosario: Ediciones del Castillo.
- Chesney L. L. (2000). El Teatro Abierto Argentino: Un Caso de Teatro Popular de Resistencia Cultural. *Fragments*, Nº 18, 89-98.
- Cornago, O. (2006). Teatro postdramático: las resistencias de la representación. En J. Sánchez (dir.), *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002* (pp. 165-179). Cuenca: UCLM.
- Davesa, P. (2008). Las artes escénicas en los movimientos sociales y políticos: primeras aproximaciones. *La revista del CCC*, Septiembre / Diciembre, Nº 4. <https://www.centrocultural.coop/revista/4/las-artes-escenicas-en-los-movimientos-sociales-y-politicos-primeras-aproximaciones>.

De Certeau, M. (1996). La invención de lo cotidiano. El arte de hacer. (1ªed). México: Universidad Iberoamericana.

De Certeau, M. (1999). De las prácticas cotidianas de oposición. En P. Blanco (ed.), Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa (pp 391-426). España: Ediciones Universidad de Salamanca.

De Ipola, E. (2001). Metáforas de la política. Rosario: Homo Sapiens.

De Toro, F. (2008 [1ª ed.1987]). Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena. Buenos Aires: Galerna.

Deffis, E. (2007). Historias en escena: la represión y el exilio en el teatro argentino. En P., Civil & F., Crémou, Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/aih_xvi_cd_2.htm

Derrida, J. (1989). La escritura y la diferencia. Barcelona:Anthropos.

Derrida, J. (2004). Las voces de Artaud. Magazine littéraire. N° 434.

Diz, M. L. (2010). Teatro x la Identidad: A propósito de la duda y El piquete. Reflexiones en torno de las representaciones, el pasado reciente y lo político. Telón de Fondo Revista de crítica y teoría teatral, N° 12, 1-14.

Dubatti, J. (2002). El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura 1983. Micropoéticas I. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación.

Dubatti, J. coord (2006). Teatro y producción de sentido político en la postdictadura. Micropoéticas III. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación.

Dubatti, J. (2010). Filosofía del teatro II: cuerpo poético y función ontológica. Buenos Aires: Atuel.

Dubatti, J. (2011). El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2010): época de oro, destotalización y subjetividad. Stichomythia 11-12: 71-80.

Dubatti, J. (2012). La pregunta epistemológica en los estudios teatrales. : En L. Verzero; A. Arreche & P. Bownell; Acta de la III Jornadas Nacionales de

Investigación y crítica teatral Carlos Fos. Buenos Aires: AINCRIT Ediciones.

Dubatti, J. (2012). Cien años de teatro argentino. Buenos Aires. Buenos Aires: Editorial Biblos..

Dubatti, J. (2010). El teatro argentino en la postdictadura (1983-2005): el canon de la multiplicidad. Arrabal Teatro Hispanoamericano N° 7-8, 17-26.

Elias, N. (1999). Sociología fundamental. Barcelona: Gedisa.

Fanese, G. (2012). De militantes culturales y sueños colectivos: El Teatro del Bajo y el diario Río Negro (Neuquén, 1982-83). Anclajes, Vol.16, N°2, 1-17.

Fernandez, C. (2011). El problema del autor en la creación colectiva teatral. Un análisis sobre la producción 3x3 del grupo Manojó de Calles de Tucumán. Anclajes. Vol 15, N°2, 19-30.

Forster, R. (2008). Crítica, giros de “estilo” y anestesia en tiempos de restauración. Pensamiento en los Confines N°22, 29-42.

Fos, C. (2010). Socialistas internacionales y ácratas: vías de encuentro en las tablas. Afuera. Estudios de Crítica Cultural. Año V. N° 9.

Fos, C. (2010). Una mirada desde la memoria reconstruida a los teatros de los socialismos locales. Afuera. Estudios de Crítica Cultural. Año V. N° 8.

Foster, H. (1985). Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo. En P. Blanco (ed.), Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa (pp 95-124). España: Ediciones Universidad de Salamanca.

Foster, H. (2001). El retorno de lo real. Madrid: Akal.

Foucault, M. (2006) Seguridad, territorio y población: curso en el College de France: 1977-1978. Buenos Aires: FCE.

Foucault, M. (2007). Nacimiento de la biopolítica: curso en el College de France: 1978-1977. Buenos Aires: FCE.

- Franco, M. (2017). La «transición» argentina como objeto historiográfico y como problema histórico. *Ayer, Revista de Historia Contemporánea* 107, 3, 9, 125-152.
- Franco, M. & Levín, F comp. (2007). *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós.
- Fusetti, G. & Willson, S. (2002). The pedagogy of the poetic body. En Bradby & Delgado (eds.), *The Paris Jigsaw: Internationalism and the City's Stages* (pp 93-102). New York: Manchester University Press.
- Garbatzky, I. (2013). *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Garbatzky, I. (2011) *Poesía y performance. Formas de la teatralidad en la poesía de la apertura democrática rioplatense. Literatura: teoría, historia, crítica* Vol. 13, N° 1, 189-213.
- García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- García Canclini, N. (2001). Definiciones en Transición. En D. Mato (comp.), *Globalización, cultura y transformaciones sociales* (pp57-67). Buenos Aires: CLACSO.
- García Canclini, N. ed. (1988). *Políticas culturales en América Latina*. México: Grijalbo.
- Gilman, C. (2012). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Giunta, A. (2008). *Vanguardia, Internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Grossberg, L. (2010). *Cultural Studies in the Future Tense*. USA: Duke University Press.
- Grossberg, L. (2012). *Estudios culturales en tiempo futuro. Cómo es el trabajo intelectual que requiere el mundo de hoy*. Buenos Aires :Siglo XXI Editores.

- Guevara, G. (2000). Rosario en los ochenta y los noventa. En A. Pla (Coord.), Rosario en la Historia (de 1930 a nuestros días), Tomo 2, (pp 223-331).Rosario: UNR Editora.
- Halac, G. (2006). Teatro Independiente en Córdoba Identidad y Memoria. Cuadernos del Picadero N°11. Buenos Aires: Editorial INTeatro.
- Harvey, E. (1977). La política cultural en Argentina. Madrid: UNESCO.
- Herlinghaus, H. ed. (2002). Narraciones anacrónicas de la modernidad. Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Huysen, Andreas (2002) Después de la gran división. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Invernizzi, H. (2007). La censura sobre la cultura durante la última dictadura militar.
http://comisionporlamemoria.org/bibliografia_web/ejes_cultura.html
- Invernizzi, H. & Gociol, J. (2002). Un golpe a los libros. Buenos Aires: Eudeba.
- Irazabal, F. (2004). El giro político. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Irazabal, F. (2006). Forma y contenido en el teatro político. Revista Picadero, N° 16, 41-43.
- Jacoby, R. (2000). La alegría como estrategia. Zona Erógena N° 43. Buenos Aires.
- Jaime, M.; Dufour, G; Martín A. & Amaya P. (2013). Introducción al análisis de políticas públicas. Florencio Varela: Universidad Nacional Arturo Jauretche.
- Javier, F. (1998). El espacio escénico como sistema significante. Buenos Aires: Leviatán.
- Jiménez, J. R. (1989). Melodrama y teatro político en el siglo XIX. El escenario como tribuna política. Estudios de literatura, N° 14, 129-149.

Kahan, E. (2014). ¿Podrán cortar todas las flores? La dimensión de “normalidad” en la vida pública de las instituciones judías durante la última dictadura militar argentina. *Contenciosa*, Año I, N° 2, 1-15.

Kippes, V. M. (2007). Grotesco Criollo. La Construcción de Espacios y Personajes en la Obra de Armando Discépolo. *De Signos y Sentidos*, N°1(6), 73-91.

Krieger, C. (2009). *Cine y peronismo: el Estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

La Rocca, M. (2018). Rompiendo la piñata del mundial. Los usos de la fiesta en montajes teatrales, Recitales y acciones callejeras durante la última dictadura cívico-militar. *Kamchatka* N°12, 253-271.

Laclau, E. (1997). Deconstrucción, pragmatismo, hegemonía, *Revista Agora, Cuaderno de Estudios Políticos*, N° 6, 63-90.

Laclau, E., y Mouffe, C. (1996). ¿Por qué son útiles los significantes vacíos en política? En *Emancipación y diferencia* (pp 69-86). Buenos Aires: Ariel.

Landi, O. (1984). Cultura y política en la transición democrática. En O. Oszlack (comp.). *Proceso: crisis y transición democrática*. Buenos Aires: CEAL.

Landi, O. (1987). Campo cultural y democratización en Argentina. En García Canclini coord. *Políticas culturales en América Latina*. México: Editorial Grijalbo.

Larra, R. (1978). *Leónidas Barletta, el hombre de la campana*. Buenos Aires: Ediciones Conducta.

Lechner, N. (1995). *Los patios interiores de la democracia. Subjetividad y política*. México: Fondo de Cultura Económica.

Leonardi, Y. (2008). Un teatro para los descamisados. *Telón de Fondo*, N°7. <https://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero7/articulo/131/un-teatro-para-los-descamisados.html>

Lesgart, C. (2003). *Usos de la Transición a la Democracia*. Rosario: Homo Sapiens.

Logiódice, M. J. (2012b) Políticas culturales, la conformación de un campo disciplinar. Sentidos y prácticas en las opciones de políticas. Documentos y Aporte en Administración Pública y Gestión Estatal Año. 12, N° 18, 6-20.

Logiódice, María Julia. (2015) Políticas teatrales en santa Fe (1940- 1989). Articulaciones entre teatro independiente rosarino y Estado Provincial. Revista SAAP Vol. 9, N° 1, 75-92.

Longoni, A. & Mestman M. (2008). Del Di Tella a Tucumán Arde: vanguardia artística y política en el '68 argentino. Buenos Aires: Eudeba.

Lucena, D. (2012). Estéticas y políticas festivas en Argentina durante la última dictadura militar y los años 8. Estudio Avanzados N°18, 35-46.

Lucena, D. (2012). Teatro de guerrilla: La Organización Negra durante los años de la posdictadura argentina. Cuadernos de H Ideas, vol. 6, N° 6. <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/cps/article/view/1576>

Lucena, D. (2013). Guaridas underground para Dionisios: prácticas estético-políticas durante la última dictadura militar y los años 80 en Buenos Aires <http://asri.eumed.net/4/guaridas-underground-dionisios.html>

Luciani, L. (2017). Juventud en dictadura: representaciones, políticas y experiencias juveniles en Rosario (1976-1983). Entre los libros de la buena memoria N°7, La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Posadas: Universidad Nacional de Misiones; Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.

Maccioni, L. (2002). Valoración de la democracia y resignificación de “política” y “cultura”: Sobre las políticas culturales como metapolíticas. En D. Mato (comp), Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder (pp. 189-200). Venezuela: CLACSO.

Manduca, R. (2016). Teatro Abierto (1981-1983): un actor social de la transición a la democracia. Revista de Historia Universidad Nacional del Comahue, N° 17, 247-272.

- Mangialavori, L. & Barrientos, M. (2011). Políticas y Cultura en la Última Argentina Autoritaria: Estado y Teatro entre 1976 y 1983. Research Paper Latin American & Iberian Institute Series No. 56
- Manzano, V. (2013). Juventud en transición: significados políticos y culturales de la juventud en la Argentina de los ochenta. En V. Branguier & E. Fernández (eds.), Historia cultural hoy: 13 entradas desde América Latina (pp 173-197). Santiago de Chile: Prohistoria Ediciones.
- Manzano, V. (2018). El psicobolche: juventud, cultura y política en la Argentina de la década del ochenta. Revista Izquierdas vol. 41, 250-275.
- Marial, J. (1955). El Teatro Independiente. Buenos Aires: Alpe.
- Martín Barbero, J. (1987). De los medios a las mediaciones. México: Gustavo Gili.
- Martín Barbero, J. (2002a). El melodrama en televisión o los avatares de la identidad industrializada. En H. Herlinghaus (ed.), Narraciones anacrónicas de la modernidad (pp 171-199). Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Martín Barbero, J. (2002b). La telenovela desde el reconocimiento y la anacronía. En H. Herlinghaus (ed.), Narraciones anacrónicas de la modernidad (pp 61-79). Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Mendoza, T. (2012). Circuitos culturales y política gubernamental. Sociológica, año 27, N° 75, 197-215.
- Meyerhold, V. (1982). Teoría teatral. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Mogliani, L. (1999). El resurgimiento del nativismo en el periodo 1940-1955 y su relación con la política cultural de la época. En O. Pellettieri (ed.), Tradición, Modernidad y Posmodernidad (Teatro Iberoamericano y Argentino) (pp259-264). Buenos Aires: Galerna.
- Mogliani, L. (2004). Principales objetivos de la política cultural teatral del peronismo (1946-1955): hegemonía y difusión cultural. En O. Pellettieri (ed.), Reflexiones sobre el teatro (pp 243-251). Buenos Aires: Editorial Galerna.

- Monsiváis, C. (2002). El melodrama: "No te vayas, mi amor, que es inmoral llorar a solas. En H. Herlinghaus (ed.), *Narraciones anacrónicas de la modernidad* (pp105-125). Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Novaro, M. & Palermo, V. (2003). *La dictadura militar 1977/1983. Del golpe de Estado a la restauración democrática*. Buenos Aires :Paidós.
- Obregón, M. (2005). La Iglesia argentina durante el "Proceso" (1976-1983). *Prismas, Revista de historia intelectual*, N° 9, 259-270.
- Ollier, M. (2009). *De la revolución a la democracia: cambios privados, públicos y políticos de la izquierda argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Ordaz, L. (1971). *El teatro argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Ortiz, R. (1989). Notas históricas sobre el concepto de cultura popular. *Diálogos de la comunicación*, N°. 23.
- Ott, M. (2002). El discurso de lo melodramático. Entre el cristianismo, el psicoanálisis y el cine. En H. Herlinghaus (ed.), *Narraciones anacrónicas de la modernidad* (pp245- 281). Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Pallini, V. (1997). El rol del Estado en las políticas culturales. Naya. <http://www.naya.org.ar/articulos/politica05.htm>.
- Pasquali, L. (2006). La provincia en conflicto: transformaciones económicas, fracaso político y resistencia sociales (1966-1976). En O. Videla (ed.), *El siglo veinte: problemas sociales, política de Estado y economías regionales 1912-1976* (pp189-223). Rosario: Prohistoria Ediciones.
- Paralieu, S. (2000). *Los cines de Rosario de ayer y de hoy*. Rosario: Editorial Fundación Ross.
- Pavis, P. (1980). *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.
- Pavlovsky, E. (1997). *Teatro Completo I*. Buenos Aires: Editorial Atuel.

- Pavlovsky, E. (2006). *Resistir Cholo. Cultura y política en el capitalismo*. Buenos Aires: Topia Editorial.
- Pellettieri, O. (1991). Teatro argentino 1980-1990. *Latin American Theatre Review*. Vol 24, N°2, 9-12.
- Pellettieri, O. (1992). El sonido y la furia: panorama del teatro de los 80 en la Argentina. *Latin American Theatre Review*, 25/2, 3-12.
- Pellettieri, O. (1993). Los ochenta: el teatro porteño entre la dictadura y la democracia. *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 517/519. La cultura argentina de la dictadura a la democracia, pp. 311-322.
- Pellettieri, O. (1994). Teatro argentino contemporáneo (1980-1990): crisis, transición y cambio. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Pellettieri, O. comp (1995). *Teatro Latinoamericano de los 70. Autoritarismo, cuestionamiento y cambio*. Buenos Aires: Corregidor.
- Pellettieri, O. (1997) *Una historia interrumpida. Teatro argentino Moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Editorial Galerna
- Pellettieri, O. (2000). Modernidad y posmodernidad en el teatro argentino actual. *Aletria. Revista de Estudios de Literatura*, V. 7, 233-247.
- Pla, A. J. coord. (2000). *Rosario en la historia. Tomo I y II*. Rosario: UNR Editora.
- Proaño Gómez, L. (2002). *Poética, política y Ruptura: Argentina 1966-73*, Buenos Aires: Atuel.
- Proaño Gómez, L. (2007). *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. California: Gestos.
- Proaño Gómez, L. (2008). *Lo político en el teatro latinoamericano*. *Dramateatro Revista Digital*. <http://www.dramateatro.com/>.
- Proaño Gómez, L. (2013). *Teatro y estética comunitaria. Miradas desde la filosofía y la política*. Buenos Aires: Biblos.
- Quiroga, H. (1994). *El tiempo del "proceso". Conflictos y coincidencias entre políticos y militares 1976-1983*. Rosario: Fundación Ross.

- Raimondi, M. (2008). El teatro como espacio de resistencia en la Argentina de la postdictadura. *Nuevo Mundo Mundos*. <http://nuevomundo.revues.org/37982>.
- Rama, A. (1985). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Angel Rama.
- Rancière, J. (2007). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Ricci, J. (2005). Santa Fe, Santa Fe (1900-1999). En O. Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en las provincias, Tomo I* (pp 435-493). Buenos Aires: Galerna, INT.
- Ricci, J. comp. (2012). *Inventario del teatro independiente de Santa Fe*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Rinesi, E. (2005). *Política y tragedia: Hamlet entre Maquiavelo y Hobbes*. Buenos Aires: Colihue.
- Risler J. (2019). Acción psicológica: tecnología de persuasión de la última dictadura argentina. *Bordes. Revista de Política, Derecho y Sociedad*. <http://revistabordes.com.ar/accion-psicologica-tecnologia-de-persuasion-de-laultima-dictadura-argentina/>
- Risler, J. (2018). *La acción psicológica. Dictadura, inteligencia y gobierno de las emociones 1955-1981*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rizk, B. (2008). *Creación colectiva: el legado de Enrique Buenaventura*. Buenos Aires: Atuel.
- Rodríguez, L. (2010). La educación artística y la política cultural durante la última dictadura militar en argentina (1976-1983). *Arte, Individuo y Sociedad* N° 22 (1), 59-74.

- Rodríguez, L. (2011). Católicos, nacionalistas y políticas educativas en la última dictadura (1976–1983). *Prohistoria* N°16, 247-251.
- Rodríguez, L. (2015). Cultura y dictadura en Argentina (1976-1983). Estado, funcionarios y políticas. *Anuario Colombiano de Historia social y de la cultura*; 42; 2; 299-325.
- Rolland, R. (1913). *El teatro del pueblo*. Buenos Aires: Maia.
- Said, E (1996). *Representaciones del intelectual*. Barcelona: Paidós,
- Sarlo, B. (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Sarlo, B. Políticas culturales: democracia e innovación. *Punto de Vista* N°32, 8-14.
- Schenquer, L. (2018) Agencias e “inmoralidades”: la circulación de directivas político-culturales entre la Secretaría de Información Pública, el Ministerio del Interior y la Dirección General de Informaciones de la provincia de Santa Fe durante la última dictadura militar argentina (1976-1983). *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* N°2, 1-18.
- Schenquer, L. (2019). The uses of culture in the last argentine dictatorship (1976–1983): from studies of repression to analyses of the construction of consensus. *Latin American Perspectives*. Vol. XX, 1 - 16.
- Schneider, R. & Bucci, V. (2013). *II Inventario del teatro independiente de Santa Fe*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Seibel, B. (2002). *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires: Corregidor.
- Seibel, B. (2010). *Historia del teatro argentino II: 1930-1956*. Buenos Aires: Corregidor.
- Senellart, M. (2007). Situación de los cursos. En M. Foucault, *Seguridad, territorio y población: curso en el College de France: 1977-1978 (pp)417-456*. Buenos Aires: FCE.

Sigal, S. (2002). *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Szurmuk, M. & Mckee Irwin, R. coords. (2009). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI.

Torres, E. (1999). *Bajo la sombra: las historietas y la cultura durante el Proceso de Reorganización Nacional*. En: C., Ulanovsky; S. Itkin y P. Sirvén (eds), *Estamos en el aire. Una historia de la televisión en la Argentina*. Buenos Aires: Planeta.

Transform (2008). *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de sueño.

Trastoy, B. (1991). *En torno a la renovación teatral argentina de los años '80*. *Latin American Theatre Review*, Vol 24, N°2, 93-100.

Trastoy, B. (2010). *Un siglo (más) de teatro político en Buenos Aires*. *Telón de Fondo, Revista de crítica y teoría teatral*. N° 11. <https://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/11/numero11/>

Vazquez Lorda, L. (2007). *Para actuar "en defensa de la familia": la Liga de Madres de Familia (Argentina en las décadas de 1950-1960)*. *Temas de Mujeres Año 3 N°3*. *Revista del Centro de Estudios Históricos e Interdisciplinario Sobre las Mujeres Facultad de Filosofía y Letras Universidad Nacional de Tucumán*.

Verzero, L. (2010a). *Leónidas Barletta y el Teatro del Pueblo: problemáticas de la izquierda clásica*. *Telón de fondo, Revista de crítica y teoría teatral*. N° 11. <https://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/11/numero11/>

Verzero, L. (2010b). *El corredor de teatro militante (1968-1974): América latina, "La patria grande" y las especificidades nacionales*. *Revista Ánfora*. Año 17, N° 29, 15-28.

Verzero, L. (2010c). *La patria peronista en el marco latinoamericano: dispositivos y mecanismos de funcionamiento del teatro militante*. *Conjunto*. *Revista de teatro latinoamericano*, N° 154-155, 94-105.

Verzero, L. (2012) Performance y dictadura: paradojas de las relaciones entre arte y militancia. *European Review of Artistic Studies*, Vol.3, N°3, 19-33.

Verzero, L. (2013). *Teatro Militante. Radicalización artística y política en los años '70*. Buenos Aires: Biblos.

Verzero, L. (2014). Ocultarse en lugares públicos: Activismo teatral durante la última dictadura argentina. Ponencia en VIII Jornadas de Sociología de la UNLP, Ensenada, Argentina.
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4210/ev.4210.pdf

Verzero, L. (2016). Prácticas teatrales bajo dictadura: transformaciones, límites y porosidades de los espacios. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* Vol.11, N° 2, 87-109.

Verzero, L. (2017). Clandestinidad, oficialidad y memoria: Planos y matices en las artes escénicas durante la última dictadura argentina. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, n°. 16, 147-171.

Viano, C. (2000). Una ciudad movilizada (1966-1976). En A. Pla (coord.) *Rosario en la historia (de 1930 a nuestros días)*, Tomo 2 (pp 23-120). Rosario: UNR Editora.

Vidal, A. (2012). Los artistas y las organizaciones políticas revolucionarias: la articulación entre las agrupaciones de teatro, el Partido Comunista Revolucionario y la Juventud Peronista (Bahía Blanca, 1972-1979). En *Actas de las VI Jornadas de Trabajo sobre Historia Reciente*. Santa Fe: Ediciones UNL.

Vidal, A. (2013). Bahía Blanca: Teatro y Dictadura. *Afuera. Estudios de Crítica Cultural*. Año III, N° 13.

Vidal, A. (2014). El “teatro militante” en Bahía Blanca. La agrupación “Alianza”: experiencias, memorias, reverberaciones. Audiolibro. Buenos Aires: AINCRIT.

Videla, O. (2006). Nueva Historia de Santa Fe. El Siglo Veinte. Problemas sociales, políticos de Estado y economías regionales (1912-1976). Rosario: Prohistoria Ediciones y Diario La Capital.

Weber, M. (1997). Economía y sociedad. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Williams, R. (2009 [1° ed. 1977]). Marxismo y literatura. Buenos Aires: Las Cuarenta.

Williams, R. (1994 [1° ed. 1981]) Sociología de la cultura. Barcelona: Paidós.

Williams, R. (2002[1° ed. 1989]). Las políticas del modernismo: contra los nuevos conformistas. Buenos Aires: Manantial.

Wortman, A. comp. (2009). Entre la política y la gestión del arte y la cultura: nuevos actores en la Argentina contemporánea. Buenos Aires: Eudeba.

Yúdice, George y Miller Toby (2004). Políticas culturales. Barcelona, Gedisa.

Yúdice, G. (2002). Contrapunteo estadounidense/latinoamericano de los estudios culturales. En D. Mato (comp), Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder (pp 339-352). Venezuela: CLACSO.

Zayas De Lima, P. (2001). El teatro bajo el peronismo: el teatro obrero de la CGT (una aproximación crítica). En O.Pellettieri (ed.), Tendencias críticas en el teatro de Buenos Aires (pp 237-246). Buenos Aires: Editorial Galerna / Facultad de Filosofía y Letras.

Bibliografía sobre teatro en Rosario

Aronson, A. & Palma, M. (1981). Teatro a la medida de los adolescentes
Revista Gorrión, Año 1 N° 1.

Bernabé, M. (2009). El retorno del surrealismo o esa desesperación llamada Cucaño. Revista: Katatay; N°. 7, 18-23.

Cejas, J. (2002). Teatro: la búsqueda de una identidad tan esquiva como los orígenes de la misma ciudad. En Sociedad de Historia de Rosario, Historia de Rosario 1.0 (pp 21-35). Nueva Hólade: Rosario.

Di Filippo, M.; Expósito, J. & E. Figueroa (2009). Teatros en Rosario. Monografía inédita para el Museo de la Memoria. Secretaría de Cultura. Municipalidad de Rosario.

Ensick, O. (1974). El teatro en Rosario. En Historia de las instituciones de la provincia de Santa Fe (Tomo 5-2º parte). Sin datos de Editorial.

Freggi, S.; Filippelli, A. & Moset, J. (1994). Eugenio Filippelli. Trotatablas. Crónica de una obstinación. Buenos Aires: Ediciones Asociación Argentina de Actores.

Ielpi, R.(2006). Rosario del 900 a la “década infame”. Tomo IV. La borrachera del teatro. El cine: una novedad. Los avatares de la mala vida. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.

Hulten, C. (2012). La estrategia de la Cucaracha: características del grupo de Arte Experimental Cucaño. Separata, Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, año XII, N°. 17, 21-.33.

La Rocca, M. (2012). Grupo de Arte Experimental Cucaño: intervenir la trama urbana, transgredir las prácticas artístico-políticas. Separata, Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, año XII, N° 17, 34-51.

Logiódice M. J. (2010). Las escuelas de teatro de Rosario. Articulaciones entre teatro independiente y política durante los ochenta. En L. Barandiarán & M. Fuentes Iriondo (Coords.), Ensayos sobre vanguardias, censuras y representaciones artísticas en la Argentina reciente (pp 162-172). Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

Logiódice M. J. (2012). Discepolín. Articulaciones entre política y teatro en Rosario durante los ochenta. Revista Telón de Fondo N°16. <https://www.telondelfondo.org/numeros-anteriores/numero16/articulo/428/1>

Logiódice M. J. (2015). Políticas teatrales en santa Fe (1940- 1989). Articulaciones entre teatro independiente rosarino y Estado Provincial. Revista SAAP, Vol. 9, N° 1, 75-92.

Logiódice M. J. (2015). Por un teatro joven, nacional y popular. Las apuestas de la Agrupación Discepolín en Rosario durante la transición democrática. Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural. N° 15. www.revistaafuera.com.

Logiódice M. J. (2016). La trama teatral rosarina. La emergencia del circuito independiente como un espacio de tensión entre el profesional y filodramático. Historia Regional. Sección Historia, Año XXIX, N° 35, 81-97.

Logiódice M. J. (2018). Artistas/ Militantes/ Trabajadores. Figuraciones y apuestas por un teatro nacional y popular en la Rosario de los ochenta. En J. Lucca y L. Di Lorenzo (comp.), Memoria e identidad en las artes escénicas rosarinas (pp 29-51). Rosario: Glosa Ediciones.

Logiódice, M. J. & Di Filippo, M. (2015). De la militancia a la institucionalización. La experiencia de Arteón en los setenta. Telón de fondo, AÑO XI, N°22, 1-13.

Longoni, A. (2012). Zona liberada. Una experiencia de activismo artístico en la última dictadura. Boca de Sapo, N° 12, 46 - 51.

Longoni, A. (2012). El delirio permanente. Separata, Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, año XII, N° 17, 3-20.

Moreno, O. & Tiberti, O. (2013). Crónica de una utopía teatral. Los teatros independientes de Rosario y sur de la provincia de Santa Fe (1924- 1983). Rosario: UNR Editora.

Moset, J. (1994). Ionesco y el Tim, el absurdo en la aldea. *Revista Vasto Mundo*, Segunda época, N°5.

Moset, J. (S/F). *Una luz cenital. Los años del teatro independiente*. UNR Editora.

Moset, J. (2012) Se cumplen 30 años del ciclo Teatro Abierto 82, cuando el país salía de la dictadura. <http://www.clubdefun.com/>

Moset, J. (2016). Un símbolo olvidado de la vanguardia rosarina. *Diario La Capital*, 25 de Septiembre de 2016.

Moset, J. & Tiberti, O. (2018). *El Centro Dramáticos del Litoral. Historia Abierta*. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación.

Palma, M. (1983). La cultura y la liberación nacional. *Americario*, Año 1 N°2, Octubre / noviembre, 15-17.

Palma, S. (2007). *Tablas, potrero y diván*. Rosario: Homo Sapiens.

Rozzi de Bergel, A. (2016). *TIM Teatro: El audaz magisterio*. Buenos Aires: Eudeba.

Sietecase, R. (2011). Discepolín. 32 pies. *Revista cultural del MERCOSUR*. N°1 Oct-Dic 2011, 31-42.

Tello, C. (2007). Santa Fe, Rosario (1940-1959). En O. Pellietieri (Coord.). *Historia del teatro argentino en las provincias, Volumen II* (pp 433-478) Buenos Aires: Editorial: Galerna / INT.

Trasierra, V., Cabruja, C & Gondard, F. (2011). Video documental: *El Teatro en la Dictadura. Rosario 1976 – 1983*. Disponible en: <http://cda.gob.ar/serie/811/teatro-en-la-dictadura>.

Fuentes documentales y orales

Prensa

La Capital, 21/12/1941; 7/09/41, 7/1/1942, 1981-1987,

Rosario, 1980-1985

Revistas

Teatro XX , N°1, junio 1943.

Señales en la hoguera. Retrospectiva teatral. N°1 a N° 8, 2002-2004.

Rosario N° 18 (28/8/ 83), N° 19 (4/9/83), N° 20 (11/9/83).

Vasto Mundo, N°6, 1994.

La Maga, N°258, 1996.

El Teatro, semanario ilustrado. Año 1, N° 1, abril 1927; N°2, abril 1927, N°20, octubre 1927.

Declaraciones, documentos, comunicados, leyes

APMSF- Fondo Documental. Dirección de Informaciones. Antecedentes de teatros y sus directores. Rosario y Zona sur. Dest.Icia.121-1978- Legajo Temático- Unidad de conservación N°177 B. 12 fs.

APMSF- Fondo Documental. Dirección de Informaciones. Tácticas y medios empleados por el comunismo para la infiltración en el campo gremial- S/F- Legajo Temático- Unidad de conservación N°174. 27 fs.

APMSF- Fondo Documental. Dirección de Informaciones. Clasificación de artistas de radio y TV (Información estrictamente confidencial manejada por la SIP). COMINSAFE- Asunto 98- Unidad de conservación N°15 B. Legajo2. 5 fs.

APMSF- Fondo Documental. Dirección de Informaciones. Muestra nacional de teatros. COMINSAFE- Asunto 15- Unidad de conservación N°18A. Legajo 2. 6 fs.

APMSF- Fondo Documental. Dirección de Informaciones. Cuarto Congreso Nacional UNIMA Argentina y Sexto Encuentro Nacional de Titiriteros. Policía SF- 1980. Legajo temático- Unidad de conservación N°177B. 16 fs.

APMSF- Fondo Documental. Dirección de Informaciones. Parte N° 7982. Asunto Medios Gráficos y Audiovisuales. SIDE, 1979- Legajos temáticos- Unidad de conservación N°406b. Legajo 2. 7 fs.

APMSF- Fondo Documental. Dirección de Informaciones. Parte N° 7265 SIDE, 1980. Asunto: Área Psicosocial. Legajos temáticos- Unidad de conservación N° 449 –caja 7-LE 61- fs4.

APMSF- Fondo Documental. Dirección de Informaciones. Secretaría de Información Pública, Dirección de Prensa. 18 de julio de 1984. Unidad de conservación N° 487 – fs 11.

Archivo BANADE-CONADEP Informe Especial N° 10 elaborado por la Jefatura III Operaciones del Estado Mayor General del Ejército, 1977.

Archivo BANADE-CONADEP Memorando del Gral de Brigada Albano Harguindeguy dirigido al ex Gral Jorge Rafael Videla, sin fechar.

Archivo BANADE-CONADEP. Nota del Gral de Brigada José Antonio Vaquero (Segundo Jefe del Estado Mayor General del Ejército) dirigida al Ministro del Interior, Gral de Brigada Albano Harguindeguy, en Noviembre de 1977.

Junta Electoral: Acta de Escrutinio y puesta en posesión de autoridades, SISTTEA (20/4/75).

Ministerio de Defensa- Presidencia de la Nación (2013). Listas Negras de artistas, músicos, intelectuales y periodistas. E- book.

Secretaría de Cultura de la Nación (1986) Plan Nacional de Cultura 1984-1989. La cultura es de todos. Presidencia de la Nación.

Telegrama de AAA por pedido de incorporación a CGT y su respuesta, (5/4/75).

Instrumentos legales de orden nacional:

Resolución del Ministerio de trabajo de la Nación N° 452 (26/12/75)
Personería gremial del SISTTEA.

Resolución Ministerio de Educación y Cultura de la Nación N°2212/74.

Resolución del Ministerio de Educación y Justicia 3098/85

Resolución del Ministerio de Educación y Justicia 3050/86

Resolución del Ministerio de Educación y Justicia 106/87

Resolución del Ministerio de Educación y Justicia 433/87

Resolución del Ministerio de Educación y Justicia 1258/87

Instrumentos legales de orden provincial:

Decreto 3280/69

Decreto 5251/74

Disposición 58/74

Disposición 114/74

Disposición 173/74

Decreto 2439/77

Decreto 1360/77

Decreto 661/81

Decreto 1149/82

Reglamento 173/74

Instrumentos legales de orden municipal:

Decreto 19087/ 56

Decreto 23582/59

Decreto 23969/59

Decreto 26668/61

Decreto 28780/63

Decreto 28895/63

Decreto 33548/66

Ordenanza 1934/73

Disposición 58 /74

Decreto 5251/74

Disposición 114/74

Decreto 1180/76

Decreto 53874/76

Decreto 2439/77

Decreto 2876/77

Ordenanza 3278/82

Decreto 661/81

Decreto 1386/81

Ordenanza 2963/81

Decreto 91/82

Ordenanza 3278 /82

Ordenanza 3324 /83

Decreto 2876

Ordenanza 4845/90

Ordenanza 5316/91

Ordenanza 6043/ 95

Obras de teatro del grupo Discepolín

¿Quién quiere patear el tacho? (1979).

Cómo te explico? (1980).

Profesión sin fin de mes (1981)

Milonga del caminante (1981).

Proceso en un aula (1984).

Nosotros los de entonces (1984).

Archivos personales

Miguel Palma

Néstor Zapata

Elida Moreyra

Myriam Cubelos

Ricardo Navarro

Entrevistas realizadas

Aronson, Alicia. Rosario, 12 de marzo de 2013.

Belinsky, Liliana. 24 de julio de 2013.

Bertol, Rody. 15 de junio de 2009 y 26 de noviembre de 2013.

Cavallieri, Ana; Falicoff, Berta y Monti, Amilcar. 29 de julio de 2013.

Cejas, Julio. Entrevista realizada por Marilé Di Filippo, 2009.

Cubelos, Miryam. 30 abril de 2012.

Discépola, Mónica. Junio de 2009.

Durá, Armando. 18 de abril de 2013.

Franchi, Miguel.

Gioia, Liliana. 22 de febrero de 2012.

González, Chiqui. 18 de noviembre de 2013.

Moreyra, Elida. 15 de marzo de 2013.

Navarro, Ricardo. 25 de abril de 2013

Palma, Cacho. 12 de marzo de 2012.

Palma, Miguel. 26 de junio de 2013.

Perez Leiva, Alejandro. Entrevista realizada por Marilé Di Filippo, 10 de diciembre de 2008.

Querol, Daniel. Entrevista realizada por Marilé Di Filippo, 5 de marzo de 2009.

Alloco Garín, Roberto. Entrevista realizada por Marilé Di Filippo, 2009.

Schiapa Pietra, Lucho. 4 de junio de 2013.

Segura, Carlos. Entrevista realizada por Marilé Di Filippo, 15 de marzo de 2009.

Tello, Clide. Entrevista realizada por Marilé Di Filippo, 23 de febrero de 2009.

Zapata, Néstor. Entrevista realizada por Marilé Di Filippo, 10 de febrero de 2010.

Zapata, Néstor. 7 de febrero y 14 de febrero de 2015.