



UNR



maestría en
Estudios Culturales



CENTRO DE ESTUDIOS
INTERDISCIPLINARIOS

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

Centro de Estudios Interdisciplinarios

MAESTRÍA EN ESTUDIOS CULTURALES

Territorio experimental.

**La obra de Juan Hessel en el contexto del teatro independiente
rosarino.**

Maestranda: Melisa Nadia Martyniuk.

Director: Prof. Rubén Chababo.

Rosario, agosto de 2021.

AGRADECIMIENTOS

A todos los docentes y miembros de la Maestría en Estudios Culturales por brindar la posibilidad de contar con un espacio tan valioso de reflexión. En especial a Sandra Valdetaro, directora de la Maestría; Ricardo Diviani y Mónica Bernabé, quienes desde sus respectivos Talleres de Tesis colaboraron en orientar y definir el objeto de estudio de este trabajo.

A mi director, Ruben Chababo, por su compromiso y predisposición, por incentivar, escuchar y acompañarme en cada momento de este proceso.

A todos y cada uno de mis compañeros de cursado con los que compartimos las charlas en los recreos, las salidas, las cervezas y las noches de Chamuyera. Sin dudas, fueron fundamentales en aportar las cuotas de amistad y diversión necesarias para transitar este camino.

A mi amiga Victoria Lozano Rendon por acompañar los inicios de mi cursado a través de la lectura atenta y las observaciones en torno a mis primeros trabajos.

A todas aquellas personas que prestaron su tiempo para ser entrevistadas con motivo de esta Tesis. A Clide Tello, Julia Logiodice, Federico Tomé, Héctor Piccoli, Rody Bertol, Adriana Frodella y Matías Martínez, quienes con amabilidad y predisposición, me facilitaron bibliografía y materiales valiosos para el desarrollo de esta investigación. A Juan Carlos Rizza y Lucrecia Zamboni por poner a disposición los registros audiovisuales y distintos materiales de las obras de Juan Hessel.

A Juan Hessel por permitirme conocer de cerca su universo creativo.

Y fundamentalmente a Iván Kozenitzky por estar y acompañarme en cada uno de los momentos de este proceso. Por incentivar y apoyarme siempre.

RESUMEN

En 1930 en la ciudad de Buenos Aires con la inauguración del Teatro del Pueblo dirigido por Leónidas Barletta se sientan las bases de lo que será el teatro independiente en Argentina. A partir de allí se establecen una serie de principios que definen una particular concepción de la relación entre teatro y política que serán constitutivos de esta actividad. En Rosario, en el año 1942 se conforma el primer grupo independiente dando inicio a un largo camino que se consolidará a lo largo del tiempo con la aparición de nuevos grupos que impulsarán este tipo de teatro, manteniéndose en sintonía con los postulados heredados de la tradición independiente. Se afianzará una forma de entender lo teatral atravesada por fuertes componentes éticos, que definirán su carácter sacrificado y heroico. La producción de Juan Hessel que se inicia en el año 2001 con el estreno de la obra "Almas Fatales, melodrama patrio" y se consolida con "Naturaleza Muerta" en el año 2004, emerge en la escena rosarina para proponer una nueva articulación entre teatro y política que será novedosa y permitirá pensar otro camino para el teatro local.

ABSTRACT

In 1930, in the city of Buenos Aires, with the inauguration of Teatro del Pueblo directed by Leónidas Barletta, the foundations for what will become the independent theater in Argentina were settled. From there, a series of principles were established, defining a particular conception of relationships between theater and politics that will be constitutive of this activity. In Rosario, in 1942, the first independent group was formed, starting a long journey that will be consolidated over time with the appearance of new groups that will promote this type of theater, keeping in tune with the postulates inherited from the independent tradition. A way of understanding the theatre will be consolidated, crossed by strong ethical components, which will define its sacrificial and heroic character. Juan Hessel's production, which began in 2001 with the premiere of the play "Almas Fatales, melodrama patrio" and consolidated with "Naturaleza Muerta" in 2004, emerges on the

Rosario scene to propose a new articulation between theater and politics that will be original and will allow us to think other ways for the local theater.

ÍNDICE

Introducción.	5
<i>Capítulo I: Buenos Aires.</i>	
Nacimiento del teatro independiente.	9
Modernidad, un estado de cosas.	12
Teatro independiente, arte y política.	17
El Teatro del Pueblo y después.	24
El teatro y la comunidad perdida.	29
<i>Capítulo II: Rosario.</i>	
Los orígenes del teatro independiente en la ciudad.	33
En búsqueda de la formación actoral.	34
El TIM y la llamada vanguardia rosarina.	37
Arteón. Teatro y militancia peronista.	43
Discepolín, los herederos de la militancia teatral.	51
Políticas culturales en democracia.	62
Palpitando los noventa.	66
Crisis y recesión.	75
El Instituto Nacional del Teatro.	82
<i>Capítulo III: Juan Hessel.</i>	
Los inicios.	87
El 2001, un antes y un después.	91
Almas Fatales.	92
Naturaleza Muerta.	102
La obra como espacio experimental.	109
La actuación en primera persona.	111
Una nueva propuesta política.	116
Consideraciones finales.	120
Bibliografía.	124
Anexos.	132

INTRODUCCIÓN

En el año 2015 comencé a cursar la Maestría en Estudios Culturales. Hacía ya unos cuantos años que venía dedicándome de manera profesional a la actividad teatral y la Maestría fue la posibilidad de conocer gente nueva y tomar contacto con otro mundo que me permitiera contar con herramientas teóricas para reflexionar sobre algo que hacía tiempo me inquietaba: el lugar del arte y los artistas en la ciudad. Durante mis años de estudio en la Escuela Provincial de Teatro y Títeres fui testigo de la omisión, dentro de los distintos espacios curriculares, del abordaje de la historia del teatro local. La escasez de investigaciones académicas que abordaban la particularidad del teatro independiente rosarino daba cuenta no solo de la necesidad de indagar en ese terreno poco explorado sino que, además, ponía de manifiesto el lugar marginal que ocupaba la actividad teatral y la invisibilidad en la que parecía desarrollarse esta práctica. Si hasta la década del ochenta era posible encontrar algunos materiales que reconstruían y analizaban el teatro rosarino de la época, de los años noventa en adelante la producción teórica podría decirse que era prácticamente nula.

Los seminarios fueron un estímulo para analizar mi práctica, fueron la posibilidad de elaborar hipótesis sobre un problema que me incomodaba y la oportunidad para pensar otro horizonte para una actividad que parecía no tener futuro en la ciudad. La Maestría me permitió tomar distancia para acercarme al teatro desde otro lugar, fue la posibilidad de irme del teatro para volver al teatro. En ese proceso me pareció encontrar cierta afinidad entre el desarrollo teórico de Jacques Ranciere y la producción teatral de un director como Juan Hessel que había marcado parte de mi recorrido artístico. Tanto uno como el otro se constituyeron, para mí, en los compañeros de viaje de un largo camino.

Me propuse, entonces, analizar la actividad teatral independiente de Rosario para tratar de entender su aislamiento dentro del entramado cultural de una ciudad que, ubicada a tan solo 300 km de Buenos Aires, parecía no poder configurar una red de contención para sus propios artistas, los que muchas veces tomaban la decisión de migrar, con mayor o menor éxito,

hacia la capital del país en busca de mejores posibilidades para el desarrollo de su profesión. En ese recorrido comencé a hacer algunas entrevistas a los protagonistas del teatro local y, en diferentes relatos, me pareció percibir cierta naturalización de la marginalidad del teatro rosarino, donde la falta de público se convertía de pronto en la constitución de un público selecto.

“El entretenimiento parece tomarlo todo, y así como lo toma todo lo aplasta todo. (...) El teatro que no está dentro de los parámetros que se considera entretenimiento ha tenido una merma, un teatro como el que nos interesa a nosotros que pide un trabajo activo por parte del espectador es lógico que en estos tiempos tenga una merma de espectadores”

“Yo creo que el teatro independiente es para gente culta o para gente que quiere pensar un poquito más allá”

“No se si sigo haciendo teatro porque me interesa que venga el público a verme, me parece que hago como un teatro más delimitado para determinado sector (...) más relacionado a un sector teatral, intelectual”

Por otro lado, y desde un posicionamiento aparentemente opuesto, otros teatreros se proponían “trascender las barreras del público de teatro independiente” poniendo el foco en “una manera de contar la historia, haciéndola cercana, simple, para todos”. Así, en los diferentes puntos de vista parecían estar operando los mismos supuestos que determinaban a priori capacidades o incapacidades, produciendo de esta manera una separación arbitraria: obras para un determinado público dotado con un nivel de comprensión complejo, y obras para sectores populares que utilizan un lenguaje simple y comprensible por todos. De este modo, la mayor o menor cantidad de público se explicaba por los contenidos de las obras y las decisiones formales y estéticas de cada proyecto. Bajo estas premisas parecían quedar clausuradas no solo las preguntas por la invisibilidad del teatro local, sino también por las formas de legitimación de la actividad

teatral en Rosario y la posibilidad de indagar en la complejidad de esta situación.

Sin embargo, era precisamente allí, en estas concepciones sobre la relación entre el teatro y los espectadores, donde parecía articularse parte del problema. En este sentido, se hacía necesario rastrear cómo se había ido conformando el circuito teatral independiente en Rosario, para tratar de comprender la red de relaciones que habían configurado de un modo particular esta práctica. Mientras en una entrevista alguien me sugería “No te metas con el público... es como que no va a cambiar”, me quedaban resonando esas palabras que parecían articularse con cierta fatalidad relacionada a la idea de que la marginalidad del teatro rosarino era algo inherente a la actividad de un modo inevitable. Sin embargo, la realidad del teatro local no necesariamente tenía que ser lo que era. Como afirma Grossberg “precisamente porque el presente no tenía que ser como es, el futuro puede ir hacia otro lugar que aquel a donde parece dirigirse” (Grossberg, 2012: 116).

En el proceso de escritura de esta tesis comenzaron a aparecer ciertas características propias de la actividad teatral rosarina vinculadas a una forma particular de entender la relación entre teatro y política, herederas de la tradición teatral independiente iniciada en Buenos Aires en los años 30, que parecía ir conformando las singularidades propias del teatro local. La forma de concebir al teatro en la ciudad comenzaba a estar atravesada por un posicionamiento en donde lo teatral se configuraba principalmente en función de una misión social. A partir de allí, las nociones de heroísmo y sacrificio comenzaron a cobrar fuerza mientras los vínculos de amistad y la creación de lazos afectivos aparecían como la condición de posibilidad para sostener esta práctica artística. Sin embargo, en el año 2001, con el estreno de *Almas Fatales*, Juan Hessel sugería un nuevo tipo de relación entre teatro y política a partir de una propuesta teatral que permitía pensar al teatro rosarino desde una mirada diferente.

Comenzaré este recorrido rastreando los orígenes del teatro independiente en Buenos Aires con la creación del Teatro del Pueblo y su

desarrollo posterior. Luego analizaré las características del teatro independiente local reconstruyendo su historia, desde su creación en la década del 40 hasta el comienzo del nuevo milenio, intentando dar cuenta de las rupturas y continuidades que fueron operando hacia adentro del sector. Por último, abordaré la propuesta teatral de Juan Hessel a partir del análisis de sus dos primeras obras, *Almas Fatales* y *Naturaleza Muerta*, estrenadas en 2001 y 2004 respectivamente. Allí intentaré delinear los rasgos de lo que creo puede ser una nueva apuesta política para el teatro local.

Las páginas que siguen a continuación se proponen, entonces, avanzar en ese camino con el objetivo de desentrañar el complejo conjunto de relaciones que configuran de un modo particular la actividad teatral independiente en la ciudad, con la intención de tratar de “entender el presente, procurar hacer visibles otras trayectorias en otros futuros y formular estrategias que nos lleven desde aquí hacia allá” (Grossberg, 2012: 77).

CAPÍTULO I: BUENOS AIRES.

Nacimiento del teatro independiente.

Corre el año 1930, cuando Leónidas Barletta, un intelectual vinculado al Partido Comunista, crea en el mes de noviembre en Buenos Aires el Teatro del Pueblo, sentando las bases de lo que será el teatro independiente en Argentina. Esta empresa se institucionaliza al año siguiente, en marzo de 1931, con la firma del acta fundacional de la que participan los actores Joaquín Pérez Fernández, Pascual Naccarati, Hugo D'evieri, José Veneziani y a la actriz Amelia C. Díaz de Korn, donde “se resuelve nombrar a Barletta director con plenos poderes” (Larra en Dubatti, 2012: 76). Los inicios de esta historia se remontan, entonces, a aquel momento fundacional cuando los integrantes del Teatro del Pueblo se proponen “salvar al envilecido arte teatral y llevar a las masas al arte general, con el objeto de propender a la elevación espiritual de nuestro pueblo” (Dubatti, 2012: 76). Si bien ya habían existido experiencias anteriores, de las que en su mayoría también había participado Barletta, que iban en el mismo sentido y abogaban por la creación de un teatro nuevo como el caso de Teatro Libre (1927), TEA -Teatro Experimental Argentino- (1928), La Mosca Blanca (1929) y El Tábano (1930); es con la inauguración del Teatro del Pueblo que el proyecto del movimiento independiente se consolida y logra una marcada continuidad en el tiempo.

El teatro independiente se constituye principalmente en oposición “al teatro popular y comercial (sainete, grotresco criollo, revista porteña, comedia asainetada), que desde esta perspectiva era considerado alienante, como a las formas de vanguardia de las décadas anteriores” (Verzero, 2010: 1). Al mismo tiempo, se diferencia tanto del teatro oficial al que considera funcional a los gobiernos de turno, como así también de las producciones que llevan adelante los cuadros filodramáticos o vocacionales, ya que encuentra en ellos una correspondencia, en diferente escala, con los modos de organización comercial o del divismo profesional.

El Teatro del Pueblo se traza, entonces, una serie de objetivos entre los que se encuentran, por un lado, “experimentar, fomentar y difundir el buen teatro clásico y moderno, antiguo y contemporáneo, dando preferencia a las obras argentinas” (Verzero, 2010: 2) y por el otro “fomentar y difundir las artes en general, en beneficio de la cultura del pueblo” (Verzero, 2010: 2), dando lugar al desarrollo de una serie de propuestas artísticas que exceden los límites de la actividad específicamente teatral. De esta manera el Teatro del Pueblo se constituye como un verdadero polo cultural donde también se llevan adelante todo tipo de eventos como exposiciones de fotografía y pintura, conferencias, conciertos, a los que además se suma la publicación de diversas revistas como *Metrópolis* (1931-1933), *Conducta* (1938-1943) y *Propósitos* (1952-1975), que serán los órganos de difusión de las actividades del grupo, y donde además se abordarán temas culturales, políticos y de actualidad tanto nacionales como internacionales. En este sentido, su programa cultural se basa en hacer accesible al pueblo el patrimonio existente y tienen como propósito “la integración de un público pequeño burgués y popular en el marco de una cultura humanista y universalista” (Sarlo, 2020: 182).

El Teatro del Pueblo se autoproclama independiente prohibiendo por estatuto recibir todo tipo de ayudas económicas o vínculos, ya sea con el Estado como así también con empresas y/o terceros que entorpezcan la actividad del grupo. Si bien durante los primeros años su actividad se desarrolla principalmente en los espacios que la municipalidad les cede en varias oportunidades, se encargarán de dejar bien en claro que este hecho no significa ningún tipo de compromiso con los gobiernos de turno. Por otro lado, si bien se definen como independientes de los partidos políticos, es claro el lineamiento ideológico de los integrantes del grupo quienes se identifican con un posicionamiento ligado a la izquierda tradicional a la que Barletta adscribe directamente.

Si bien las puertas del Teatro del Pueblo están abiertas para todos aquellos que quieran sumarse a la “militancia teatral” (Dubatti, 2012: 82), el grupo se caracteriza principalmente por un funcionamiento cerrado,

reduciendo “a lo estrictamente indispensable sus relaciones con las organizaciones teatrales, comerciales y gremiales, prohibiéndose el ingreso de los actores y auxiliares del teatro comercial y negándose la representación de las obras de aquellos autores que sólo vieron en el teatro una provechosa industria”. (Dubatti, 2012: 80). En este sentido, el movimiento de teatro independiente se construye en función de fuertes componentes éticos y morales que son los que irán conformando un *deber ser*, definiendo, a partir de varios principios, su identidad, la que principalmente estará organizada en oposición a las formas teatrales que se venían desarrollando hasta el momento. De este modo “diseña tres grandes enemigos: el actor cabeza de compañía, el empresario comercial, [y] el Estado. Contra el divismo, contra la tiranía del dinero, [y] contra las políticas oficiales” (Dubatti, 2012: 82).

Así, sustenta su actividad en oposición a un modelo jerárquico de organización, proponiendo otra forma de asociación que pone en primer plano al grupo como espacio privilegiado de un funcionamiento horizontal, donde los roles aparecerían como rotativos y las decisiones serían tomadas de manera colectiva. De este modo “los distintos integrantes del teatro intercambiaban papeles grandes con secundarios y cumplían diferentes roles para mantener el espacio (limpiar, acomodar, vender entradas, etc.” (Fukelman, 2017: 53). Sin embargo, el liderazgo indiscutido que ejerce Barletta de manera autoritaria, pone en evidencia el carácter paradójico de las intenciones del grupo. Así, “Barletta instrumentalizó una estricta disciplina que controló con mano férrea a lo largo de cuarenta y cinco años” (Trastoy, 2014: 487).

El Teatro del Pueblo concibe su actividad en sintonía con las ideas de Romain Rolland que, en su libro homónimo, promueve “un arte nuevo, destinado al pueblo (lejos de los intereses particulares y de partidismos políticos), y afirma la utilidad del teatro para transformar al público.” (Fukelman, 2015: 147). Barletta plantea un rechazo absoluto a cualquier tipo de vínculo de su teatro con el dinero, y lleva adelante una forma de producir ligada íntimamente a la idea de pureza y sacrificio. La práctica que desarrolla

el grupo se sustenta, entonces, en su misión heroica, que es la que da valor al ejercicio de la actividad ya que “para el Teatro del Pueblo la causa del arte es una misión social” (Dubatti, 2012: 80).

Así, la pobreza se constituye en el reaseguro de la práctica teatral independiente. Se trata, entonces, de hacer lo máximo posible con los escasos recursos disponibles, tratando de optimizar el poco capital con el que se cuenta. En este sentido, los integrantes del Teatro del Pueblo deberán desempeñar *ad honorem* su actividad, al mismo tiempo que se propone una entrada mínima o gratuita para asegurar la accesibilidad del público a las obras. De este modo Barletta asegura:

“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)

Modernidad, un estado de cosas.

Si hay algo que caracteriza a la ciudad de Buenos Aires de los años '20 y '30 es ser “el gran escenario latinoamericano de una cultura de mezcla” (Sarlo, 2020: 27). La aceleración de los cambios, producto de las transformaciones que se dan a partir del proceso de modernización que atraviesa a la ciudad, trae aparejadas grandes transformaciones que modifican las relaciones sociales. Cambios urbanos, lenguas mestizas producto de las masivas olas inmigratorias, incremento exponencial de la población, dan cuenta del carácter cosmopolita de la ciudad, “quebrando la imagen de una ciudad homogénea” (Sarlo, 2020: 41). En este contexto “La izquierda hipotetiza un público al que es preciso educar, como lo hace (...) el Teatro del Pueblo de Barletta” (Sarlo, 2020: 123).

El trazado de alumbrado eléctrico, los nuevos medios de transporte, la modernización de los medios de comunicación, el cine, la radio, la creciente

alfabetización de la población, impactan sobre las costumbres y conforman una nueva postal de la ciudad dando lugar al despliegue de formas inéditas de experiencias. Ante tales circunstancias, la preocupación de los intelectuales de la época en términos políticos abre el debate sobre tópicos que tienen que ver con “[cuál es la] posición del arte frente a las grandes transformaciones, cuál es la función del intelectual, qué significa la responsabilidad pública de los escritores” (Sarlo, 2020: 42). Tanto para Barletta como para todo el movimiento independiente que se inaugura a partir de la fundación del Teatro del Pueblo, “el teatro es un instrumento para transformar la sociedad y dignificarla, al servicio del progreso, la educación, la moral, la política y la ciencia” (Dubatti, 2012: 83). La concepción del artista ilustrado que se pone en juego en este posicionamiento, se sustenta en la creencia de que hay una verdad que el intelectual conoce y que éste pone de manifiesto a través de su obra con el propósito de guiar al pueblo, llevarlo por el camino correcto, educarlo, y enseñarle todo aquello que el mismo pueblo, por su propia incapacidad, necesitaría que le hagan ver. Según argumenta Ranciere, esta preocupación de los intelectuales se origina cuando aparece

“una elite angustiada ante la poderosa circulación de nuevas formas de experiencia vivida, formas heterogéneas por medio de las cuales empezaban a despertar en los cuerpos populares capacidades inéditas o desconocidas. De este contexto provendría la preocupación obsesiva por aquellos cerebros no suficientemente preparados todavía para dominar la sobreabundancia de pensamientos, imágenes y estímulos propios de las calles del siglo XIX” (Galende, 2019: 146).

Existe cierta unanimidad entre los intelectuales de la época y los primeros historiadores del teatro que se produce entre 1910 y 1930, que ven con preocupación el desarrollo de la actividad teatral, y sobre la cual establecen una serie de problemas que se pueden resumir de la siguiente manera:

“el auge del género chico [que] desplaza a un teatro de mayores aspiraciones; la dramaturgia [que] se torna formularia y estereotipada, al servicio de los capocómicos; se impone un “teatro del actor”, en desmedro de un teatro de valores literarios; gana primacía la “diversión” banal y pierde lugar el “teatro de arte”; la práctica escénica ya no sirve al progreso ni a la “educación”, el caudaloso público no es exigente y busca expresiones burdas y adocenadas como mero pasatiempo” (Dubatti, 2012: 24)

La mirada negativa que recae sobre el teatro que se produce en Buenos Aires, da cuenta del repudio de la intelectualidad sobre las características del teatro de la época al que juzga como superficial, degradante, mercantilizado y mediocre tanto estética como moralmente. Este rechazo generalizado se alza sobre el teatro al considerar que “prodiga diversión fácil y barata a nuestro pueblo, no siempre como es de suponer de buena calidad” (Dickman en Dubatti, 2012: 22). Este rumbo no deseado de las cosas, forma parte de los motivos por los que Barletta se propone dignificar la escena teatral a partir de la inauguración de su teatro. En este sentido,

“la clásica idea de la izquierda de que existe una realidad detrás de la apariencia que los hombres del pueblo no alcanzan a percibir y la idea conservadora de que las cosas deben mantenerse en su lugar no son tan opuestas como parecen: las une la misma obsesión por un único régimen de presentación de las cosas” (Galende, 2019: 146).

Lo que por un lado o por el otro se consigue, es el establecimiento de un orden policial que determina capacidades o incapacidades, al mismo tiempo que asigna el lugar que cada quien debe ocupar, logrando a partir de allí una configuración particular del espacio de lo decible y lo visible. Si lo que sucede por aquellos años es que hay “demasiados estímulos desencadenados, (...) demasiadas imágenes de placeres posibles librados a la vista de los pobres de las grandes ciudades, demasiados conocimientos

nuevos arrojados en el débil cráneo de los niños del pueblo. Esta excitación nerviosa era un peligro serio” (Ranciere, 2013: 49).

Así, este peligro podemos rastrearlo al leer a David Peña cuando el 28 de julio de 1924 responde a la pregunta formulada por el diario Crítica “¿Por qué es verdaderamente malo el teatro nacional?” (Dubatti, 2012: 21). Lo que Peña manifiesta es que el estado de decadencia en que ha caído el teatro se debe al surgimiento de un creciente número de aficionados que se inclinan por la escritura teatral. Se sorprende así, ante la popularidad que ha adquirido el oficio de dramaturgo, pero lo que realmente le preocupa no es exactamente eso, sino que los que comienzan a incursionar en la elaboración de textos teatrales son precisamente esas personas del pueblo a las que era necesario educar. Ahora cualquiera puede escribir teatro: son el barbero, el zapatero del barrio, la cocinera de un amigo o el mozo de un bar los que le hacen llegar las copias de sus libretos. Esta proliferación de obras de aficionados es para Peña “un mal tan generalizado que hay que temerle” (Peña en Dubatti, 2012: 21). Lo que, sin embargo, estos hombres y mujeres han hecho, es dejar en suspenso su actividad para la que parecían estar únicamente facultados, para consagrar parte de su tiempo a desarrollar el hábito por la escritura, cortando así con el lazo que los une a una manera de ser, de ver, de decir. De este modo, han roto con “la evidencia sensible de un orden “natural” que destina a los individuos y a los grupos al comando o la obediencia, a la vida pública o la vida privada” (Ranciere, 2013: 62).

Lo que preocupa a los intelectuales de la época cuando se refieren a la decadencia del teatro nacional, es precisamente esa inquietud por el lugar que comienza a ocupar el pueblo en el reparto del espacio de lo común. Si el teatro está en riesgo no es sólo por el surgimiento de nuevos dramaturgos anónimos y el peligro de que ahora cualquiera pueda experimentar con las formas del arte dando por tierra con la idea del artista ilustrado; sino que también el teatro se ha degradado al ponerse “al servicio del gusto del público” (Dubatti, 2012: 21) y la “influencia de la demanda” (Dubatti, 2012: 21) procurando “satisfacer las pasiones nada deseables” (Dubatti, 2012: 21). Se establece así un doble juego que se retroalimenta en un círculo vicioso: el

teatro se pervierte al ponerse al servicio de los bajos instintos del pueblo, al mismo tiempo que será ese mismo pueblo el que resultará doblemente embrutecido por causa de los efectos que provocará en él ese tipo de teatro. Así, no se trata tanto de encauzar al teatro, como de encauzar al pueblo por vía del teatro, es decir, custodiar que se mantenga en el lugar en el que debe estar. Se intenta elevar al pueblo por medio del saber pero manteniendo siempre la distancia que separa a los que guían de los que necesitan ser guiados, pero “el explicador es quien necesita del incapaz, y no a la inversa; es él quien constituye al incapaz como tal” (Ranciere, 2018: 27).

Por aquellos años Buenos Aires es testigo de un proceso de profundos cambios donde no sólo amplios sectores de la población se incorporan a la vida política, sino que además la ciudad experimenta un estado de ebullición en la vida cultural que incluye una serie de novedades como “la aparición de cadenas de emisoras radiofónicas que difundían radioteatros y programas musicales en vivo, la circulación de semanarios de información general, literarios y especializados en espectáculos, el desarrollo de la discofonía y la cinematografía” (Trastoy, 2014: 477). Esta multiplicidad de nuevas experiencias transforman a los individuos en “habitantes plenos de un mundo compartido de conocimientos y de goces” (Ranciere, 2013: 49). Lo que perturba a la intelectualidad de la época es, entonces, ese despertar de capacidades inéditas en los cuerpos populares producto de esa sociedad democrática “en la que hay demasiados individuos capaces de apropiarse de palabras, imágenes y formas de experiencia vivida (...) capaces de darle a cualquiera que pasara por ahí, a cualquier visitante o lectora, los materiales susceptibles de contribuir a la reconfiguración de su mundo vivido” (Ranciere, 2013: 50).

La educación del pueblo a través del teatro podría leerse, entonces, como un intento, encubierto de solícita preocupación paternal, por mantener al pueblo en el lugar que le ha sido asignado bajo una determinada división de lo visible, lo pensable y lo factible, repartiendo los lugares que cada quien debe ocupar. Lo que se instala de esta manera es una lógica embrutecedora que lejos de contribuir a la emancipación del pueblo, lo que logra es

reproducir y reforzar las desigualdades sociales. Este procedimiento es mucho más eficaz en la medida en que se considera al que enseña como “el sabio, iluminado [que] actúa de buena fe.” (Ranciere, 2018: 28).

El lenguaje teatral adquiere de pronto una jerarquía inusitada: para bien o para mal, por medio del teatro se dirime el destino del pueblo. Si “el mal teatro había pervertido el gusto, había degradado, insensible pero progresivamente, toda inquietud” (Marial, 1955: 51), era solo por medio del buen teatro que se podía encauzar nuevamente al público. En este sentido Barletta asegura: “la única posibilidad de instrucción y educación de la casi totalidad de la población que trabaja, no podía venir más que del teatro” (Marial, 1955: 72). Pero “lo que embrutece al pueblo no es la falta de instrucción, sino la creencia en la inferioridad de su inteligencia” (Ranciere, 2018: 74”). De este modo, la figura del pueblo es reducida a la imposibilidad de poder pensar, actuar y decidir por su propia cuenta quedando a merced de los estímulos que recibe desde afuera. Este intento del teatro por sacar al pueblo de su estado de minoridad siendo el espejo de las buenas costumbres, no es otra cosa que instalar “el mito pedagógico [que] divide el mundo en dos (...) un mundo dividido en espíritus sabios y espíritus ignorantes, maduros e inmaduros, capaces e incapaces, inteligentes y estúpidos” (Ranciere, 2018: 27). El teatro de Barletta que se propone elevar al pueblo a través del acceso del público a la cultura universal, promoviendo la igualdad a través de la distribución del saber queda finalmente atrapada “en el paradigma pedagógico que reconstruye de manera indefinida la desigualdad que promete suprimir.” (Ranciere, 2018 :15).

Teatro independiente, arte y política.

El Teatro del Pueblo se propone, entonces, una misión redentora que será la de encauzar al público a través de su teatro y devolverle los valores perdidos, recuperando además la calidad artística de las producciones. Pero lo que a partir de allí se consolida es una modalidad particular de entender la

relación entre teatro y política que será constitutiva del movimiento independiente y que a lo largo de los años irá adquiriendo diferentes matices.

Este vínculo entre teatro y política se construye en función de lo que Ranciere denomina modelo mimético de representación que supone una lógica causal en donde existe “el presupuesto de un *continuum* sensible entre la producción de las imágenes, gestos o palabras y la percepción de una situación que involucra los pensamientos, sentimientos y acciones de los espectadores” (Ranciere, 2013: 56). Desde este punto de vista existe una identidad entre la causa y el efecto que conforma la base de un modelo pedagógico que se inscribe en un régimen representativo del arte bajo el cual se concibe al pensamiento “como acción que se impone a una materia pasiva” (Ranciere, 2005: 35).

Bajo este régimen representativo del arte “existen criterios de identificación de lo que hacen las artes y de la manera, buena o mala, en que lo hacen” (Ranciere, 2016: 82). En función de esto, se instala una serie de oposiciones a partir de las cuales se establecen determinadas jerarquías que, en este caso, colocan al arte como instrumento privilegiado para la educación espiritual del pueblo, determinando una distinción entre el arte y las diversas formas de las actividades humanas; luego, a partir de allí, se erige al teatro, en contraposición al resto de las formas artísticas, como el lenguaje por excelencia para alcanzar la transformación social; y finalmente se consagra al artista como el guía espiritual del pueblo ignorante, oponiendo la actividad de uno sobre la pasividad del otro. El teatro aparece como un lenguaje omnipotente y su superioridad estaría marcada por su capacidad inexorable para incidir, para bien o para mal, en el destino del hombre. A partir de esta dualidad es que Barletta designa como “especie venenosa” (Marial, 1955: 72) a todos aquellos que participan en la creación del “mal teatro”, y consagra como héroes a los artistas que producen el “buen teatro”.

Pero esta jerarquización que ubica al teatro en el punto más alto en relación con el resto de las prácticas del arte, pero también con los otros modos de hacer del ser humano, se constituye sobre una serie de oposiciones que se delimitan sobre la base de una estructura de dominación

y sujeción que “definen convenientemente una división de lo sensible, una distribución *a priori* de esas posiciones y de las capacidades e incapacidades ligadas a esas posiciones” (Ranciere, 2013: 19). Es a partir de lo que Ranciere denomina como reparto de lo sensible que se “revela quién puede tomar parte en lo común en función de lo que él hace, del tiempo y del espacio en los cuales esta actividad se ejerce. Tener tal o cual “ocupación” define así las competencias o las incompetencias de lo común” (Ranciere, 2014: 20).

Si el movimiento de teatro independiente fue el precursor de un gran cambio que, hacia adentro de la disciplina, se tradujo en la desjerarquización tanto de las relaciones entre los distintos componentes de la escena como también de la relación en las formas de producir que se llevaban adelante hasta ese momento; de manera paradójica, hacia afuera de la disciplina reproduce las mismas jerarquías que hacía adentro se propone abolir. El surgimiento del teatro independiente reconfigura el campo teatral al interrumpir de forma inédita una determinada manera de pensar y hacer teatro, alterando de este modo el orden sobre el cual se construía hasta ese momento todo el andamiaje teatral. Sin embargo, el problema reside en que todo su programa se legitima sobre la instauración de una nueva desigualdad que se fundamenta en el establecimiento de una jerarquía que diferencia las maneras de hacer del artista del movimiento de teatro independiente del resto de las maneras de hacer del hombre. Lo llamativo, entonces, es cómo los hacedores del teatro independiente pasan por alto algo fundamental que se desprende de su propia experiencia.

En este sentido, el movimiento independiente logra emancipar al teatro no sólo de su vínculo directo con el empresariado comercial y la sujeción de las producciones al éxito de taquilla, sino también de la influencia que los capocómicos ejercen sobre la estructura de las obras, las que por lo general son adaptadas de acuerdo a sus intereses y necesidades. Según relata Trastoy:

Salvo escasas excepciones, los autores -libretistas más que auténticos dramaturgos- se sometían dócilmente tanto al divismo de los actores

que encabezaban los elencos, como a una masa de espectadores sin pretensiones, que se regocijaba con lo ya conocido. Por su parte, los empresarios de salas, nunca dispuestos a poner en riesgo los sustanciosos *bordereaux*, se mostraban renuentes a cualquier tipo de experimentación estética” (2014: 477).

Dentro de la actividad teatral se comienza a demarcar otro espacio bien delimitado que se diferencia tanto del sector comercial como también del oficial al que los independientes juzgan como conservador y reaccionario al considerarlo al servicio del proselitismo y la defensa del *statu quo* político vigente. (Dubatti, 2012: 82). Es así que los teatros que se agrupan dentro del movimiento independiente llevan adelante una forma de producción en la que prevalece el trabajo en equipo y donde se gestionan los propios recursos que provienen de suscripciones, rifas, donaciones, y del dinero recaudado en las funciones y de la participación en los distintos festivales. Este nuevo teatro reconfigura la escena teatral porteña y se abre camino, marcando un antes y un después, presentando aspectos que serán novedosos. Es así que se apuesta por una organización horizontal y se aspira a un tipo de producción teatral en donde todos los integrantes del grupo tienen la misma categoría. Para los independientes “el buen teatro no puede salir sino de la conciencia y concierto de todas las partes, el director y el electricista, el decorador y el actor, fraternizando en un ideal común” (Marial, 1955: 61).

Si hasta ese momento la escenografía era pensada como un decorado de la escena, donde predominaban los telones de fondo que representaban en perspectiva los diferentes espacios en los que se desarrollaba la acción dramática, como lugares al aire libre o habitaciones de una casa, con la llegada del teatro independiente se le comienza a dar otro valor artístico al trabajo del escenógrafo, que junto con el del iluminador comenzarán a participar del armado de la puesta en escena de la obra desde un punto de vista poético y no meramente técnico. Por otra parte se termina con la jerarquización de las primeras figuras, y los papeles se reparten entre los diferentes actores del grupo, quienes no se limitan a representar siempre

el mismo personaje que se repite con regularidad en todas las producciones, como sucedía con los capocómicos del teatro comercial, sino que ahora pasan a interpretar diversos tipos de papeles que van variando en función de las características y necesidades de las distintas obras.

Al no contar con presupuesto, las salas en las que los distintos grupos llevan adelante su actividad son, por lo general, lugares que les cede la Municipalidad y que ellos mismos se encargan de reacondicionar, o bien son espacios que distintas entidades culturales ponen a disposición de los grupos que se adhieren a ellas como rama teatral. En este sentido, los independientes llevarán adelante su empresa con muy pocos recursos, apelando a la voluntad y al sacrificio de todos sus integrantes y a la solidaridad del resto de la comunidad.

Si bien su repertorio es variado e incluye autores extranjeros como también clásicos del teatro universal, se hace especial hincapié en convocar dramaturgos para que estrenen en sus salas, ya que una de las finalidades del teatro independiente será “dar cabida a los escritores nacionales o locales, tan sometidos e impugnados por las trabas y barreras de los empresarios teatrales” (Marial, 1955: 58). De este modo Roberto Arlt se consolida como uno de los máximos referentes del teatro independiente, y su producción dramática estará asociada directamente al funcionamiento del Teatro del Pueblo, donde realizará el estreno de todas sus obras.

El movimiento independiente se propone avanzar en un camino que será propio y que irá construyendo sin renegar del aporte de referentes del teatro internacional, de los que sólo tomará lo que cree conveniente a sus fines, pero muy atento al desarrollo de un programa propio y original. Como menciona Marial “el teatro independiente (...) adapta pero no adopta. Incorpora aquellas experiencias que pueden resultarle de interés artístico o pueden ayudarle a resolver sus problemas, pero no injerta experiencias al acaso, por simple “esnobismo” o “experiencia pura”” (1955: 205). A partir de una indagación propia los independientes fundan un movimiento teatral de gran alcance, tanto a nivel nacional como internacional, que delineará un nuevo mapa de la escena teatral. Podemos decir entonces que los

independientes experimentan a partir de la búsqueda de un camino singular que van construyendo sobre la base de errores y aciertos, pero lo más importante es que lo hacen a partir de su propia experiencia, sin someterse a la obediencia de ningún guía que trace o indique de antemano el recorrido correcto o el mejor procedimiento a aplicar. Es así que

“Este teatro naciente careció de maestros, lo que desde algún punto de vista no deja de tener ventajas, ya que esta ausencia de maestros obligó a los hombres que buscaban dar nuevo contenido y vibración a nuestro teatro, a sondeos de positivos frutos. (...) fue la observación sagaz fundida en la diaria experiencia lo que pudo por fin cuajar en el primer intento teatral independiente. Para ello, fue necesario muchas veces echar mano a caminos posteriormente desechados. Cada intento encaminado y luego abandonado, aportó su experiencia. Algunos mostrando el atajo, la negativa; otros dando por válida alguna faceta experimental” (Marial, 1955: 14).

A partir de su experiencia entienden que pueden emanciparse solos, que no necesitan maestros que los guíen para sumergirse con éxito en su propia búsqueda. Si el teatro independiente “debió andar y luego desandar su propio camino hasta escoger sin indicaciones apriorísticas el más adecuado de los senderos para ubicar su contenido” (Marial, 1955: 192), llama la atención cómo este aprendizaje no se traduce en un posicionamiento igualitario en su relación con el resto de la comunidad. Lo paradójico, entonces, es cómo el movimiento de teatro independiente, yendo a contramano de las enseñanzas que se desprenden de su propia práctica, se distrae e inaugura una nueva desigualdad que se construye sobre la base de un vínculo pedagógico con el público.

El movimiento de teatro independiente descubre, entonces, que la guía del maestro no es necesaria, sin embargo, su empresa se funda sobre la base de promover todo lo contrario. Son sus mismos integrantes los que, al mismo tiempo que se enorgullecen de la aventura que han podido llevar adelante solos, entienden que este aprendizaje no es aplicable a todos por

igual: el pueblo, en cambio, sí necesita seguir el camino que los independientes le tienen preparado. De este modo, el “buen” teatro es concebido como “la gran escuela de la humanidad, su gran sanatorio” (Barletta, 1960: 57). Así, el artista se constituye como el sabio que se encarga de encaminar al público y educarlo, mientras la figura del héroe que el movimiento de teatro independiente se obstina por edificar, no es necesaria a los fines del pueblo, sino que se construye como una forma de legitimar el desarrollo de este nuevo teatro. En este sentido, “tienen la finalidad de curar a los incapaces, a los que no saben ver, a los que no comprenden el sentido de lo que ven (...) los médicos tienen necesidad de esos enfermos a curar, [pero] para curar las incapacidades, necesitan reproducirlas indefinidamente” (Ranciere: 2013: 50)

Este lugar de privilegio que los independientes construyen para sí, establece un nuevo reparto desigual que divide la palabra autorizada del hombre ilustrado del ruido del hombre del pueblo. Se establece, entonces, una lógica “que divide zonas de visibilidad e invisibilidad de los cuerpos y ajusta los modos de ser, de hacer o de sentir de esos cuerpos a esa división previamente trazada” (Galende, 2019: 100). Sin embargo, no existe una diferencia trascendental entre las prácticas del arte y las de cualquier otro tipo de trabajo, sino que lo que hay es un “reparto desigual de honores” (Galende, 2019: 122). Lo que distingue al artista es que éste realiza un doble trabajo: por un lado, trabaja en el desarrollo de su obra, pero además, trabaja para darle visibilidad pública a eso que él hace y de este modo poder ingresar al circuito del arte. Por este motivo, “el arte no es más que la forma visible de ese otro trabajo que el poder ha tornado invisible” (Galende, 2019: 123).

Si el arte ha quedado atrapado muchas veces entre dos posiciones antagónicas que por un lado lo elevan como algo extraordinario, mientras que por el otro se lo desestima como una actividad de tiempo libre o secundaria, será necesario redefinir el estatuto del arte sobre la base de que

“en esencia no hay actividades “ordinarias”, si por “ordinario” nos referimos a la ausencia de interpretación y esfuerzo creativos. El arte es ratificado, en definitiva, por la existencia de creatividad en toda nuestra vida. Todo lo que vemos y hacemos, (...) depende, en última instancia, de un esfuerzo de aprendizaje, descripción y comunicación” (Williams, 2003: 49).

El surgimiento del movimiento independiente adquiere un componente fuertemente político ya que “reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen objetos comunes” (Ranciere, 2013: 61) a partir del desarrollo de una forma novedosa de entender lo teatral que corre y amplía los límites del teatro de la época; al mismo tiempo que inaugura una forma particular de concebir la relación entre teatro y política que establece nuevas jerarquías sobre la base de oposiciones bien definidas, atrapando al teatro en un nuevo tipo de dependencia ligada a sus fines sociales.

El Teatro del Pueblo y después...

Para la década del '50 el teatro independiente en Buenos Aires comienza a experimentar nuevos cambios producto de la circulación en el país de las propuestas tanto de Stanislavski como de Brecht, que no solo dan cuenta de las últimas novedades europeas en materia de teatro, sino que además motivan la necesidad de algunos integrantes de los grupos independientes de recibir una formación más sólida en relación al trabajo actoral. De este modo, “durante 1950 - 1956 predominó la llegada de nuevos textos dramáticos y de actuación teatral. Y entre 1956 y 1959 comenzaron a aparecer las apropiaciones de estos textos (...) por parte de nuestros dramaturgos y directores, sin que decaiga la recepción de nuevos textos europeos y norteamericanos” (Pellettieri, 2006: 99). Los grupos comienzan a querer profesionalizarse, lo que constituye un gran cambio respecto a las décadas anteriores. Como parte de este proceso, se crea en 1951 el Centro de Estudios de Arte Dramático Fray Mocho Teatro Escuela, dándole una

marcada importancia a la formación actoral y a “la necesidad de cumplir esa primera instancia para posteriormente realizar la labor teatral” (Pellettieri, 2006: 106). La relación con la tradición teatral argentina empieza a presentarse menos dilemática que en los años anteriores, y comienza a darse un proceso de nacionalización del teatro independiente, que marca un giro en las nuevas producciones que se traduce en un mayor tratamiento de los temas y personajes que atañen directamente a problemáticas vinculadas a nuestro país. A medida que se avanza en la década del cincuenta, se hacen más visibles los cambios estéticos, el movimiento independiente se institucionaliza y se abre un nuevo proceso que se traduce en

“una polémica abierta contra la estética y la ética del teatro independiente, que siempre había privilegiado la práctica, la militancia y la producción constante de espectáculos destinados a “educar al pueblo” sin darle (...) demasiado énfasis a la formación de actores ni a los problemas de la poética teatral” (Pellettieri, 2006: 116).

Si en las décadas anteriores el movimiento independiente, producto de la polaridad en la que se origina, exige exclusividad a los miembros de su teatro y no contempla que sus integrantes puedan participar en otros circuitos teatrales; entrados los años sesenta este paradigma comienza a perder fuerza. De este modo,

“se concreta progresivamente la “profesionalización” de los independientes (a la que se resistía Barletta), no sólo de los directores, sino también de los actores y los dramaturgos, que comienzan a insertar su labor en otros ámbitos (por ejemplo, en la televisión), más allá del grupo independiente de pertenencia originaria” (Dubatti, 2012: 140).

La renovación de la escena teatral de los años sesenta se traduce en el surgimiento de nuevas concepciones de lo teatral que dan cuenta de discusiones estéticas que originan distintos debates en torno a las producciones independientes de la época. Al mismo tiempo que el

movimiento teatral independiente se institucionaliza, se vuelve menos dogmático y se dejan de cuestionar los mecanismos del mercado teatral y sus distintas formas de legitimación y consagración. Se abre un nuevo proceso en el que no se cuestiona la institución teatro sino que la discusión se circunscribe principalmente sobre los distintos posicionamientos ideológico-estéticos que se ponen en juego en las diferentes corrientes teatrales. De este modo, se ponen de manifiesto distintas formas de entender lo teatral que se traducen en la emergencia de dos orientaciones que disputan la hegemonía de la escena por aquellos años, y que si bien coinciden “en el culto de lo nuevo (...) unos consideraron que lo más importante eran las formas nuevas y otros privilegiaron “los contenidos” nuevos” (Pellettieri, 2006: 136).

Por un lado, los que se agrupan dentro del realismo reflexivo (Pellettieri 2003), como los dramaturgos Ricardo Halac, Roberto Cossa, Carlos Somigliana, Germán Rozenmacher, se encuentran en sintonía con las propuestas de Miller y Stanislavski/strasberg. Este sector se propone llevar adelante un teatro de compromiso social y mensaje claro “en consonancia con los debates teóricos de la nueva izquierda, como la revisión de la historia y las relaciones entre las clases medias y los sectores populares” (Verzero, 2010: 1). Por otro lado, los neovanguardistas mayormente vinculados a las producciones del instituto Di Tella, se identifican con un teatro de corte más experimental en donde se identifican diferentes líneas que incluyen espectáculos performativos o happenings, como también puestas en escena que tienen como referentes a las vanguardias internacionales. Entre estos últimos se encuentran los trabajos de los absurdistas, como Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky, cuyas producciones se ubican en la línea del teatro de Ionesco, Becket y Pinter. Estos autores entienden la escena como “el espejo deforme de la denominada realidad” (Pellettieri, 2003: 367) y cuestionan en sus trabajos los roles sociales, al mismo tiempo que se proponen llevar al espectador “la visión del teatro como problema a resolver” (Pellettieri, 2003: 367).

Comienza a evidenciarse un proceso de transición que si bien da cuenta del “final de una forma de entender el teatro y otra nueva” (Pellettieri, 2006: 114), mantiene una marcada continuidad con la tradición independiente, en tanto que el teatro sigue siendo pensado desde una mirada instrumental estrechamente vinculada a su misión política. En este sentido,

“más allá de las diferencias de las respectivas poéticas y de los enfrentamientos de la polémica, “realistas” y “absurdistas” coinciden en una misma función crítica del orden social y político: cuestionan los límites de una sociabilidad destructiva e invitan implícitamente al advenimiento de un cambio. En los sesenta el arte crítico anuncia y alienta de distintas maneras la “revolución” de izquierda que se siente llegar. (Dubatti, 2012: 159).

En los años setenta se acentúa la tendencia del teatro como vía para transformar la sociedad en sintonía con la radicalización política de la época. Se produce un paulatino desplazamiento de la figura del intelectual comprometido a la del intelectual revolucionario, y aparece el denominado teatro militante caracterizado por “la asunción de un compromiso político y, en muchos casos, partidario, a partir del cual la expresión actoral se convierte en una herramienta para el esclarecimiento, la propaganda o la movilización” (Verzero en Dubatti, 2012: 162). Por otro lado, la brecha entre realistas reflexivos y absurdistas se achica y comienza a darse un intercambio de procedimientos que los reúne en torno a “una estética y un posicionamiento político afines [que da] lugar a un compromiso de tipo revolucionario, cuya radicalidad resulta acorde al proceso político.” (Verzero, 2008: 18). Sin embargo, conforme avance el proceso de persecución, represión y censura que se consolida con el golpe militar de 1976 en el país, se irá reformulando la manera de concebir la relación entre teatro y política.

Es así que, según afirma Dubatti (2012), se irá produciendo el pasaje de una concepción macropolítica del teatro hacia una micropolítica, entendiendo ésta última como “la fundación de territorios de subjetividad

alternativa” (Dubatti, 2012: 201), que tendrá un desarrollo inédito en la postdictadura. Se comienza a hacer hincapié en lo que serían las características intrínsecas del lenguaje teatral en tanto el teatro aparecería como el espacio privilegiado de “socialización, de resistencia y resiliencia” (Dubatti, 2007, 83). Se sigue intentando, desde otro lugar pero con la misma lógica mimética de fondo, hacer coincidir lo teatral con una misión política anticipando su sentido y su efecto.

A pesar de las diferentes características que fue adquiriendo el teatro independiente con el paso del tiempo, existe cierta continuidad en la forma de entender la relación entre teatro y política que aparece como fundante del movimiento independiente y se extiende, con distintos matices, hasta la actualidad. En este sentido, lo teatral aparece subordinado a su misión política y su carácter heroico se constituye como una forma de legitimación que revaloriza lo teatral sobre la base de establecer distintos tipos de jerarquías. De este modo

“ya no estamos en el tiempo en que los dramaturgos querían explicarle al público la verdad de las relaciones sociales y los medios para luchar contra la dominación capitalista. Pero no forzosamente se pierden, junto con sus ilusiones, sus presupuestos, ni el aparato de los medios junto con el horizonte de los fines” (Ranciere: 2013: 18).

Es así que ya “no interesa tanto la cuestión de sus “contenidos” (tema privilegiado de las hipótesis representativistas)” (Valdettaro, 2007: 8) sino “su carácter constructivo y su naturaleza de “lenguajes”” (Valdettaro, 2007: 7). En este contexto el teatro ya no se ocupa de transferir un contenido más o menos explícito a través de sus obras, sino que el eje de lo político ahora estará puesto en las características propias del lenguaje teatral, en su carácter aurático y territorial, recuperando principalmente el valor de lo convivial. En este sentido, afirma Dubatti: “por su invitación al convivio y a la metáfora, por su dinámica de experiencia, el teatro es, frente al auge del

neoliberalismo, los mercados y la globalización, una herramienta de formación de subjetividades alternativas” (2007:199).

El teatro y la comunidad perdida.

Esta reformulación de la función política del teatro comienza a enmarcarse con más fuerza en un nuevo contexto mundial donde “la revolución digital aceleró las comunicaciones y el acceso a la información a un ritmo sin precedentes y conectó al mundo con la Word Wide Web, pero contribuyó al mismo tiempo a desmaterializar el contacto, descorporizar los lazos sociales” (Speranza, 2017: 16). Ante la virtualización cada vez más marcada de la experiencia, el teatro comienza a verse amenazado en lo que sería la esencia misma de su constitución. De este modo se definen los límites de lo teatral para encontrar su particularidad, en una época donde estallan las categorías fijas y las formas artísticas adquieren cada vez mayor complejidad producto de las hibridaciones y cruces, desdibujando las fronteras entre los distintos lenguajes, al mismo tiempo que el auge de las nuevas tecnologías proponen formas inéditas de experiencias.

En este sentido, Dubatti se propone delimitar el campo teatral definiéndolo a partir de la articulación de tres aspectos que constituyen su especificidad: el acontecimiento convivial, el acontecimiento poético y el acontecimiento de constitución del espacio del espectador. (2007: 35). De esta manera la “conjunción de presencias e intercambio humano directo, sin intermediaciones ni delegaciones que posibiliten la ausencia de los cuerpos” (Dubatti, 2007: 47), es la condición de posibilidad para que se produzca el acontecimiento poético entendido como “la creación poética de entes -cuerpo poético- que marcan un salto ontológico respecto de la realidad cotidiana” (Dubatti, 2007: 35), frente a lo cual se constituye el espacio del espectador “a partir de la observación de la poiésis desde una distancia ontológica” (Dubatti, 2007: 35). De este modo podemos establecer que “a diferencia del cine, la televisión, el video o la fotografía, el teatro exige la concurrencia de los artistas y los técnicos al acontecimiento convivial con los

espectadores y, en tanto no admite reproductibilidad tecnológica, el teatro es el imperio por excelencia de lo aurático” (Dubatti, 2007: 61).

Ligado fuertemente desde sus orígenes a la práctica ritual (recordemos que el teatro comienza a desarrollarse en la antigua Grecia a partir del culto al dios Baco que tenía lugar en las fiestas dionisiacas) el hecho teatral, por las particularidades de su constitución y por la imposibilidad de su reproducción, está fuertemente atravesado por la idea de lo efímero. Mientras en la era de la reproductibilidad técnica, como afirma Benjamin, “por primera vez en la historia mundial, la reproducción mecánica libera a la obra de arte de su dependencia parasitaria del ritual” (2012: 33); el teatro por su parte se afirma sobre su condición aurática, es decir, en “su presencia en el tiempo y el espacio, su existencia única en el lugar en el que está, que refiere a la historia a la que estuvo sujeta a lo largo de su existencia” (Benjamin, 2012: 26). El teatro se constituye como un acontecimiento irrecuperable que “se consume en el momento de su producción y es -como el tiempo- permanente recuerdo de la muerte” (Dubatti: 2007: 62).

De aquí el drama existencial del teatro producto no sólo de su permanente fragilidad sino también de su intrínseca necesidad del otro en el momento mismo de su desarrollo. El teatro no solo no puede permanecer más allá de sus propios límites espacio temporales, sino que además no puede tener lugar si no es en presencia de un otro que se constituya en el rol de espectador durante todo el tiempo que dure el espectáculo. El doble riesgo del teatro radica entonces, tanto en su imposibilidad de trascendencia, como en la incertidumbre de supervivencia que amenaza a cada función.

Si el teatro se constituye fundamentalmente en el encuentro de los cuerpos presentes que comparten un mismo tiempo y espacio físico, la virtualización de la experiencia que se produce con la llegada de internet y las redes sociales e informáticas remite, por el contrario, a un tipo de cuerpo que pareciera estar “lejos de la carne, lejos de los sentidos de la proximidad (...) que no precisa de la materialidad del mundo” (Drenkard, 2011: 90). Si bien el teatro, pese a su intrínseca condición evanescente, tuvo la capacidad

de sobrevivir desde la antigua Grecia hasta nuestros días, la amenaza que ahora acecha al lenguaje teatral implicaría un desafío mayor.

Ante el peligro que se desprende de este panorama, se intenta reafirmar a la actividad teatral en las que serían las características políticas de su lenguaje. Así, ante el auge de los nuevos medios, se ubica al teatro en la discusión que se produce entre apocalípticos e integrados, es decir, de aceptación o rechazo de lo nuevo. Este debate que se da “alrededor de la televisión y la cultura de masas se repitió en los años noventa con la web: frente a los que ensalzaron lo “nuevo” de los new media, los defensores de los old media se refugiaron detrás de una trinchera de volúmenes para resistir un ataque que sólo ellos veían” (Scolari, 2009: 34). Es así que en su elogio al teatro, Dubatti afirma que “el teatro no es, como se ha dicho más de una vez, un lenguaje en crisis, sino una zona de experiencia y subjetividad en contra, una expresión contra la corriente, resistente.” (2007: 198). Se intenta reivindicar la actividad teatral, desde lo que sería su intrínseca condición anticapitalista, constituyéndose de esta manera en un medio propicio para superar el auge neoliberal:

“El teatro porta un carácter social resignificado en el marco de las condiciones culturales y políticas del nuevo orden mundial. Acontecimiento convivial, aurático, no desterritorializable ni mercantilizable, eminentemente micropolítico, el teatro es una práctica naturalmente anticapitalista y antiimperialista, antiglobalizadora, antihegemónica. Por su carácter localizado, el teatro va contra del proyecto cultural de homegeneización planetaria de la nueva derecha y la “internacional del capital”” (Dubatti, 2007: 198)

Se conforma una visión idealizada del teatro y sus potencialidades políticas que colocan al lenguaje teatral en un plano heroico. Es a partir de esta especie de hazaña épica que se construye en torno al teatro, que se intenta apuntalarlo dándole un sentido y un valor a partir de una nueva forma de legitimación. De este modo, se vuelve a reivindicar la actividad teatral estableciendo una nueva jerarquía de valores, la diferencia con las

concepciones de las décadas anteriores es que ahora se trata de posicionar al teatro como el lenguaje privilegiado para la lucha anticapitalista. Así, el teatro sería portador de una supuesta esencia comunitaria que daría la posibilidad de reconstituir el lazo social amenazado ante el nuevo orden mundial restituyendo el sentido de la co-presencia de los seres humanos.

Así, según Dubatti “el teatro es un campo ancestral de socialización, que remite a una antigua medida del hombre: la escala reducida a la dimensión de lo corporal, la pequeña comunidad, lo tribal, lo localizado convivial que inscribe lo universal” (2012:198). Es así que se reivindica lo teatral por sobre otros tipos de lenguaje como el cine, la televisión o los distintos productos culturales derivados de las nuevas plataformas virtuales y se establecen nuevos pares de oposiciones que, frente a las transformaciones de una sociedad cambiante, privilegia unas formas de comunicación y relaciones por sobre otras. Se desprende cierta nostalgia sobre las antiguas formas de sociabilidad de la que el teatro sería portador indiscutible basándose en

“la presuposición de que el teatro es comunitario por sí mismo. Esa presuposición continúa precediendo la performance teatral y anticipando sus efectos. Pero en un teatro, ante una performance, como en un museo, una escuela o una calle, jamás hay otra cosa que individuos que trazan su propio camino en la selva de las cosas, de los actos y de los signos que se les enfrentan y que los rodean” (Ranciere, 2013: 23).

CAPÍTULO II: ROSARIO.

Los orígenes del teatro independiente en la ciudad.

Ya hacía más de una década que el movimiento de teatro independiente se había consolidado en Buenos Aires cuando Alberto Rodríguez Muñoz, un joven teatrista porteño, decide desembarcar en la ciudad de Rosario para sembrar la semilla de este nuevo teatro. Es así que a finales de 1941 y principios de 1942, a través de una serie de artículos publicados en el diario La Capital y una charla que realiza en la Facultad de Medicina, Rodríguez Muñoz se propone llevar adelante la organización del teatro independiente en Rosario.

En sintonía con los lineamientos que desde la creación del Teatro del Pueblo marcaron los fundamentos éticos y políticos de los independientes, Rodríguez Muñoz se propone *revirginizar* la escena teatral rosarina a través de la creación de un tipo de teatro que sea revolucionario y funda en el año 1942 en Rosario el primer grupo independiente de la ciudad: Nuevo Teatro XX. Lo que se inscribe a partir de allí será una concepción particular de abordar la actividad teatral que, atravesada fuertemente por la idea de heroísmo y sacrificio, se propone como misión transformar la sociedad consolidando una forma de entender la relación entre teatro y política que estará en continuidad con los principios trazados desde sus orígenes por el movimiento independiente en Buenos Aires.

En este sentido se plantea un teatro antimercantil, y se inaugura un nuevo circuito que se despliega en una zona intermedia y en permanente tensión tanto con el circuito comunitario, compuesto por los elencos de los cuadros filodramáticos que llevaban adelante sus funciones en espacios no convencionales; como con el circuito comercial, compuesto principalmente por obras que provenían de Buenos Aires y del extranjero. Al mismo tiempo se diferencia de ambos circuitos en tanto los independientes procuran niveles de especialización cada vez más desarrollados e insertan sus producciones en un mercado precario mientras que, a su vez, no conciben sus creaciones como productos que son determinados por las lógicas del

capital sino que se constituyen desde un posicionamiento que busca la transformación social a través del teatro.

En búsqueda de la formación actoral.

A partir de la década del '50 el movimiento independiente en Rosario se consolida con la actividad de diferentes grupos que, en sintonía con el proceso que se estaba dando en la ciudad de Buenos Aires, buscan profesionalizarse a través de la formación actoral y la capacitación en las diferentes técnicas de actuación que se comienzan a incorporar en el trabajo de los distintos grupos. Lo que predominaba hasta el momento era un abordaje más bien intuitivo de la escena, donde las marcaciones a los actores tenían que ver principalmente con las entradas y salidas de los personajes, su ubicación en el escenario, la memorización y la dicción interpretativa de los textos. De este modo, se hacía hincapié en un tipo de actuación propia del llamado teatro culto que ponía el acento en la parquedad del actor y en la declamación de los textos a partir del trabajo de la voz, la palabra, la elocución, la mímica y la expresión, dando como resultado “especialistas en la interpretación de un teatro literario pero con problemas para moverse y manejar el cuerpo” (Pellettieri, 2008: 227).

Sin embargo, gracias al contacto con los diferentes grupos independientes porteños, los rosarinos se inician en el entrenamiento corporal, comienzan a trabajar sobre las posibilidades expresivas del cuerpo y las nociones del ritmo, al mismo tiempo que se produce un acercamiento al Método Stanislavski de acuerdo a la lectura personal que cada director hace de su método. Se revaloriza el lugar de la actuación dentro de la escena teatral, y la preparación del actor comienza a ser una necesidad hacia dentro de los grupos. Los actores locales emprenden una nueva etapa de estudio y formación con la intención de mejorar su desempeño a partir de una serie de cursos y charlas con referentes del movimiento independiente porteño y del contacto con las obras de distintos grupos como Fray Mocho y Nuevo teatro que a través de diferentes giras traen sus producciones a la ciudad. Es así

que serán de gran importancia para los grupos independientes rosarinos de la década del cincuenta, la asistencia a las clases de Oscar Ferrigno y Mauricio Faberman, como así también el contacto con los directores Pedro Asquini y Eugenio Filippelli que serán convocados para dirigir las obras del Centro Dramático del Litoral y del teatro El Faro respectivamente.

A su vez, a partir de la iniciativa conjunta del grupo El Faro y Escuela de Comediantes, en el año 1961 se pone en marcha la Escuela de Teatro Romain Rolland destinada a la formación actoral con docentes de Buenos Aires como también de Rosario. Si bien el proyecto tuvo una duración de solo seis meses, fue el primer intento de consolidar una preparación sistemática en el ámbito teatral rosarino que dio respuesta a las necesidades de capacitación de los grupos locales. Al mismo tiempo se comenzó a diferenciar “un espacio de saber técnico sobre la actuación y un espacio de la práctica concreta de ese saber. Ya no se aprende haciendo sino que se consagra un espacio, dentro de los mismos grupos, destinado a desarrollar una serie de prácticas específicas para el mejoramiento de la actuación” (Logiodice, 2014: 52).

Se empieza entonces a revalorizar el lugar que ocupa la actuación dentro del hecho teatral frente a una tradición que desde los orígenes del Teatro del Pueblo se había negado a la concreción de escuelas para actores, dado que las primeras generaciones de teatros independientes “no consideraba[n] prioritaria su formación técnica” (Mauro, 2011: 267). Así, para Leónidas Barletta “ser artista era cuestión de pura voluntad y de trabajo cotidiano sobre el escenario” (Trastoy, 2014: 487). Desde su fundación el movimiento independiente se alza en contra del divismo actoral y horizontaliza el elenco de actores que ya no cuenta con primeras figuras que encabezen el proyecto teatral. Sin embargo, lo que establece a partir de allí es una inversión de las jerarquías y valores. Hasta ese momento el actor cabeza de compañía sometía a los libretistas a sus intereses escénicos convirtiéndose de esta manera en la figura central del espectáculo, presionando a los dramaturgos para que escriban o adapten los textos para su lucimiento. No obstante, con la llegada de los grupos independientes se

alteran los órdenes y la actuación pasa estar al servicio de la palabra escrita, reduciendo la tarea del actor “al compromiso con la función educativa y política del teatro, para lo cual debía comunicar el texto dramático con parquedad” (Mauro, 2011: 267). En este sentido, para los primeros independientes

“se trataba nada más —y nada menos también— que de salvar al teatro. De restituirle su jerarquía artística. De incorporar al escritor, de desterrar al libretista. De representar la obra con sentido teatral, al servicio del drama y no desvirtuar la letra y el contenido de una obra en cortesanía al «tipo» o virtuosismos de reiteradas aplicaciones. Había que dignificar a la actriz y al actor cuya misión ha de ser la de crear interpretando a los más diversos personajes sin degradar el sentido impuesto por el autor” (Marial 1955:36).

Mientras los grupos precursores del teatro independiente porteño “abrieron la posibilidad de actuar y hacer teatro a cualquiera” (Dubatti, 2012: 82), al mismo tiempo se constituyeron como parte de una generación que entendía que en el ambiente teatral no se respetaba al hombre de letras y se escandalizaban ante “el concepto de que no [hacía] falta ser escritor para tramar comedias” (Barletta, 1960: 16). De esta manera, se pone en evidencia la diferencia de estatus que se establece entre dramaturgos y actores hacia adentro del movimiento independiente, como así también la desigual valoración que se tiene de los mismos. Sin embargo, “la carencia de una formación actoral sistemática provocó no pocas objeciones entre los críticos y una evidente insatisfacción en los propios teatristas” (Trastoy, 2014: 487).

El proceso de capacitación que se había iniciado en Buenos Aires tiene su correlato en los grupos independientes de Rosario que también empiezan a sentir la necesidad de revalorizar el trabajo actoral con la intención de darle un nuevo lugar a la actuación mostrando una mayor ambición estética. Si bien esto marcó una nueva etapa con respecto a los primeros grupos rosarinos, siguió predominando en la concepción de la

puesta en escena el criterio de privilegiar el mensaje que se intentaba transmitir, subordinando la actuación al contenido de la obra. En este sentido, “la actuación debe contribuir a la verosimilitud y a la totalidad de sentido aportados por el texto dramático y el director, por lo que el Yo Actor se forma y se posiciona en la situación de actuación sobre la base de la convicción en su papel esclarecedor en el hecho teatral, fortaleciendo la dimensión ética de su tarea” (Mauro, 2011: 271). Es así que el Centro Dramático del Litoral consideraba a la puesta en escena como “un conjunto integrado que tenía que hacer transparente el texto y el subtexto para mostrar “la verdad” ideológica, aunque los recursos de actuación y de espacialización, en el caso de las farsas, fueran de marcada teatralidad. Se buscaba concretar en la escena lo virtualmente presente en el texto dramático.” (Tello, 2020: 227). Por su parte, Filippelli afirmaba que “el objetivo final de una puesta en escena es exaltar y valorizar el mensaje ideológico del autor, no traicionarlo” (Filippelli en Tello, 2020: 213).

El TIM y la llamada vanguardia rosarina.

El grupo Teatro Independiente del Magisterio (TIM), que se crea a finales de la década del cincuenta y se consolida como el referente rosarino de la neovanguardia, comienza a debatir con estos postulados al poner en pie de igualdad a todos los elementos que conforman la escena. Con ello intentan cuestionar “el protagonismo de los autores y de los intérpretes, [dado que su] teatro no surgía de los textos, sino que se construía en el escenario con los elementos de su lenguaje” (Rozzi de Bergel, 2015: 73). Es así que entre el TIM y el resto de los grupos de la ciudad, comienza una rivalidad que se inscribe como parte de la polémica que también en Buenos Aires se daba por aquella época entre realistas y absurdistas. Tanto la crítica especializada como los distintos grupos comienzan a cuestionar la validez de identificar al TIM como parte del movimiento independiente de la ciudad. En este sentido, el periodista y crítico teatral Carlos Garramuño manifiesta que “quienes no comprendían los postulados de este teatro era porque lo juzgaban con los parámetros del teatro independiente y proponía que en vez

de TIM se llamara TEM, cambiando “independiente” por “experimental” (Garramuño en Rozzi de Bergel, 2015: 66).

El movimiento independiente intenta constituirse, entonces, como una forma ética de entender la actividad teatral que debe estar refrendada por todos los aspectos que conforman y constituyen el hecho teatral, desde la organización grupal, su modo de producción y su concepción antimercantil, hasta la subordinación de todos los componentes de la escena a los contenidos que se transmiten a través de la obra y que forman parte de la misión educativa que el teatro independiente se propone llevar adelante, en lo que entiende que es su función social en un vínculo estrecho con los ideales de izquierda de la época.

Si bien al inicio de su actividad el TIM muestra una cercanía con el naturalismo, es con el correr de los años y sobretodo a partir de 1961 con la inauguración de su sala propia y la puesta en escena de dos obras de Eugene Ionesco, que comienzan a romper con las concepciones del teatro naturalista y psicologista tan vinculadas al teatro independiente. Por este motivo, según declara Ana Rozzi de Bergel, integrante del TIM desde su fundación, “si se nos cuestionó como independientes fue porque había quienes consideraban que los aspectos ideológicos y artísticos también eran parte de la definición de esa categoría” (Rozzi de Bergel, 2015: 59). El sistema Stanislavski se había constituido en “la expresión estética de una premisa ideológica y/o ética, originada en la variante culta de nuestro teatro, pero cristalizada en los ideales del teatro independiente” (Mauro, 2011: 264). El rechazo al teatro del absurdo se inscribe, entonces, en la idea de que la estética realista es la que mejor se adecúa a la transmisión de un mensaje político, social o cultural suficientemente claro como para educar al público.

En Buenos Aires “ambas variantes (realista reflexiva y absurdistas o neovanguardista) se mantuvieron en los carriles de la puesta en escena tradicional, fundada en un texto dramático, aunque con diversidad en la transparencia o el nivel metafórico hacia el referente” (Mauro, 2011: 278). Sin embargo, la propuesta del TIM se acercaba más a la búsqueda de un lenguaje propio capaz de superar las concepciones *textocéntricas* de la

escena teatral de la época, marcando una diferencia con lo que sucedía en la capital porteña donde “ninguno de los grupos en oposición cuestionó la existencia del texto dramático ni de la dirección” (Mauro, 2011: 278). En este sentido, si bien la actividad del TIM se organiza en torno al fuerte liderazgo de su director, Carlos Mathus, que le imprime a las obras un estilo particular; en sus producciones el texto dramático pierde protagonismo al mismo tiempo que diferentes aspectos tomados de la Biomecánica de Meyerhold, sumados a las improvisaciones, la expresión corporal y el ritmo, son algunos de los elementos sobre los que el grupo hará eje a la hora de montar un espectáculo teatral. De acuerdo a lo que manifiesta Ana Rozzi de Bergel, el TIM

“llevó a su forma más pura este postulado de la igualdad expresiva de todos los elementos del teatro. Los autores pasaron a segundo plano y también los actores, en puestas donde la luz o la escenografía tenían tanto peso como las personas” (2015: 74).

La propuesta del TIM, a diferencia de los otros grupos independientes de Rosario, se volcaba hacia la realización de “un teatro más conceptual y universal versus las fotografías de la realidad que planteaban los naturalistas” (Rozzi de Bergel, 2015: 141). Mientras estos últimos trataban de transformar la sociedad a través de un tipo de teatro *mensajista*, para el TIM “algunos términos como la palabra “mensaje”, adquirieron la dimensión que [los] acompañaría siempre: la de provocar al espectador para que atendiera a cuestiones humanas y sociales, pero sin brindar moralejas explícitas” (Rozzi de Bergel, 2015: 55). De este modo, su interés no estaba puesto en lo anecdótico de la obra ni en el desarrollo de una historia que reprodujera la realidad y que representara los conflictos sociales de la época, sino que se trataba “de despojar lo más posible a los relatos de su ubicación temporal y espacial y su contexto histórico, para concentrarse en los conflictos humanos” (Rozzi de Bergel, 2015: 36).

El TIM irrumpe en la ciudad con una propuesta diferente a lo que se estaba haciendo por aquellos años en Rosario, con una búsqueda fuertemente orientada a la experimentación formal. La resistencia que expresan tanto los grupos independientes como algunos sectores de la prensa local hacia el TIM, se enmarca en “el sostenimiento de una visión jerárquica del teatro, en la que los aspectos estéticos se presentan como aislados e inferiores respecto de lo ético/ideológico, encarnado en el mensaje aportado por el realismo” (Mauro, 2011: 240). El TIM comienza a ser cuestionado desde “los izquierdistas por considerar que se trataba de un esteticismo que escamoteaba los problemas sociales y [desde] los conservadores porque el teatro que esos jóvenes representaban salía de los cánones probados y entonces no se entendía”¹.

El TIM se ubica dentro de la escena local como un tipo de teatro de vanguardia y, si bien sus obras no están atravesadas por una ideología política partidaria, intentan transmitir una mirada crítica de la humanidad al mismo tiempo que se asumen como actores que trabajan “en función de comunicar ideas” (Rozzi de Bergel, 2015: 144). La aparición del TIM abre el debate tensionando la relación entre teatro y política que el movimiento independiente intenta construir desde su inauguración. Sin embargo, si bien el TIM busca diferenciarse de los demás grupos al rechazar la misión didáctica del teatro, sigue operando, de manera un poco más solapada, la misma lógica causal que caracteriza al resto de las producciones de los distintos elencos independientes. El TIM no se desentiende de la noción de mensaje, sino que lo revisa al no interpretarlo “como explícito, didáctico o prescriptivo” (Rozzi de Bergel, 2015: 23). En este sentido, “siempre trató de llegar al “alma de los seres” buscando emocionar a las personas, impactarlas, proponerles ideas, mostrarles situaciones, pero no con un mensaje de transformación social, sino más bien esperando que cada uno despertara a ciertas realidades y decidiera qué hacer ante ellas” (Rozzi de Bergel, 2015: 23). La propuesta del TIM, más allá de sus diferencias con los

¹ “Un símbolo olvidado de la vanguardia rosarina”. Nota del diario La Capital. Rosario, 25 de septiembre de 2016.

demás grupos, se sustenta en el mismo modelo mimético que según Ranciere supone

“una relación de continuidad entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles según las cuales los sentimientos y pensamientos de aquellos y aquellas que las reciben resultan afectados. Así, se suponía que la escena teatral clásica era un espejo de aumento en el que los espectadores eran invitados a ver, bajo las formas de la ficción, los comportamientos de los hombres, sus virtudes y sus vicios” (Ranciere, 2013: 55).

Ya sea para educarlo o provocarlo, la cuestión del espectador aparece como el común denominador que atraviesa las propuestas de los distintos grupos independientes. “Incluso si el dramaturgo o el director teatral no saben lo que quieren que el espectador haga, saben al menos una cosa: saben que debe *hacer algo*, franquear el abismo que separa la actividad de la pasividad.” (Ranciere, 2013: 18). El TIM entiende al público como un personaje central dentro del espectáculo que debe completar la obra de arte, constituyéndose no como un “espectador pacífico sino [como] parte integrante de la representación” (Rozzi de Bergel, 2015: 93). No importa tanto qué es exactamente eso que el espectador debe interpretar de lo que ve, sino que el espectador se involucre con lo que sucede en la escena. Según comenta Ana Rozzi de Bergel “vos dejás abierta un poquito la puerta y por ahí entra el espectador. Cuando el mensaje es redondo, terminado, explícito, bueno, puede entrar o no”².

La propuesta del TIM parece articularse, entonces, como una suerte de estrategia que intenta, a través de un lenguaje más borroso y menos explícito, hacer del espectador un actor más de la obra, capaz de descifrar lo que el espectáculo le propone. Bajo esta concepción de la función del público, se vislumbra aquel prejuicio que asocia la mirada del espectador

² Ana María Rozzi de Bergel en el marco del segundo encuentro de la “Cátedra libre de teatro rosarino” organizado por Matías Martínez y la Escuela Provincial de Teatro y Títeres N° 5029 de Rosario.

sentado en su butaca con cierto estado de pasividad que el hecho escénico debe revertir. Se trata entonces de mostrarle al espectador “un espectáculo extraño, inusual, un enigma del cual él ha de buscar el sentido. Se lo forzará de ese modo a intercambiar la posición del espectador pasivo por la del investigador o el experimentador científico que observa los fenómenos e indaga las causas” (Ranciere, 2013: 12). Así, se parte del supuesto de que “el teatro es el lugar en el que una acción es llevada a su realización por unos cuerpos en movimiento frente a otros cuerpos vivientes que deben ser movilizados” (Ranciere, 2013: 11).

Lo paradójico es que si para que exista el hecho teatral es necesario que se configure el lugar del espectador, es ese mismo lugar el que luego resulta conflictivo. La figura del espectador aparece entonces como un *mal* que hay que combatir. Se supone que “ser espectador es estar separado al mismo tiempo de la capacidad de conocer y del poder de actuar” (Ranciere, 2013: 10). Este problema radica en dos razones: por un lado, el espectador aparece como ese observador que, seducido por las imágenes que ve delante suyo en la escena, pierde su capacidad de discernir al dejarse llevar por las apariencias. Se trata, entonces, de correr el velo de la ilusión a través del despliegue de distintos tipos de estrategias que procuran revertir el problema que la misma obra inaugura. De esta manera, se intentará sacar al espectador de su embrutecimiento para que finalmente pueda conocer la realidad que la apariencia oculta. Por otro lado, la mirada y la escucha asociadas a un estado de pasividad aparecen como lo contrario de la acción. Se buscará, entonces, a través de diferentes recursos, movilizar al espectador que permanece quieto en su lugar para que finalmente pueda convertirse en un participante activo. De este modo, “el teatro se acusa a sí mismo de volver pasivos a los espectadores y de traicionar así su esencia de acción comunitaria. Consecuentemente se otorga la misión de invertir sus efectos y de expiar sus faltas devolviendo a los espectadores la posesión de su conciencia y de su actividad” (Ranciere, 2013: 15).

Tanto para el TIM como para los demás grupos independientes de la ciudad, la figura del espectador se constituye como el problema central

sobre el que se articulan las producciones de los distintos elencos. Esta preocupación se origina en un prejuicio común que entiende que existe “una relación de causa y efecto entre una intención de un artista, un modo de recepción por un público y una cierta configuración de la vida colectiva” (Ranciere, 2013: 59). Lo que diferencia al TIM del resto de los grupos de la ciudad, es el haberse aventurado a correr los márgenes dentro del teatro independiente local, proponiendo nuevas textualidades hasta ese momento inéditas en la ciudad, dándole un nuevo valor a los distintos componentes que conforman la escena. A partir de sus producciones, el TIM despertó el debate abriendo la posibilidad de reflexionar sobre los fundamentos que dan sustento al movimiento independiente y sus limitaciones, al poner en evidencia el trasfondo ético sobre el que se constituye todo su andamiaje teatral.

A partir de 1965 se producen en el grupo una serie de deserciones que dan cuenta del final de una etapa. Se abre así un nuevo proceso de refundación que lleva a los integrantes que quedan del TIM a viajar a Buenos Aires en búsqueda de nuevos horizontes para su actividad. Invitados por el Instituto Di Tella hacen funciones en la capital porteña donde se instalan definitivamente en 1967 para continuar allí con su trabajo. Por su parte, Néstor Zapata, Sara Lindberg y María Teresa Gordillo después de abandonar el TIM, fundan en 1965 el Grupo Organización Arte, que luego pasará a llamarse Arteón. Con una propuesta vinculada al teatro popular, recuperan de manera mucho más cristalizada los ideales del compromiso social propios del movimiento independiente y proponen un tipo de teatro ligado al peronismo que profundizará en una forma de entender a la actividad teatral asociada principalmente a la militancia política.

Arteón. Teatro y militancia peronista.

Arteón comienza su actividad realizando el cortometraje experimental denominado C65 gracias a un préstamo del Fondo Nacional de las Artes para su realización, siendo estrenado en un festival de cine de la ciudad de

Buenos Aires donde recibe un gran abucheo. Tras el fracaso vuelven a Rosario y, para recaudar fondos para devolver el préstamo, organizan una serie de ciclos de cine de traspornoche que se constituyen como una suerte de novedad ya que era la primera vez que esto se hacía en Rosario. Allí comienzan a proyectar películas de cine arte que no se programaban dentro del circuito comercial, además de pasar música, leer poemas y comentar las últimas noticias culturales, convocando una gran cantidad de público en cada función. Además de los ciclos de cine comienzan a filmar publicidades y de esta manera descubren en la actividad audiovisual la principal fuente de ingresos del grupo que les permite autogestionar sus recursos y solventar el trabajo teatral que no dejaba ganancia.

En el año 1968 Arteón se consolida con la apertura de su primera sala en Mitre 811 que cuenta con una “capacidad para 135 personas, un bar, baños, camarines, [que] funciona como teatro, micro-cine y se organizan recitales, exposiciones plásticas y cursos cortos de cine” (Señales en la hoguera, 2002: 21). De esta manera mantienen vigente el espíritu culturalizador propio del teatro independiente, funcionando como un verdadero centro cultural que concibe el arte desde una mirada integral donde uno de sus objetivos “era promocionar la actividad artística originada en la ciudad” (Gordillo en Señales en la hoguera, 2002: 21). El grupo llega a tener, desde 1973 a 1983, cuatro espacios activos de manera simultánea y permanente: la sala de calle Sarmiento 778 y la del Centro Catalán que funcionan sobre todo como micro-cines, y las sedes de Laprida 555 y Córdoba al 1200 que estaban destinadas como salas de teatro, espacio para talleres y conferencias.

En cuanto a la actividad teatral, durante los primeros años Arteón lleva adelante un tipo de producción que retoma cierto espíritu experimental del TIM. Según detallan en el programa de mano de la obra “Cosacontagio”, “no existe trama argumental, ni existe el propósito de aleccionar al espectador, ni derivar en una anécdota” (Señales en la hoguera, 2002: 22). Al mismo tiempo, en las obras combinan fotografías proyectadas con elementos teatrales y cinematográficos, indagan en diferentes disposiciones

del espacio escénico y los espectadores, y en las posibilidades expresivas de la iluminación. Esta primer etapa en la producción teatral de Arteón, de corte más existencialista según detalla Clide Tello, se caracteriza por abordar “las problemáticas del hombre contemporáneo, su soledad, su existencia, el amor, el sentido de la vida, el individuo” (Tello en Cejas, 1996: 11). Entre las primeras producciones de ese período, que se caracterizan por ser una rebelión “contra el sistema sin ningún color político”³, se encuentran las tres piezas breves “Uno mismo”, “Si, soy yo desde aquí”, “Las Goteras” (1966); “Panfocus” (1968), “Cosacontagio” (1970) y “Pequeña Bárbara” (1970). Según comenta Zapata

“nosotros sin darnos cuenta fuimos como sintiéndonos, a fines de los sesenta, (...) en esa corriente que todavía no era una posición política ni mucho menos (...) era una toma de conciencia de rebeldía contra la sociedad, contra el establishment, luchábamos contra lo establecido, contra lo que nos querían imponer (...) ese orden nos ahogaba como jóvenes (...) empezamos a luchar contra eso con obras que llamemos con una temática de rebeldía, de rebeldía individual, de rebeldía de generación.”⁴

A partir de los años setenta, con la afiliación de los integrantes del grupo a la Juventud Peronista, comienza una segunda etapa en la producción teatral de Arteón que aparece teñida por un fuerte componente moral. Es así que el grupo tenía hasta ese momento, según relata Zapata, “una especie de gran culpa, cargo de conciencia de no haber militado nunca, de haber sido un grupo estético, teatrero, intelectual, zurdozo” (Zapata en Di Filippo, Logiódice, 2015: 4). Se retoman las históricas dicotomías en donde el aspecto ético del teatro prevalece por sobre el estético y se lo desestima al considerarlo superficial, descomprometido y alejado del pueblo. Así, se parte siempre del mismo supuesto que entiende a la estética como “un

³ Entrevista a Néstor Zapata, parte 1. Archivo publicado en youtube por Carlos Bagnato el 21 de febrero de 2017.

⁴ Entrevista a Néstor Zapata realizada por Gustavo Guirado, parte 2. Archivo publicado en youtube por Teatro en Rosario el 4 de enero de 2013.

dispositivo de enajenación de las masas (...) el bálsamo del que el poder se vale para aletargar los últimos aleteos del animal viviente o adormecer el frenesí contestatario del pueblo” (Galende, 2019: 105). A partir de allí, lo estético aparece como éticamente aceptable en la medida en que solo se constituya como vehículo de los ideales de transformación social.

Entre tanto, lo que dispersa el sentimiento de culpa es la reactualización de aquellas nociones heroicas y sacrificiales tan características del movimiento independiente. En este sentido, Zapata recuerda aquellos años donde tener una conciencia más política pasaba por “entender que nuestro rol no era hacer teatro para divertirnos, ni por placer, sino que de alguna manera teníamos que ver con lo que le pasaba al país y a nuestra sociedad y fundamentalmente con lo que le pasaba a nuestra generación” (Logiodice, 2014: 117). El fenómeno artístico ocupa un lugar cada vez más secundario. Se produce una desvalorización de lo teatral al concebirlo como algo completamente accesorio en sintonía con lo que Verzero (2013) denomina teatro militante que, a finales de la década del sesenta y principios del setenta, comienza a tener mayor relevancia y del cual Arteón se convertirá en el principal referente en la ciudad de Rosario.

Aparece, entonces, una nueva torsión en la forma de entender la relación entre teatro y política que diferencia al teatro militante de la actividad de otros grupos independientes de la ciudad, que coincide con una transformación que comienza a producirse en la concepción del rol del intelectual de la época. Si grupos como el Teatro La Ribera o Teatrika estaban más vinculados a la figura sartreana del intelectual comprometido que “implicaba una alternativa a la filiación partidaria concreta, mantenía su carácter universalista y permitía conservar la definición del intelectual como la posición desde la que era posible articular un pensamiento crítico” (Gilman, 2003: 73); en Arteón se puede identificar un desplazamiento hacia una concepción del intelectual revolucionario con prácticas culturales de intervención política, en relación con las bases populares y vínculos partidarios directos. De este modo, la figura del intelectual revolucionario se articula con la aparición del teatro militante, donde

“la experiencia estética toma la forma de servicio, que consiste en poner la actividad artística al servicio de lo social-político. El teatro militante es un modo de militancia caracterizado por la puesta en primer plano de la experiencia escénica como herramienta política y social” (Verzero, 2008: 14).

Lo que a partir de allí se retoma es lo que Ranciere denomina modelo pedagógico de la eficacia del arte, que postula una lógica de causa y efecto, de intención y consecuencia. Zapata entiende que el teatro es una “herramienta de concientización muy grande, fundamentalmente de sensibilización [donde] la gente quedaba con ganas de hacer algo, de hablar, de participar” (Logiodice, 2014: 429). Así, se supone que

“lo que el espectador ve (...) es un conjunto de signos dispuestos por la intención del artista [y] al reconocerlos, el espectador es supuestamente inducido a entrar en una lectura específica del mundo que nos rodea, lo que, a su vez, le da la sensación de una cierta proximidad o distancia y, finalmente, lo lleva a intervenir en la situación que el autor escenifica” (Ranciere, 2019: 176).

En “Nuestro Pan”, la primer obra que inaugura esta etapa militante en el año 1971, se pone en evidencia el cambio de óptica que atraviesa al grupo, donde ya no se hace referencia a una “explotación abstracta, general, [sino que] era una cosa concreta, teníamos un responsable, un enemigo y una consecuencia” (Zapata en Logiódice, 2014: 428). Es así que en la obra se escenifica la lucha de los obreros de una fábrica contra la explotación de los patrones imperialistas que eran representados por unos yanquis vestidos con cascos y camisetas con estrellas haciendo alusión al Tío Sam. En 1973 estrenan “Compañero País” que, con una propuesta estética circense, abordaba los principales hechos de la resistencia peronista del año '55 al '73. En la obra se hace referencia al conflicto de “los villeros-obreros con los representantes del imperialismo inglés y norteamericano (...) la oligarquía ganadera (...) la política liberal (...) los militares golpistas (...) la elite cultural

(...) y gente de la clase media” (Tello, 1988: 3). “Los de ajuera son de palo” del año 1975 se constituye como un homenaje a la memoria del General Perón. Allí se representa el conflicto entre invadidos e invasores definidos a través de los estereotipos del bueno y el malo. La obra cuenta con tres cuadros que hacen referencia a “la colonización española, el imperialismo inglés y el imperialismo norteamericano” (Tello, 1988: 5). Así, los temas que se abordan en las distintas producciones que se realizan en el segundo período teatral de Arteón, pasan a referirse a hechos, personajes y situaciones concretas del orden social con el propósito de que “el espectador se sienta parte de un lenguaje que lo ponía muy sensible ante el hecho” (Zapata en Logiodice, 2014: 428).

Sin embargo, más allá de las buenas o malas intenciones de los artistas, lo que se reproduce de este modo es lo que Ranciere denomina la lógica del pedagogo embrutecedor donde “lo que el espectador *debe ver* es lo que el director teatral le *hace ver*. Lo que debe sentir es la energía que él le comunica.” (Ranciere, 2013: 20). A partir de allí se inaugura un nuevo tipo de desigualdad que establece una división arbitraria que jerarquiza y separa dos mundos diferenciados: están los que explican y los que necesitan ser explicados, están los ignorantes y también los sabios, están los hombres y mujeres activos y los que necesitan ser movilizados. Así, se produce un reparto policial de los lugares, donde cada quien permanece en el sitio en el que debe estar. Se pretende emancipar al pueblo estableciendo un nuevo tipo de sometimiento ya que “la igualdad no se da ni se reivindica, se practica, se verifica” (Ranciere, 2018: 217).

Las obras salen de la sala de teatro céntrica para ser representadas en los barrios marginales de la ciudad, con la intención de llegar a un público popular que se convierte en el destinatario directo del teatro militante. El artista se instala, entonces, en los recodos más humildes de la ciudad para que el pueblo despierte y tome conciencia ante los hechos que la obra de arte pone delante de sus ojos. “Esta idea utópica, anticonformista y utilitarista del teatro se funda en la autoatribución de valores del “artista ilustrado”, el creador teatral que considera que su trabajo lo acerca al conocimiento de la

verdad, lo hace “puro” en su ética y le permite saber más que el espectador” (Dubatti, 2012: 83).

Los poseedores de la verdad, lejos de cuestionar su posición en el régimen general de dominación, “se creen en condiciones de advertir al resto acerca de un embrutecimiento que a ellos no los toca” (Galende, 2019: 25). Así, según relata Zapata “nosotros necesitábamos que el espectador, simple, común (...) se conmoviese ante lo que le “mostrábamos”. No era simplemente informar. Era como que vos veías la injusticia y te quedaban dos caminos, o te hacías el boludo y eras cómplice o tomabas partido” (Zapata en Logiódice, 2014: 427). La práctica artística se lleva adelante sobre la base de una nueva desigualdad que coloca al propio discurso en un espacio privilegiado que no solo se auto atribuye la claridad sobre determinadas cuestiones, sino que además lo hace sobre la construcción de una premisa que juzga éticamente la reacción de los espectadores frente a lo que se les muestra en la escena, a partir del establecimiento de categorías arbitrarias.

Con el golpe de Estado de 1976, Arteón se plantea llevar adelante lo que denomina como una “estrategia de superficie” que “consistía en aparecer, haciendo como que no tenías nada que ocultar y aparecer todos los días en la calle” (Zapata en Logiódice, 2014: 122). Según relata Zapata “todos los días hacíamos una nota, en cartelera anunciando una película, estrenando obras, o sea era estar arriba” (Logiódice, 2014: 416), con el propósito de mantener cierto estado de visibilidad que condicione a los militares ante cualquier tipo de acción en contra de los miembros del grupo. En este marco, durante el periodo que va de 1977 a 1985, la agrupación lleva adelante uno de sus proyectos más importantes: el Taller de Teatro Arteón, que reúne una gran cantidad de alumnos. Estos talleres tenían un cursado de dos clases semanales durante los primeros dos años y luego, en el tercer año, se realizaba una práctica profesional donde los alumnos de cada curso se organizaban en grupos que luego egresaban de manera colectiva con la puesta en escena de un espectáculo teatral que era producido por Arteón.

Si bien se trataba de un taller de teatro, el objetivo no era formar actores sino grupos con capacidad para la autogestión. En este sentido el taller tenía dos pilares: “formar un hombre de la cultura nacional más que formarlo en el conocimiento de una técnica teatral (...) y segundo, crear grupos” (Zapata en Señales en la hoguera, 2002: 23). Los talleres se caracterizaban por un alto nivel de politización, donde lo teatral aparecía como una excusa para abordar un contenido social y político vinculado al peronismo. Así, el taller de teatro “era un poco un pretexto, teníamos el teatro pero trabajábamos toda una ideología de contenido nacional y popular” (Zapata en Logiódice, 2014: 123). Si Arteón, a pesar de la poca relevancia que le da a los aspectos específicamente teatrales, se constituye, a lo largo de los años, como uno de los referentes más importantes del teatro independiente rosarino es porque en definitiva “el problema estético no constituyó la esencia del movimiento independiente argentino. Dado que su objeto era “esclarecer”, poco importaba el medio o la forma con que eso se produjera” (Mauro, 2011: 359).

Arteón se posiciona muy cercano a las concepciones de los pioneros del teatro independiente de la década del '30, con Barletta a la cabeza, al desestimar los problemas concernientes a la actuación y la formación teatral dando cuenta de una escasa perspectiva artística, cuestiones que, por otra parte, ya habían sido superadas por la generación del '50 que se replantea su práctica en estos términos. Así, Arteón da marcha atrás al menos cuarenta años y profundiza en la vieja utopía del movimiento independiente de transformar la sociedad a través del teatro dándole poca relevancia al desarrollo técnico específico. De este modo, encuentra en la militancia teatral una forma de legitimar su trabajo que, sobre la base de aspectos fuertemente éticos y morales, le otorga un sentido y un valor a toda su práctica. Sin embargo, a diferencia de los primeros independientes, Arteón se inclinará por un tipo de teatro subordinado a lo político partidario, situación que influirá no solo sobre los contenidos de las obras y sus aspectos estéticos, sino también sobre su participación gremial y las relaciones que mantendrán con los distintos niveles del Estado.

Es así que no se puede escindir la trayectoria del grupo de sus vínculos estrechos con los gobiernos peronistas con los que, desde el año 1973, tanto a nivel provincial como municipal, se fueron construyendo distintos tipos de lazos que favorecieron a los artistas vinculados a Arteón. Así “todo el entramado institucional que se va armando en la ciudad de Rosario durante este período se retroalimenta y termina por consolidar la hegemonía dentro de la escena local de los sectores vinculados al peronismo, colocando en un lugar privilegiado a Arteón y, muy especialmente, a su director Néstor Zapata” (Di Filippo, Logiódice, 2015: 10). La creciente politización que caracteriza al teatro militante que tiene lugar a finales de los años sesenta y principio de los setenta, en Rosario “devino en un intenso proceso de institucionalización gremial y acercamiento al Estado, en el que Arteón fue un protagonista ineludible” (Di Filippo, Logiódice, 2015: 7). Este proceso se interrumpe tras el golpe de Estado de 1976 y vuelve a revitalizarse con el advenimiento de la democracia y la creación de las escuelas oficiales de teatro en la ciudad.

Discepolín, los herederos de la militancia teatral.

Con el comienzo de la década del ochenta, varios jóvenes vinculados a Arteón deciden independizarse e iniciar su propio camino. María de los Ángeles “Chiqui” González, que había sido miembro y docente de la organización, más un grupo de egresados de los Talleres, entre los que se encuentran Rody Bertol y los hermanos Miguel y Sabatino “Cacho” Palma, se apartan para fundar lo que será la Agrupación Discepolín, que nucleará la actividad de distintos elencos que habían surgido bajo el patrocinio de Arteón. Luego del éxito del Festival Discepolín, organizado por el Grupo de Teatro para Adolescentes (GTPA) y El Tablón, en noviembre de 1981 en el Auditorio Fundación Astengo, con una propuesta que durante el transcurso de una semana reunió espectáculos teatrales y musicales de la ciudad; el GTPA, El Tablón, junto a los grupos Del Camino y Del Interior, deciden asociarse y alquilan el local donde funcionaba el Café de la Flor, en calle Mendoza 862 y en abril de 1982 inauguran la Casa Discepolín. Este espacio

nucleará la actividad de estos cuatro grupos que, sin perder su identidad, seguirán funcionando ahora como miembros de la agrupación.

La decisión de desvincularse de Arteón se produjo, entre otras razones, por “la 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” (Logiódice, 2014: 134). Discepolín mantuvo una mayor apertura al posibilitar la participación de simpatizantes de distintas organizaciones políticas dentro del grupo. Sin embargo, por las características de su proyecto y la actividad política de muchos de sus integrantes, la agrupación siempre estuvo referenciada como una organización cercana al peronismo. La actividad que desarrolló Discepolín durante casi toda su trayectoria, se mantuvo cercana a un teatro vinculado a la militancia política y cultural, en sintonía con la tradición heredada de Arteón que entendía al teatro desde una mirada profundamente instrumental y pedagógica.

Salvo Chiqui Gonzalez, que había transitado por otros espacios de formación teatral, el resto de los discepolines contaban con una escasa preparación actoral ya que “la formación recibida en Arteón como en los talleres internos de capacitación de la Discepolín, era más de política cultural que de técnica teatral” (Logiódice, 2012: 112). Al mismo tiempo, esta situación contrastaba con un amplia capacitación en cuestiones relacionadas con la producción y la gestión, lo que les permitió contar con las herramientas necesarias para llevar adelante una prolífica actividad con grandes niveles de organización, donde el foco no estaba puesto en contribuir al desarrollo artístico del campo teatral, sino en impulsar un proyecto cultural más amplio en busca del cambio social.

La Casa Discepolín funcionaba como un centro cultural que contaba con una variada programación de obras de teatro, recitales, fiestas, charlas, conferencias y ciclos de cine, lo que da cuenta de una gran capacidad de autogestión. Al mismo tiempo, la agrupación produjo más de una docena de espectáculos propios, realizando distintas giras por el país, funciones en diferentes instituciones barriales de la ciudad y temporadas en su propia

sala. Por otro lado, pusieron en marcha una serie de talleres que se estructuraron con dos programas de capacitación diferenciados de acuerdo a si estos eran brindados en la Casa, con su sede en el centro de la ciudad, o en distintos espacios comunitarios, a través del contacto con distintas instituciones educativas y barriales de zonas mayormente periféricas. La propuesta de los talleres en la Casa tenían una duración de tres años con una frecuencia de dos clases semanales, y si bien los miembros de la agrupación contaban con una escasa preparación técnica específica, los talleres estaban direccionados hacia una formación más teatral que contemplaba aspectos como:

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. (Logiódice, 2014: 155).

Por su parte, los talleres en los distintos espacios comunitarios no buscaban brindar una capacitación técnica referida a lo teatral, ya que no era el objetivo que los vecinos y vecinas de los barrios desarrollen habilidades artísticas que tiendan a la formación de actores profesionales. Con estos talleres se apuntaba al desarrollo de un tipo de teatro más bien vocacional, donde lo que se pretendía era generar espacios de encuentro que favorecieran la movilización social a través del hecho teatral. En este sentido, “la política de difusión de los talleres en la comunidad se afirmaba en la creencia de la pasividad del espectador por lo que buscaba promover la difusión de herramientas para la producción lo que desplazaría al pueblo del lugar de testigo de su realidad al de protagonista” (Logiódice, 2014: 154).

Es así que Discepolín retoma el viejo problema de la pasividad del espectador y construye, a partir de allí, parte de los fundamentos que serán la base de su política cultural.

A través de su trabajo en distintas instituciones barriales, se proponen configurar espacios de poder en los miembros de la comunidad utilizando al teatro como herramienta para la movilización y la emancipación popular. Así, establecen dos diferencias bien marcadas entre los talleres que se llevan adelante en la Casa ubicada en el centro de la ciudad, orientados hacia una enseñanza más asociada a lo específicamente teatral, y los talleres que se ofrecen en los barrios más alejados donde el eje de la capacitación no está puesto en lo artístico sino en lo social. Se produce un reparto policial que, sobre la base de un prejuicio, determina los contenidos que se deberán recibir de acuerdo a la inscripción social, al sitio de pertenencia y las capacidades que se necesitarían desarrollar en cada lugar.

La actividad que los discepolines llevaron adelante en los espacios comunitarios les permitió la construcción de “un circuito alternativo que permitía la búsqueda de aquel público que no se acercaba a las salas del centro” (Logiodice, 2012: 106). Así, lograron articular las actividades de la Casa, que oficiaba como centro de producción teatral y de formación, con las de la comunidad, donde se llevaban adelante los talleres que promovían la participación de los vecinos y vecinas de los barrios en la construcción de un tipo de teatro vocacional. Esto les permitía, a su vez, la consolidación de un nuevo público al habilitar otro circuito de difusión y circulación de las obras del grupo por fuera del de las salas de teatro independiente. Tanto las actividades que se desarrollaban en la Casa como las que tenían lugar en la comunidad formaban parte de un amplio proyecto político y cultural que la agrupación se había propuesto como horizonte, donde

“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” (Logiodice, 2014: 215).

Si los integrantes de la Agrupación Discepolín no se autodenominaban artistas sino trabajadores del teatro, promotores o militantes culturales, era porque entendían que la noción de artista los alejaba de la cercanía con el pueblo, al mismo tiempo que su horizonte no era la puesta en marcha de un proyecto artístico sino de un proyecto político cultural que se valía de lo teatral como herramienta para lograr una transformación social. Ante la falta de textos teatrales que cumplieran con sus expectativas, se propusieron llevar adelante obras de una dramaturgia propia que expresara los intereses del pueblo y pusiera de manifiesto sus problemáticas. “Las obras de la Discepolín fueron problematizando los temas de la transición democrática, denunciando situaciones de marginación, pobreza o represión” (Logiodice, 2012: 107). Sin enrolarse formalmente en las filas del peronismo, sus producciones buscaban plantear una crítica social en sintonía con los postulados del teatro político desarrollados por Arteón y, al igual que éste, entendieron que la creación colectiva era el método que mejor se adecuaba a sus fines y necesidades.

En sintonía con los ideales socialistas de la época y en el marco de un contexto general donde los intelectuales del momento se cuestionan sobre la función social del arte y los artistas, la creación colectiva apareció en la década del sesenta en Latinoamérica como la vía privilegiada para lograr transformar la sociedad a partir de “un modelo utópico de creación conjunta donde la idea de un mundo mejor parece ser posible” (Arguello Pitt, 2009: 3). A partir de la reivindicación del trabajo grupal, esta metodología se impuso como una “forma de resistir al individualismo que el sistema social, económico y político propiciaba” (Irazabal, 2009: 7). Según describe Gabriela Halac (2006), la creación colectiva se caracterizó por abordar temáticas que respondían a una problemática social, muy vinculadas a un teatro de

denuncia, de protesta, contestatario; al mismo tiempo que fomentó la utilización de espacios no convencionales que cuestionaban las formas tradicionales de representación y promovían nuevos usos del espacio escénico, reduciendo al mínimo los recursos técnicos y escenográficos con el objetivo de posibilitar una mayor circulación de la obra.

Enrique Buenaventura, director del Teatro Experimental de Cali, se constituyó como uno de los mayores referentes de esta metodología, al mismo tiempo que en 1970, junto con Jacqueline Vidal, publican los fundamentos teóricos y prácticos de esta forma de trabajo donde “la improvisación se impuso como punto de partida del montaje” (Buenaventura y Vidal en Rizk, 2008: 128). Desde el punto de vista de esta propuesta “el director dejaba de ser un intermediario entre el texto y el grupo. La relación texto/grupo se volvía una relación directa” (Buenaventura y Vidal en Rizk, 2008: 128). De este modo, se pretendía realizar un pasaje de la autoridad del autor y el director hacia la autoridad del grupo, como una forma de garantizar la horizontalidad y democratizar las relaciones hacia dentro del colectivo.

Los grupos que optaron por esta forma de trabajo entendían que la creación teatral estaba atravesada por un orden jerárquico que atentaba contra una práctica democratizadora de la actividad, donde tanto autores como directores aparecían en los escalones más altos de lo que sería una división desigual de roles. En este sentido, se propusieron como gesto político horizontalizar las relaciones hacia adentro de los grupos a partir de una forma de abordar la creación teatral que apuntaba a la participación de todos los integrantes del colectivo en cuestiones que hacían a la concepción de la obra con el propósito de cuestionar la autoridad tanto del director como del autor teatral. Si bien se podían utilizar diferentes materiales literarios como disparadores de la escena, el texto de la obra surgía a partir del trabajo en conjunto que realizaba todo el grupo a la hora de preparar un espectáculo.

Con esta propuesta se trataba de impedir lo que entendían era una “oposición negativa entre “creadores” y “ejecutores”, entre “creadores” e “intérpretes” (más o menos pasivos)” (Buenaventura y Vidal en Rizk, 2008:

175). De este modo, se alzaron “en contra de la primacía del texto y de la figura del director como símbolo de un verticalismo canonizado” (Halac, 2006: 13). Sin embargo, lo que se propiciaba no era una nueva valoración del lugar de la actuación que la pusiera en pie de igualdad en relación al resto de los componentes que intervienen en la conformación de la escena. Este gesto que pretendía igualar la relación entre autores, directores y actores, se apoyaba en una concepción desigual y dualista que, ante la dificultad de poder legitimar la actuación por sí misma, se proponía instar a los actores a que participen en la concepción de la obra desde una posición más cercana a la idea de dramaturgia. Se impulsaba a los actores a formar parte del proceso de investigación y análisis de los textos recogidos, incorporando a la improvisación como una forma de que participen con sus aportes en el diseño de la historia, fomentando que sean autores de las palabras y las acciones que desarrollaban en escena.

Se promovió una concepción de la actuación que la entendía como simple ejecución opuesta a la creación artística, lo que significó un desconocimiento del lugar de la actuación como hecho creativo en sí mismo. A partir de esta forma de abordar lo teatral se buscaba que los actores dejaran de ser meros intérpretes y comentadores de la escena, subestimando el trabajo del actor bajo el prejuicio de que éste ocupaba un rol pasivo. Siguiendo estos fundamentos, los discepolines llevaron adelante una forma de trabajo en la cual

“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 que los rodeaba, 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” (Logiódice, 2014: 170).

Sin embargo, con el correr del tiempo y a contrapelo de lo que se proponían, esta forma de trabajo propia de los discepolines no hizo más que

consolidar la figura del dramaturgo y director, quienes finalmente terminaban por organizar y definir el material que daba lugar a la obra. El afianzamiento de estos roles, a los que se le sumaba además la tarea docente, reforzó la “referencialidad en torno a estas figuras que se cristalizaron en la memoria del teatro local como los “discepolines”. (Logiódice, 2014: 171).

Que los actores se involucren junto con los directores y autores en definir aspectos que hacen a la dramaturgia puede ser una opción completamente válida a la hora de llevar adelante la creación de un espectáculo. Sin embargo, el problema del lugar marginal que ocupa la actuación, no se debe a la mayor o menor participación que los actores tengan en la construcción narrativa de la trama de la obra, lo que por otro lado da cuenta del lugar de privilegio que sigue ocupando el orden de la trama y de la historia. Por el contrario, este problema aparece ante la imposibilidad de reconocer en los actores una autoridad propia e intransferible, esa capacidad de seducción que aparece con toda su fuerza en el momento mismo en que estos se exponen ante la mirada del director en los ensayos y de los espectadores durante la función. Es por este motivo que no se trata de repartir la autoridad del autor y del director entre los miembros del grupo como una forma de democratizar la actividad, situación que al mismo tiempo da cuenta de la desigualdad que opera detrás de este pensamiento. No se trata de revertir los términos y convertir a los actores en autores y directores, se trata más bien de reconocer la autoridad propia de los actores, sus potencialidades y el valor intrínseco de la actuación como fenómeno artístico en sí mismo, poniendo a los actores en pie de igualdad en relación a los otros roles.

De este modo, “si bien la actuación teatral se produce dentro de un enunciado artístico más amplio (la puesta en escena en su conjunto), cada desempeño actoral constituye una obra de arte atribuible a un sujeto” (Mauro, 2015: 6). Independientemente de la relevancia que el rol del director adquiera en la realización de una obra, es en el aquí y ahora del hecho teatral que emerge la actuación gracias a esa relación que se establece entre la acción del actor y la mirada del espectador. En este sentido, “la acción

escénica depende exclusivamente de esta relación dinámica o, más precisamente, de lo que el actor sea capaz de generar a partir de la misma. El accionar que el actor despliegue ante el espectador será su actuación, sin mayores intermediaciones” (Mauro, 2015: 6).

Si tanto en Discepolín como en Arteón existe una escala jerárquica, esto se debe al lugar secundario que ocupó la actuación en la concepción teatral de estos grupos; situación que, por otro lado, se vio reflejada desde el inicio, en la poca importancia que le dieron a la formación específica de los actores. Así, la capacitación que llevaron adelante en los talleres internos de la Agrupación Discepolín “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”” (Logiódice, 2014: 156). No se trata, entonces, como pretendían los impulsores de la creación colectiva, de “hacer estallar la cadena de diferencias autortexto / director / actores que transforma en esclavos y comentaristas a los sujetos de la escena” (Logiodice, 2014: 168). Sino, más bien, en reconocer en los actores la potestad que les corresponde en tanto sujetos que accionan actoralmente y se constituyen en portadores de un lenguaje propio que se activa en el contacto con la mirada del otro en un espacio y tiempo concreto donde se conforma, como describe Mauro (2015), la situación de actuación.

A mediados de 1986 la Agrupación Discepolín comienza a transitar una nueva etapa donde se redefinen aspectos que hacen a su práctica artística empezando a prestarle más atención a cuestiones que tienen que ver con la formación actoral. Al mismo tiempo, la militancia cultural, pilar de la organización en los años anteriores, deja de ser el objetivo del grupo y se disuelven los talleres barriales. Aparecen nuevas referencias estéticas provenientes de la movida *under* del teatro porteño que los posiciona desde otro lugar frente a la actividad teatral, alejándose de la mirada militante del teatro de los años anteriores. Esto da lugar a que aparezcan diferencias hacia adentro del grupo, al mismo tiempo que distintos miembros, entre ellos

Chiqui Gonzalez, por motivos personales y políticos, resuelven abandonar la organización.

La Agrupación decide mudar su sede a un local de 2500 m² en calle Sarmiento al 500 y se embarca en un proyecto ambicioso que consiste en “abrir una sala con 400 localidades y un complejo cultural con tres salas y cinco salones de actividades” (Logiodice, 2014: 202). Durante esa época, entablan contacto con Norman Briski (autor, director, docente y actor porteño), con quien comienzan a trabajar en aspectos que hacen a la formación actoral y preparan lo que será la última producción de los discepolines. En 1987 estrenan “El Cairo, encuentros en el oasis”, una creación grupal con la dirección de Rody Bertol y Norman Briski, obra que significó una fuerte ruptura estética en la trayectoria del grupo. Así, “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” (Logiódice, 2014: 203).

Todos estos cambios dan cuenta de una transformación en la concepción teatral de Discepolín que los lleva a poner el acento no en lo social sino en lo artístico donde “lo teatral va ganando especificidad, va construyendo un discurso propio” (Logiodice, 2012: 114). Esta nueva etapa en la trayectoria de la Agrupación anuncia, a su vez, lo que comienza a aparecer como un nuevo periodo en la actividad independiente de la ciudad que se consolida en la década del noventa cuando el eje de la producción teatral deja de estar focalizado en los contenidos que se intentan transmitir y pasa a centrarse más en la búsqueda y experimentación en el lenguaje teatral como hecho artístico. Las transformaciones que comienzan a operar hacia adentro de Discepolín, marcan un antes y un después en la trayectoria del grupo que, sin embargo, no logra tener continuidad. Producto de la quiebra económica, la agrupación decide cerrar sus puertas para finalmente cesar sus actividades en 1987.

La actividad tanto de Arteón como Discepolín se inscribe en un período de la escena teatral independiente local marcado por una fecunda actividad de la que participa una gran variedad de grupos entre los que se

encuentran Aquelarre dirigido por Héctor Barreiros, el Centro de Estudios Teatrales (C.E.T) que reúne a Juan Carlos Rizza, Marisa Busso y Paco Gómez; Teatro Libre dirigido por Eduardo Ceballos; el Grupo el Litoral dirigido por Norberto Campos y del cual participan Cristina Prates y Gladys Temporelli; Escena 75 que reúne a Carlos Segura, Daniel Querol y Eugenio Filippelli; Teatrika y el Centro Rosarino de Investigación Teatral (C.R.I.T.) dirigidos por Pepe Costa; Teatro Uno bajo la coordinación de Mirko Buchín; además de las producciones dirigidas por David Eder, Lauro Campos y el Equipo La Ribera. Durante las décadas del setenta y ochenta estos grupos se consolidan gracias a la actividad ininterrumpida que sostienen a lo largo de los años, donde además de producir sus propios espectáculos, muchos de estos elencos llevan adelante talleres de formación teatral abiertos a la comunidad.

En los años ochenta se acentúan las diferencias político partidarias dentro de los independientes y se produce una escisión entre los grupos más alineados a la izquierda o filo izquierda con una propuesta más cercana a las concepciones del histórico movimiento independiente que formaban parte de un ideario iluminista y universal; y aquellos grupos afines al peronismo y ligados a un tipo de teatro con una estética de impronta popular que no apuntaba a un público de clase media sino que sus obras estaban dirigidas sobretodo a las bases populares.

Más allá de las diferencias, la actividad de estos grupos se mantuvo dentro de los lineamientos propios del teatro independiente al concebir la labor teatral desde una postura antimerchantil en la que “no [se] admite la utilización de la escena para mero pasatiempo o frívola diversión” (Marial, 1955: 18). Este posicionamiento se caracterizó por estar definido bajo una concepción de la relación entre arte y política que se inscribe en lo que Ranciere denomina régimen representativo del arte “en tanto que es la noción de representación o de mimesis la que organiza esas maneras de hacer, de ver y de juzgar” (Ranciere, 2014: 34). Esta lógica mimética que mayormente subyace en las distintas producciones que se inscriben en el movimiento de teatro independiente, y que se refuerza y cristaliza de manera

más acabada en el trabajo tanto de Arteón como Discepolín, “consiste en concederle a la obra de arte el poder de los efectos que, se supone, provoca en el comportamiento de los espectadores” (Ranciere, 2019: 177).

Políticas culturales en democracia.

Con la vuelta a la democracia en el año 1983, tanto a nivel nacional, provincial como municipal, comienza a darse un nuevo proceso en el que se pone en discusión el lugar de las políticas culturales en la sociedad, en base a concepciones opuestas a las del período anterior signado por el terror, la persecución y la censura. Con el propósito de avanzar sobre una planificación en materia cultural, comienzan a elaborarse una serie de programas que, en todos los niveles del Estado, tienden a reforzar los valores democráticos y la participación ciudadana en una apuesta por el federalismo y la descentralización de las actividades culturales. En este sentido el gobierno de Raúl Alfonsín “propuso el “Plan Nacional de Cultura” (1984-1989) y su Programa de Democratización de la Cultura, que involucraba todo un conjunto de leyes de protección y fomento de la actividad cultural y de diversas actividades comerciales e industriales comprometidas en ellas” (Cardini, 2014: 29).

En la misma sintonía, y en lo que respecta al teatro específicamente, los gobiernos tanto provinciales como municipales impulsaron diferentes iniciativas tendientes a la descentralización de la actividad teatral con vistas a la ampliación territorial de la acción cultural. Se promovió la difusión y circulación de obras teatrales a través de la realización de diferentes eventos a nivel provincial como la Novena Muestra de Teatro Libertador General San Martín”, la Décima Muestra Nacional de Teatro “Leopoldo Marechal”, la II Muestra Provincial de Teatro y Teatrzo 85. Al mismo tiempo, se instó la participación comunitaria a través del fomento de la producción cultural en las distintas localidades y la realización de talleres barriales que respondieran a las necesidades de los vecinos de los distintos puntos de la ciudad. En ese contexto de apertura democrática, el programa cultural que la

Municipalidad llevó adelante buscaba “afianzar las instituciones, en tanto misión de restablecer una noción del Estado que “sea de todos” y recuperar la pertenencia de lo público, en confrontación con la percepción heredada del periodo dictatorial del Estado como enemigo” (Cardini, 2020: 78).

Los gobiernos incentivaron la realización de funciones en diferentes pueblos y comunas de la provincia, como así también la circulación de grupos teatrales por los barrios de la ciudad, impulsando la difusión de espectáculos por fuera del entramado tradicional de salas céntricas para llevar las diferentes obras a espacios no convencionales como plazas, clubes, escuelas, vecinales, etc. Ya entrada la segunda mitad de la década del ochenta, el Estado comienza a ser uno de los principales garantes de la actividad teatral. Así, “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” (Logiodice, 2020: 302).

Con la gestión de José María Vernet en la provincia, se retoman los lazos que, del año 73 al 76, los referentes teatrales relacionados al peronismo habían mantenido con el Estado. Néstor Zapata asume como Subsecretario de Cultura durante el período 1985 - 1987, y coloca a la cuestión teatral, tal y como él la concebía, en un lugar destacado de su agenda. En este sentido, profundizó el vínculo con el gobierno de aquellos teatristas cercanos a Arteón y agremiados en SISTTEA/FATTA⁵ y “abrió espacios de poder relevantes para muchos otros actores de este sector” (Logiodice, 2020: 286). Zapata desde su gestión se mantuvo dentro de las mismas premisas sobre el teatro que había impulsado a lo largo de su recorrido dentro del movimiento independiente y “llevó al nivel estatal las

⁵ En el año 1973, con motivo de las discusiones por la creación de una Ley Nacional del Teatro, se funda en Rosario el Sindicato Santafesino de Trabajadores del Teatro (SISTTEA) en oposición a la Asociación Argentina de Actores (AAA). SISTTEA fue uno de los principales impulsores de la Federación Argentina de Trabajadores del Teatro Agremiados (FATTA), que agrupó a diversos sindicatos del interior. Si bien en 1976 con el golpe de estado, tanto SISTTEA como FATTA pierden la personería gremial, estas dos asociaciones “siguieron operando como entes culturales opositores a la AAA promoviendo fundamentalmente la articulación entre los grupos del interior del país” (Logiodice, 2014: 98).

mismas concepciones, políticas y equipos que venía desarrollando” (Logiodice, 2020: 286).

La apertura democrática significó, entonces, la puesta en marcha de una serie de políticas que acercó la actividad teatral independiente al Estado. Sin embargo, dentro de las acciones más importantes que se llevaron adelante durante la década del ochenta, se encuentra la creación de las dos escuelas de teatro que marcaron un nuevo rumbo para la formación teatral dentro de la ciudad. En el marco de estas iniciativas diseñadas sobre la base de distintas posiciones respecto de lo teatral, en el año 1984 se crea el Instituto Provincial de Arte José Pedroni (IPA) y en 1986 la Escuela Nacional de Teatro y Títeres, como parte de proyectos diferenciados propuestos por órbitas distintas del Estado y de diferentes signos políticos.

La Escuela Nacional de Teatro y Títeres surge a partir de la iniciativa del gobierno nacional de reorganizar lo que era la Escuela Nacional de Títeres dependiente de la Dirección Nacional de Enseñanza Artística (DINADEA), que se encontraba en funcionamiento desde 1974 bajo el rectorado de Alcides Moreno. Como parte de este nuevo proyecto, en el año 1986 se incorpora la carrera de Actor Nacional y luego, en 1987, la de Director Nacional de Teatro y Pedagogía Teatral, que se suman al Profesorado de Teatro de Títeres ya existente. Todas las orientaciones comienzan a funcionar en el marco de una formación terciaria de cuatro años con título superior, dirigida a la profesionalización de los artistas vinculados a la actividad teatral, con vistas a lograr una capacitación específica sobre la materia.

Pepe Costa, referente del movimiento teatral independiente cercano al ideario de la izquierda intelectual, es designado como Rector Normalizador, encargado de regularizar la situación de la institución en el marco de la creación de las tres nuevas carreras. Dentro de sus funciones se encontraba la tarea de avanzar con el proceso de llamado a concurso público de oposición y antecedentes para los puestos docentes, situación que se vio frustrada con la llegada del menemismo al poder y el cambio de rector en el establecimiento, que dejaron sin efecto la concreción de un

sistema democrático de otorgamiento de cargos. Luego, en el año 1997 con la aplicación de la Ley de Transferencia de Establecimientos Educativos, la escuela finalmente deja de funcionar bajo la órbita de la DINADEA y pasa a depender del gobierno de la provincia de Santa Fe.

Por otra parte, en el año 1984 en el marco de la creación del IPA, se establecieron tres subsedes entre las que se encontraban Reconquista, Santa Fe y Rosario. Bajo la dirección de Norberto Campos, la subsede Rosario inauguró la Escuela de Cine y Televisión y la Escuela Provincial de Teatro, designándose como Regente de esta última a Miguel Angel Daga. La propuesta académica incluía una formación de tres años de cursado, más una serie de cursos y seminarios de carácter optativo, finalizados los cuales se obtenía el título terciario de Promotor Sociocultural con especialidad en actuación, dirección y títeres. Esta escuela se creó como parte de una serie de políticas que intentaban recuperar “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” (Logiodice, 2020: 284).

En el año 1986, debido a la escasa matrícula de alumnos, se avanza en la reestructuración del IPA que deja de funcionar, mientras se mantienen en pie las distintas escuelas que siguen desarrollando su actividad, solo que ahora lo hacen como entes autónomos dependientes de la Subsecretaría de Cultura. Con el rearmado de la nueva Escuela Provincial de Teatro cambia la titulación de los egresados que pasan a recibirse como actores o actrices provinciales, con la opción de realizar un posgrado de un año para obtener el título de Promotor Cultural, Director o Docente Teatral. De este modo, La Escuela Provincial de Teatro “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” (Logiodice, 2020: 285).

Con la creación de las dos escuelas de teatro comienza a haber una apuesta por lograr grados de profesionalización crecientes, en el marco de un proceso de institucionalización de la actividad que, al mismo tiempo,

posibilita a muchos teatreros de la ciudad insertarse laboralmente dentro del Estado, ya sea como docentes, gestores culturales, empleados o funcionarios de la administración pública. Los sectores relacionados a Néstor Zapata se vieron particularmente favorecidos con las políticas culturales que se llevaron adelante, por lo que podría decirse que comenzó a legitimarse, desde el Estado, cierta visión del teatro vinculada a estos grupos. Al mismo tiempo, por la gran participación de personas cercanas al peronismo en la composición de la planta docente y los puestos directivos de las dos escuelas, se pueden entrever, además, los contenidos de las trayectorias curriculares de ambas instituciones, más allá de los diseños formales específicos. Se podría conjeturar, entonces, que la formación profesional de las camadas de nuevos alumnos, estuvo influenciada en buena parte por las concepciones de aquellos que habían sido los impulsores de un tipo de teatro político de corte mayormente popular y militante.

Palpitando los noventa

Muy vinculada a una visión instrumental y pedagógica del arte, la ética militante en los hacedores teatrales se configuró como la “única fuente de legitimación social de una actividad extremadamente esforzada” (Logiódice, 2014: 55). En este sentido “dada la deficiente conformación de un mercado cultural en Rosario, la política se constituyó en la principal fuente de legitimidad y de articulación con el pueblo” (Logiódice, 2014: 117). A partir de allí se configura la noción del artista pobre, comprometido socialmente que entiende al teatro como “un instrumento para el progreso social desde una retórica profundamente antimercantil” (Logiódice, 2014: 68). Este aspecto se consolida, entonces, como “uno de los factores fundamentales del núcleo ideológico de los rosarinos” (Logiódice, 2014: 68).

Si bien hasta la década del ochenta esto les permitió a los grupos de la ciudad encontrar un espacio de legitimación desde el cual sostener su actividad; a partir de los años noventa, cuando los ideales de la modernidad comienzan a perder fuerza, esta forma de apuntalar la actividad teatral

independiente entrará en crisis. Si mayormente en los setenta el teatro “se convirtió en un pregonero de verdades sustanciales para la supervivencia y la comprensión (...) en los noventa la situación es bien distinta. El teatro se siente débil en su capacidad de denuncia” (Irazábal, 2004: 132) en un contexto donde “los grandes discursos de la Razón clásica y del sujeto o actor racionalista tienen mucho menos poder explicativo que el que tenían antes.” (Hall, 2010: 86).

Dubatti denomina como “Postdictura” al periodo teatral que se inicia luego de 1983 con la caída del gobierno de facto y distingue diferentes etapas que sobrevienen a partir de ese año, caracterizando al lapso de tiempo que se extiende de 1989 a 2003 como una unidad fuertemente atravesada por el auge neoliberal y su crisis (Dubatti, 2012: 203 - 204). Los noventa se inician con dos hechos que a nivel nacional e internacional definen los lineamientos de las políticas que marcarán el rumbo de los próximos años tanto en la Argentina como en el mundo. El fin de la Guerra Fría con la caída del muro de Berlín en noviembre de 1989 y la asunción de Carlos Menem a la presidencia del país en julio de ese mismo año, dan cuenta de los cambios que se inauguran con la llegada de la nueva década al mismo tiempo que se afianzan las teorías posmodernas que señalan “el agotamiento del proyecto de la modernidad en la dimensión de sus grandes relatos legitimadores” (Casullo, 2004: 21).

Se comienza a percibir que “hay algo que está pasando a nivel de las economías, de las ideologías, de las políticas, de las artes y de las filosofías. Y es a eso que está pasando en el mundo a lo que se ha dado en llamar, nos guste o no el término, posmoderno” (Del Barco: 2004: 193). Una nueva sensibilidad empieza a asomar en una época donde las grandes certezas de la modernidad aparecen cada vez más problematizadas. La nueva década se caracteriza por la mercantilización de todos los órdenes de la vida, incluida la cultura, donde se hace cada vez más palpable la hegemonía de los medios masivos de comunicación. “Las identidades, se dice, han estallado. En su lugar no está el vacío sino el mercado” (Sarlo, 2014: 30).

Mientras según expresa Sarlo “la sociedad vive en estado de televisión” (2014: 81), se consolida el protagonismo de la pantalla que comienza a delinear lo que vendrá en un futuro. La televisión contribuye a instalar nuevas formas de legitimación que socavan las tradicionales fuentes de valor que sostenían a la cultura letrada. Frente al desencanto de un mundo que ya no logra fundamentarse en los valores de la política, en la ideología, en la religión, y donde los lazos comunitarios se encuentran amenazados frente un individualismo que se vuelve cada vez más extremo; la televisión “repara la ausencia de dioses de este mundo, a través de un Olimpo de pequeños ídolos descartables, efímeros pero fuertes como semihéroes mientras posean la cualidad aurática que la televisión les proporciona” (Sarlo, 2014: 82).

Desde sus orígenes el teatro independiente aparece subordinado a su misión política y el cambio social se convierte en el horizonte de la actividad. No obstante, con el advenimiento de los años noventa esta concepción del teatro se redefine y empiezan a aparecer grupos que están “más comprometidos con la búsqueda de un lenguaje específicamente teatral que con poner en escena algo con determinado contenido ideológico” (M. Martínez, comunicación personal, 29 de marzo de 2019). Si la política, para el teatro independiente rosarino, “funcionó desde los cincuenta como donadora externa de legitimidad, constituyéndose en la principal mediadora entre los teatreros y su inserción social, podemos pensar que desde los ochenta se inicia un lento y trabajoso proceso de construcción de una legalidad propia” (Logiódice, 2014: 219).

El teatro independiente de la ciudad se enmarca en lo que Dubatti denomina el canon de la multiplicidad donde el paisaje teatral se define por “la desdelimitación, la destotalización, la proliferación de mundos, la molecularización, el cada loco con su tema” (Dubatti, 2012: 206). Si el posmodernismo permite “una inédita aparición de la declinación de las concepciones de la verdad estable y objetiva del ser en tanto orden ideal del mundo” (Casullo, 2004: 15), en la escena teatral rosarina de los primeros años de la década del noventa, esto se traduce en la aparición de obras de

diferentes grupos y directores que no responden, como ocurría en las décadas anteriores, a lineamientos más rígidos sobre lo que debía ser o no ser el teatro. En este contexto el teatro independiente en Rosario comienza a experimentar el desarrollo de una creciente diversidad que Romina Mazzadi Arro recuerda como “libertad en el lenguaje” (R. Mazzadi Arro, comunicación personal, 23 de septiembre de 2020).

Al mismo tiempo “se inauguraba una forma teatral que prescindía de los textos de autor” (C. Marchesi, comunicación personal, 24 de septiembre de 2020), que empezaban a ser vistos por parte de algunos hacedores teatrales como lo conservador y lo establecido. En la década del ochenta la escena teatral independiente rosarina estaba atravesada por una división hacia adentro del sector en la que aparecía un enfrentamiento entre aquellos que estaban más ligados al peronismo, que se nucleaban alrededor de SISTTEA/FATTA y otro sector vinculado a la izquierda que agrupaba a personas independientes y otras cercanas al Partido Comunista que estaban agremiadas en la Asociación Argentina de Actores. Con la llegada de los años noventa esta polarización del campo teatral independiente rosarino comienza a disiparse y aparece una nueva confrontación que se traduce en aquellos que trabajan sobre un teatro de la imagen y aquellos vinculados a un teatro de texto. Así, algunos sectores menosprecian el texto teatral al considerar que opera cercenando la creación, mientras que comienzan a aparecer como influyentes los aportes de los lenguajes corporales y la danza.

Los grupos de teatro comienzan a perder el carácter de proyecto estable a largo plazo que mayormente se sustentaba en fuertes componentes políticos e ideológicos y del que participaban un conjunto permanente de personas comprometidas incondicionalmente con ese espacio. En este sentido, la comunidad teatral se vuelve más flexible y tienden a desaparecer las exigencias de exclusividad que impedían a los miembros de un grupo participar en diferentes obras por fuera de ese espacio al que se debía mostrar fidelidad y que generaba, al mismo tiempo, un fuerte sentido de pertenencia.

En años anteriores las relaciones entre los diferentes grupos estaban marcadas, muchas veces, por rivalidades que se traducían en la prohibición de asistir a las obras de los elencos enemigos. Sin embargo, con la llegada de los años noventa comienza a disiparse este carácter más endogámico que caracterizaba a los independientes de las décadas anteriores y empiezan a producirse mayores cruces e intercambios que hacen más dinámicas las relaciones hacia adentro del sector donde “la gente comenzó a compartir más sus saberes y experiencias” (A. Pricco, comunicación personal, 29 de abril 2021). Al mismo tiempo esto se vio reforzado por la búsqueda de una capacitación más integral que se tradujo en “una conciencia de que la formación debe ser diversa (...) de que nadie es la totalidad (...) todas esas búsquedas derivaron en mayores solidaridades, en el sentido de respetar más lo que hacen los demás, la diversidad realmente ganó un lugar (...) diversidad de las técnicas, de las posturas” (A. Pricco, comunicación personal, 29 de abril 2021).

La heterogeneidad que caracteriza a los nuevos tiempos también está marcada por el cruce de lenguajes y la aparición de “productos que tienen mucho que ver con la influencia de otras áreas de la cultura, como la plástica, la danza y el cine” (Cejas, 1996: 26). En este sentido, la Bienal de Arte Joven Rosario Imagina, que se realiza en el mes de mayo del año 1990 en el Patio de la Madera, también da cuenta de las intenciones por reunir la diversidad de la producción artística local en un evento que marcó un hito en la ciudad. La Bienal estuvo organizada por el grupo Centro Experimental Rosario Imagina⁶, y reunió a artistas rosarinos de distintas disciplinas como artes visuales, diseño arquitectónico, gráfico e industrial, fotografía, cine y vídeo, proyectos especiales, literatura, historieta, teatro, títeres, danza, música y moda, con el propósito de “armar una movida (...) generar algo que nos permita relacionarnos con el campo artístico de Rosario”⁷.

⁶ El grupo estuvo integrado por Dante Taparelli, Carlos Jiménez, Eduardo Rodes, Cristina Prates, Patricia Vitola, Juan Feiloschi, Rody Bertol y Horacio Gorodischer, todos ellos provenientes de diferentes disciplinas artísticas.

⁷ Entrevista a Rody Bertol realizada por Gustavo Guirado y Ricardo Arias en abril de 2017. Archivo publicado por Teatro en Rosario en youtube.

A partir de esta experiencia nace el Centro Experimental Rosario Imagina, grupo de teatro dirigido por Rody Bertol, que cuenta con una vasta trayectoria en la ciudad que se extiende hasta el día de hoy. A diferencia de las décadas anteriores donde prevalecía una concepción más rígida de lo grupal; Rosario Imagina acogió dentro de sus producciones una gran variedad de artistas, algunos que participan de manera más constante y otros que se incorporan para la realización de una obra en particular al mismo tiempo que también forman parte de otros proyectos por fuera del grupo sin que esto aparezca como una contradicción insalvable.

El campo teatral comienza a mostrarse más flexible en tanto las nociones de lo grupal se vuelven menos dogmáticas, favoreciendo de este modo el intercambio y una mayor circulación de artistas quienes comienzan a agruparse en función de propuestas teatrales concretas y muchas veces diferentes entre sí. Matías Martínez y Martín Fumiato, integrantes del grupo La Piara, en una entrevista mencionan “la próxima que vamos a hacer es de la línea [del teatro] de la crueldad (...) tratamos de agarrar de todos lados. Por ejemplo, yo estoy haciendo otra obra que es La Mandrágora, una comedia que no tiene nada que ver con la crueldad”, “yo hago obras con el Tábano, nada que ver con la crueldad” (Teatro, truenos & misterios, 1996: 9).

La década del noventa también estará marcada por la incidencia de los talleres privados de formación y las nuevas camadas de actores, directores y grupos que egresan de la Escuela Nacional de Teatro y Títeres y la Escuela Provincial de Teatro que comienzan a participar de manera activa dentro de la escena teatral rosarina como el caso de la Agrupación Filodramática y La Piara. El grupo de las Mujeres, La Cicuta, El Rayo Misterioso, Los de Medina y las producciones dirigidas por Jorge Dunster son algunas de las nuevas propuestas que aparecen por aquellos años y que se suman a la de los grupos ya existentes, configurando un amplio abanico de expresiones teatrales diversas. Comienzan a operar una serie de cambios hacia adentro de la actividad teatral independiente de la ciudad al mismo tiempo que empieza a redefinirse el vínculo entre teatro y política tan fundante del movimiento independiente. En este sentido, Marchesi en el año

1997 expresa “el discurso político desapareció, pasa por la micropolítica” (Teatro, truenos & misterios, 1997:19).

Hasta finales de la década del ochenta había una relación muy estrecha entre teatro y militancia teatral, donde mayormente el contenido de las producciones estaba anclado en fundamentos ideológicos definidos, ya sean de izquierda o peronistas, tendientes a la transformación social. Sin embargo, con la llegada de los años noventa comienza a haber “una despreocupación en tener que responder a tal o cual modelo” (M. Martínez, comunicación personal, 29 de marzo de 2019), en un momento donde la modernidad se encuentra en crisis y “se vive el fracaso de muchos utopismos modernos, ya sea por haber develado su carácter ilusorio frente a la maquinaria capitalista depredadora, o por ser utopías que realmente se cumplieron de manera más bien catastrófica” (Casullo, 2004: 46).

Con el advenimiento de los años noventa, se podría decir que lo que sucede es una progresiva deslegitimación de los contenidos del teatro independiente de las décadas anteriores que abogaban por un teatro político de corte militante cuestionador de las estructuras capitalistas y de la visión burguesa del mundo. Este tipo de teatro si bien no desaparece, comienza a ocupar un lugar cada vez más residual (Williams, 1994) “en el marco de una crisis inédita de la subjetividad de izquierda” (Dubatti, 2005: 37). Sin embargo, si bien las “visiones heroicas de la modernidad y del arte como fuerza de cambio social (...) son cosas del pasado, admirables sin duda, pero ya no en consonancia con la sensibilidad actual” (Huysen: 2006: 374); el teatro en Rosario se mantiene en continuidad con la tradición y el legado del teatro independiente ya que su misión heroica no desaparece sino que se reconfigura, cambiando de forma y lugar.

A partir de los relatos que surgen en distintas entrevistas con algunos de los protagonistas del teatro local, toma forma lo que Williams describe como estructura de sentimiento, es decir, “significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente; y las relaciones existentes entre ellos y las creencias sistemáticas o formales” (Williams, 2000: 155). Así, en relación al teatro que se desarrolla durante los años noventa, Mazzadi Arro expresa “era

contracultural porque iba en contra, era una explosión un grito poético en el medio de una trivialidad enorme” (comunicación personal, 23 de septiembre de 2020). Lo teatral aparece representado como un espacio alternativo de resistencia poética, que se opone a la cultura dominante de la época y a lo que se propone desde el lenguaje televisivo y la mercantilización de la cultura. Así, el teatro se configura como “una trompada cultural” (G. Guirado, comunicación personal, 26 septiembre 2016). Por otro lado, Palma afirma que “a través de puentes con otras experiencias culturales, con otros grupos es posible sostener una alternativa para resistir a esta cultura feroz, despiadada, deshumanizada (...) [la] idea de crear una red alternativa viene con dos conceptos, uno que es viejo de “resistencia cultural” y otro nuevo (...) que es la resiliencia” (Señales en la hoguera, 2003: 8)

Al mismo tiempo, lo teatral aparece como un espacio donde es posible restablecer, aunque sea de manera provisoria, el lazo social que ha sido progresivamente desgarrado con la implementación de las políticas neoliberales. Al respecto, Guirado afirma “fue una época tan nefasta en el país, todo lo que fue el menemismo en su política social, económica, había una tristeza brutal y el teatro yo siento que en ese momento era como un lugar de encuentro y las posibilidades de una realidad distinta, momentánea pero distinta, para mucha gente” (comunicación personal, 26 septiembre 2016). Por otro lado, si antes la militancia aparecía ligada a un teatro vinculado a lo político partidario, a partir de los noventa, según expresa Marchessi, “en todos los grupos teatrales en los que fui participando y fui fundando con otros compañeros y compañeras hay como un criterio de militancia desplazado a otra cosa, pero el criterio de ese tipo de teatro creo que lo sostengo con la idea de lo colectivo” (comunicación personal, 24 septiembre 2020). Por su parte Liliana Gioia en una entrevista del año 95 expresa “creo que el teatro a pesar del poco lugar de convocatoria que tiene, seguirá existiendo como lugar de ceremonia o de fe, al cual no vamos a renunciar, ni ese público cada vez más reducido, ni nosotros que cada vez somos más” (Teatro, truenos & misterios, 1995: 7).

Comienza a producirse un desplazamiento hacia una nueva forma de concebir la relación entre teatro y política que se mantiene en continuidad con la tradición del teatro independiente. De esta manera, se entiende que el teatro tiene una función social, que ya no pasa, como en las décadas anteriores, por los contenidos de las producciones teatrales, sino que ahora lo que se pone en primer plano son las potencialidades propias del lenguaje teatral como configurador de subjetividades alternativas. Si bien el teatro independiente intenta construir una legalidad propia que le permita reafirmarse sobre sí mismo, siguen apareciendo, aunque de manera un poco más solapada, los mismos pilares sobre los que se apoyaba la escena teatral de las décadas anteriores. Las antiguas grandes utopías que dieron legitimidad y sostuvieron desde su inicio al movimiento independiente, ahora se reconfiguran en un nuevo contexto donde según expresa Dubatti

“el teatro adquiere recursivamente la función micropolítica –ya no macropolítica- de construcción de otras territorialidades de subjetividad alternativa. El teatro se transforma en metáfora epistemológica del contrapoder y, por el convivio, en herramienta de resistencia contra la desterritorialización de las redes comunicacionales, contra la desaturación 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, 2005: 38).

A partir de esta concepción micropolítica se entiende que el teatro no está en crisis sino que es un lenguaje que opera en una zona de resistencia en contra del “neoliberalismo, la derecha internacional, el imperio, la globalización entendida como homogeneización cultural” (Dubatti, 2005: 37). Al mismo tiempo, se comienzan a valorar los aspectos resilientes asociados a la práctica teatral en tanto “genera sentido con la falta de sentido, obtiene riqueza de la pobreza, encuentra productividad en el dolor, transforma la precariedad en potencia estética e ideológica” (Dubatti, 2004: 226). De este

modo, resistencia y resiliencia aparecen como los conceptos con los que se comienza a caracterizar al teatro de los años noventa y los primeros años del dos mil, articulados fundamentalmente alrededor de la noción de convivio que aparece como aquello que permite rescatar el concepto de cultura viviente al proponer el regreso a una estructura ancestral de reunión fuertemente territorializada y efímera. Es en este sentido que para Dubatti “el teatro parece un lenguaje especialmente diseñado para resistir la mundialización imaginada por la nueva derecha y la expansión capitalista” (Dubatti, 2004: 234). Así, reaparece el carácter heroico y sacrificial propio del movimiento teatral independiente pero esta vez redefinido en el marco de un nuevo contexto mundial.

Crisis y recesión.

Los años noventa aparecen como un momento de inflexión en la escena teatral independiente de la ciudad. Tanto a nivel local como global, se reconfiguran todos los órdenes de la vida al calor de los nuevos tiempos. El surgimiento de propuestas heterogéneas que van desde las obras tradicionales del teatro político, a las producciones que ponen el acento en la construcción de nuevos lenguajes poéticos o la revalorización de los aspectos estéticos por sobre los contenidos explícitos y textuales de las obras, dan cuenta de un cambio profundo con respecto a las décadas anteriores en donde se observa el intento por encontrar una legalidad propia al mismo tiempo que también se revitaliza la dimensión ética de la actividad teatral.

Si bien al comienzo de esta década asistimos a una renovación de la escena teatral independiente, donde aparecen nuevos grupos que se suman a los ya existentes, con el avance de los años y a medida que se vaya acentuando la recesión económica que impacta en todos los sectores de la sociedad, la falta de público en las salas teatrales aparecerá como una preocupación cada vez más acuciante: “pareciera que la mayor cantidad de espectadores está en los propios compañeros de los cursos, como si el

espectador de los viejos teatros, o del teatro que hasta los años setenta configuró una convocatoria importante, ahora fuera el de los cursos” (Pricco en Teatro, truenos & misterios, 1995: 3), “Creo que cada vez está más difícil, no se si no me atrevería a afirmar que no queda público para el teatro” (Medina en Teatro, truenos & misterios, 1995: 5), “creo que sigue siendo un lugar muy reducido de encuentro, lamentablemente, y un lugar inexistente para que nosotros los actores y los directores podamos decir aquí desde este lugar yo llevo el pan para mis hijos” (Gioia en Teatro, truenos & misterios, 1995: 6). “En los años setenta y ochenta teníamos una especie de público cautivo que venía también de los años sesenta del auge del teatro independiente, de toda esa movida (...) los teatros estaban llenos, Teatrika, La Ribera, Escena 75, te estoy hablando de fines de los setenta y ahí había muchísima gente que iba al teatro y después eso empezó a decaer, decaer mucho y después ya se convirtieron en episodios aislados, en bolsones de gente que era fan de un grupo. Por ejemplo la Filodramática (...) tenía un público propio (...) esa ilusión de masividad de más gente desapareció” (A. Pricco, comunicación personal, 29 de abril de 2021).

De este modo, a medida que avanza la década se hará más difícil sostener la actividad teatral “al menos en la segunda mitad de los noventa que fue cuando nos estaba yendo peor (...) Rosario se cae enseguida, con la crisis se cae muy rápidamente” (C. Cantero, comunicación personal, 1 de octubre de 2016). El ingreso a la década del noventa estará marcado así, por profundos cambios para el teatro independiente rosarino que encontrará serias dificultades para llevar adelante una actividad que no solo no es redituable en términos económicos sino que, además, encuentra desgastada lo que hasta ese momento funcionaba como su única fuente de legitimación. La producción teatral comienza a ocupar un lugar cada vez más marginal en tanto presenta dificultades para anclar su producción sobre la base de nuevas formas de legitimación que le den valor y colaboren en reconstruir un nuevo vínculo con el público.

Al mismo tiempo, la invisibilidad de la actividad teatral en Rosario se complementa con el espíritu de una ciudad que mantiene una relación

subordinada con la cultura porteña, lo que da cuenta de una asimetría que dificulta las posibilidades de construir formas independientes de darle valor a los productos artísticos, que le permitan a la ciudad correr los límites y las fronteras para establecer nuevas relaciones hacia dentro del territorio nacional. Es así que Pricco comenta: “el fenómeno público empezó a disgregarse y a no tener patrones más o menos fijos salvo el hecho de legitimarse vía Buenos Aires” (A. Pricco, comunicación personal 29 de abril de 2021). Asimismo, en el ciclo Teatro por Mujeres organizado por la Municipalidad de Rosario se implementó la oferta del 2x1, “si uno compraba una entrada para ver un espectáculo de Buenos Aires, a la semana siguiente podía ver gratis uno de Rosario” (Tello, 1997: 2).

Por otro lado, la cercanía con la capital porteña promovió no sólo un amplio abanico de influencias que desde los inicios del teatro independiente aparecen como referentes y promotores de la actividad teatral en Rosario, sino que también la ciudad de Buenos Aires se presenta como una alternativa profesional ante las dificultades que encuentran los hacedores teatrales de poder trascender más allá del círculo de público que a partir de los años noventa se vuelve cada vez más cerrado. En este sentido, Claudia Cantero comenta “no tenés expectativas (...) entonces ¿a dónde tirás la zanahoria? (...) tal vez sea más fácil encontrar un camino personal a tres horas, tres horas y media que armar una (...) Rosario fuga gente todo el tiempo (...) los jóvenes arman unas cosas muy interesantes y después las expectativas se desvanecen” (Comunicación personal, 1 de octubre de 2016). A su vez Rody Bertol, ante la disyuntiva de muchos teatreros de instalarse o no en Buenos Aires, expresa “eso lo tenés que resolver porque sino lo resolvés quedás en una cuestión intermedia y aparece raudamente el resentimiento. Creo que el teatro de Rosario está fundado con mucho resentimiento. Está fundado desde cierto fracaso”⁸.

Ante la inexistencia en la ciudad de Rosario de un circuito donde insertar las producciones teatrales que signifique un rédito económico que

⁸ Entrevista a Rody Bertol realizada por Gustavo Guirado y Ricardo Arias en abril de 2017. Archivo publicado por Teatro en Rosario en youtube.

retribuya el esfuerzo que implica llevar adelante la actividad, ante la imposibilidad de sostener lo teatral desde las antiguas posiciones legitimantes de la modernidad que justifiquen de algún modo el sacrificio que supone dedicarse a la actividad teatral, ante la creciente marginalización del hecho teatral que cuenta con un círculo cada vez más reducido de espectadores y no logra desarrollar mayores niveles de visibilización; los hacedores teatrales se enfrentarán a la fragilidad que implica llevar adelante su actividad en el contexto local y deberán ver cómo se posicionan y qué hacen frente a eso.

El auge de la televisión se configura como una de las razones por medio de la cual se intenta explicar la crisis que atraviesa la actividad teatral. Mientras tanto, se atribuye a la población la búsqueda de un tipo de consumo cultural que estaría en las antípodas de las producciones del teatro independiente. Así, el público se inclinaría por la elección de propuestas superficiales que no lo cuestionen ni lo hagan pensar. La televisión aparece entonces como el principal adversario que, a través de un tipo de contenido determinado por las lógicas del capital, atrae la atención de una población ávida de consumir entretenimiento. Según expresa Dubatti “si inicialmente se estableció un sistema de préstamos del teatro hacia el cine y la televisión, siguió más tarde una competencia en la que el teatro fue desplazado hacia un segundo o tercer plano en las actividades del tiempo libre” (Dubatti, 2007: 19).

A partir de allí se revitaliza la dimensión ética y antimercantil tan propias del teatro independiente en un intento por justificar la situación acuciante que padece la actividad teatral como el destino ineludible de los que se mantienen por fuera de las lógicas del capital. Así, el teatro deja de estar en crisis para pasar a ocupar el lugar de la resistencia cultural al posicionarse “contra la mercantilización; contra la homogeneización cultural de la globalización; contra la insignificancia, el olvido y la trivialidad” (Dubatti, 2007: 200). Sin embargo, las nociones de libertad y autonomía sobre las que se sustenta la concepción antimercantil del teatro cumplen un papel importante en la precarización *elegida para sí* de los artistas que se dedican

al teatro en Rosario. En este sentido, para autoras como Kunst, los artistas se convierten en el modelo del trabajador flexible y precarizado propio de las sociedades neoliberales dado que “la autonomía, la autorrealización, la creatividad y la desaparición de la diferencia entre tiempo de trabajo y tiempo privado [son] características del trabajo creativo contemporáneo que se encontraban en el núcleo del nuevo espíritu del capitalismo” (Kunst en Basanta y Del Mármol, 2017: 7).

El teatro independiente desde sus orígenes promovió un tipo de actividad artística auto precarizante que significó la no profesionalización de los hacedores teatrales. En tal sentido, no se contemplaba el desarrollo de una formación técnica específica y se prohibía el cobro de sumas de dinero por el trabajo artístico realizado con el propósito de garantizar la libertad e independencia del movimiento. Asimismo, la demanda de tiempo, esfuerzo y dinero que significaba involucrarse en una producción teatral independiente hacían del teatro una actividad extremadamente sacrificada que se sustentaba en fuertes componentes éticos y en la satisfacción por el cumplimiento de una misión política y social. Si bien con el paso del tiempo estas nociones se fueron transformando y volviendo menos rígidas, la actividad teatral independiente siguió asociada a la falta de recursos económicos y a la necesidad de *poner el lomo*.

En el año 1990 esta situación que atraviesa al campo teatral rosarino, será puesta de manifiesto en la Bienal de la Creatividad donde se plantea el debate sobre las nuevas formas de producción y organización, al mismo tiempo que se reclama la necesidad de reconocer al artista como un trabajador más. Rody Bertol, en la presentación del panel central, expresa las motivaciones que los impulsan a realizar la Bienal y hace referencia al deseo “de salir de esta repetición trágica en el arte rosarino (...) [de] no poder entrar en el circuito de crear y comer”⁹. Se plantea un espacio de tensión hacia adentro del campo teatral en función del anhelo de poder trascender las fronteras que imponen un límite a la actividad teatral “en un país

⁹ Rody Bertol, presentación del panel central de la Bienal de la Creatividad Rosario Imagina. Rosario, mayo 1990.

totalmente centralizado en sus bienes culturales y también en una ciudad que tiene a borbotones artistas, buenos y grandes artistas, pero que no tienen la pista para despegar, no tienen los recursos como para hacer una distribución de sus productos” (R. Bertol, comunicación personal, mayo 2021).

A partir de los años noventa la mayor parte de los actores en actividad son jóvenes egresados de las escuelas y talleres que siguen capacitándose permanentemente, al mismo tiempo que el eje de lo profesional pasa por la preocupación por producir obras “con la intención de mostrar propuestas diferentes más allá de que se gane o no” (Tello, 1997: 1). Si bien hacia dentro del sector teatral aparece el problema sobre la gratuidad del trabajo artístico, la pasión y el deseo se configuran finalmente como los principales impulsores de la actividad, donde la posibilidad de realización personal asociada al poder *hacer lo que a uno le gusta* en el marco de un trabajo grupal en el que se tejen fuertes lazos afectivos, se encuentran muy por delante de la búsqueda de una gratificación económica que no incide en la ejecución o no de las distintas obras. Así, “la gran cuestión de la producción, es el punto en el que casi todos los actores o directores piensan y casi sin excepción dicen que fallan, que no recuperan [lo] que se invierte” (Tello, 1997: 4). Por sobre el dinero ocupan un papel más destacado los intereses artísticos y las posibilidades de libre experimentación, al mismo tiempo que la práctica teatral se constituye en un espacio de tensión entre lo profesional y lo vocacional.

De este modo, el profesionalismo en la actividad teatral independiente estaría determinado por el compromiso y dedicación con que se asume dicha práctica, además del desarrollo de una formación técnica específica y una búsqueda por lograr mayores niveles de excelencia en relación al hecho artístico. La inserción de sus producciones en un mercado cada vez más precario, sumado a las escasas instancias de consagración y validación formales de los productos artísticos, hacen de la actividad teatral independiente en Rosario una empresa que no es redituable en términos simbólicos ni económicos, en tanto no es posible lograr reconocimiento o

legitimación social como artistas. Al mismo tiempo, desde un punto de vista monetario, la actividad produce mayormente pérdidas. La práctica teatral se sostiene principalmente sobre criterios fuertemente vocacionales ya que “la exigencia de subordinar la tarea cultural o artística a fines no económicos subyace en concepciones como la de la vocación, que el sentido común le aplica a los artistas, pero también a los docentes, a los médicos, etc., o la de que el placer que reporta el ejercicio de determinada práctica sustituiría la falta de remuneración” (Mauro, 2018: 116).

La trama vincular, las relaciones interpersonales y las formas de organización propias del circuito independiente, aparecen como dadoras de sentido de la práctica teatral. Así, “la grupalidad como modo de trabajo, la producción colectiva y la autogestión (...) son entendidas como un modo de resistencia al individualismo, a la desinversión y desvalorización del arte y la cultura y, por lo tanto, como una apuesta política” (Del Mármol, 2020: 174). En este sentido Pavlovsky destaca el carácter micropolítico de la práctica teatral que, luego de la caída del socialismo, funcionaría como un espacio de resistencia y construcción de subjetividades distintas de las impuestas habitualmente, constituyéndose en “espacios experimentales de búsqueda, de estudio, de creación, de hallazgos de nuevos tipos de solidaridad, de nuevas formas del ser en los grupos, nuevos territorios existenciales a inventar” (Pavlovsky en Dubatti, 2004: 42). De este modo, “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” (Logiodice, 2020: 30).

Sin embargo, este desplazamiento de lo político hacia las prácticas grupales relacionadas a la producción teatral retoma el carácter utilitario tan propio de las concepciones del histórico movimiento independiente, pero esta vez reactualizado en función de las nuevas circunstancias, reforzando aún más el carácter vocacional de la actividad teatral. Así, quedan encubiertas las condiciones sobre las que se sustentan estas formas de creación artística que, en la ciudad de Rosario, se traducen en grandes montos de dedicación, inversión de tiempo, dinero y sacrificio. A partir de allí, se socavan

gravemente las posibilidades, para muchos, de continuidad dentro de una actividad que no logra compensar ni económica ni simbólicamente el esfuerzo que implica llevarla adelante. El circuito teatral independiente se constituye entonces como “un ámbito donde el deseo es el principal motor y la amistad y la reciprocidad funcionan como sostenes de la creación, que ayudan a compensar la escasez de recursos y a disminuir la inseguridad” (Del Mármol, 2020: 171). La sobrevaloración de estos aspectos colaboran en invisibilizar y justificar la gratuidad de la actividad teatral que se vuelve a sustentar sobre valores éticos y políticos que resultan tranquilizadores.

Sin embargo, queda aún flotando en el aire la pregunta que Alberto Ure formulaba en su ponencia a los participantes que en mayo de 1990 se congregaban en torno de la Bienal de la Creatividad: “¿qué van a hacer con lo que Rosario imagina?”¹⁰. Se podría decir que con el advenimiento de los años noventa se abre ese espacio de tensión en el que se replantean muchos de los aspectos que hacen a la práctica teatral en la ciudad y donde aparece, sobre el final de la década, una de las respuestas que influirá de manera significativa en la trama teatral rosarina. En este sentido, la creación del Instituto Nacional del Teatro abrirá una nueva página en la historia del teatro local que significará, finalmente, su definitiva institucionalización.

El Instituto Nacional del Teatro.

En el año 1997, luego de ser vetada por el presidente Carlos Menem, finalmente se aprueba la Ley Nacional del Teatro por unanimidad en ambas cámaras. A partir de allí se crea el Instituto Nacional de Teatro (INT), ente autárquico que se constituye como la autoridad de aplicación de la ley N° 24.800, que tendrá entre sus objetivos la promoción y el apoyo a la actividad teatral a lo largo y ancho de todo el país. Para llevar adelante sus funciones, se determina que el organismo esté compuesto por un Consejo de Dirección integrado por un Director Ejecutivo designado por el Poder Ejecutivo, un

¹⁰ Alberto Ure, ponencia en el panel central de la Bienal de la Creatividad Rosario Imagina. Rosario, mayo 1990.

representante de la Secretaría de Cultura de la Nación, un representante del quehacer teatral por cada una de las regiones culturales argentinas (Centro, Centro Litoral, NEA, NOA, Nuevo Cuyo, Patagonia) y cuatro representantes del quehacer teatral, elegidos a nivel nacional.

Las discusiones en torno a la creación de una ley nacional surgen a comienzos de la década del setenta, ante “la necesidad de que el teatro independiente, autogestivo (...), tuviera una legislación acorde a su realidad” (J.C. Rizza en Truenos & Misterios, 2019: 16). En el año 1972 comienzan a realizarse las primeras reuniones nacionales en distintos puntos del país, para avanzar en la concreción de un proyecto para elevar al congreso, con vistas a una futura apertura democrática del gobierno. En estos encuentros se producen discusiones y debates acalorados que terminan por definir las posiciones de dos sectores claramente enfrentados: por un lado los vinculados a la central de la Asociación Argentina de Actores y por el otro los representantes provinciales.

Las tensiones surgen, sobre todo, por el planteo de las provincias de cortar con el centralismo de la capital porteña para avanzar en un proyecto federal que tenga en cuenta el panorama teatral de todo el país. Los referentes rosarinos se agremian en el Sindicato Santafesino de Trabajadores del Teatro (SISTTEA) que se crea en el año 1973 y llevan adelante una lucha en conjunto con referentes de otras regiones con los que finalmente fundan la Federación Argentina de Teatro Asociados (FATTA) que agrupa a los sindicatos del interior, cristalizándose la confrontación de este sector con la Asociación Argentina de Actores. Ante la imposibilidad de que el poder político vote una ley con dos grupos enfrentados, durante esos primeros años se avanza en la concreción de un proyecto unificado, que logre conciliar las distintas posiciones. Con el golpe militar del 76, quedan en suspenso los intentos de avanzar en el tratamiento de la ley, que recién se volverá a discutir con la vuelta a la democracia.

Con el gobierno de Alfonsín se vuelve a poner en agenda este tema que se incorpora al Plan Nacional de Cultura y se reanudan los debates. Según expresa Oscar Németh, para los referentes provinciales “lo principal

era cómo se iba a construir el consejo de administración de los fondos de esta ley nacional y cómo se iban a distribuir. La mirada nuestra es que se debía distribuir geográficamente y la mirada de Actores era que donde ella tenía afiliados ahí se debía lograr el beneficio” (Truenos & Misterios, 2019: 11). “La discusión pasaba por si el Instituto debía ser un organismo de fomento o de distribución de recursos. Si era de fomento, tenía que poner más guita donde menos teatro había. Y si era de distribución de recursos, debía ir hacia donde más teatro ya había” (Hogo Blotta en Truenos & Misterios, 2019: 14). Luego de arduas discusiones, los distintos sectores logran finalmente llegar a un acuerdo y se presenta el proyecto unificado que, sin embargo, es rechazado por los diputados radicales que no le dan el visto bueno.

Recién en la década del noventa el proyecto finalmente fue aprobado, después de veinticinco años de debates. Dentro de las negociaciones, la FATTA logró que se mantuviera la distribución federal que ellos exigían, sin embargo, no se llegó a un acuerdo en la forma de elección de los representantes provinciales que, en vez de ser votados por los trabajadores de cada provincia reunidos en asamblea, asumen su mandato luego de presentarse al llamado a concurso por parte del Instituto Nacional del Teatro. Según expresa Zapata: “¿en Santa Fe tenemos un representante de Santa Fe? No. Tenemos un representante del Instituto en Santa Fe. ¿Lo elegimos nosotros? No. ¿Quién lo eligió? El Instituto” (Zapata en Truenos & Misterios, 2019: 6).

Más allá de las diferentes posturas, la implementación de la Ley Nacional del Teatro, significó un antes y un después en la producción teatral independiente que constituyó una nueva forma de darle legitimidad al teatro y sus artistas, estrechando los vínculos con el Estado. Con la creación del INT, el Estado Nacional pasó a ser el principal promotor de la actividad, a través del financiamiento de salas independientes y grupos, la realización de festivales y eventos teatrales, el otorgamiento de premios y distinciones, la adjudicación de becas de estudio y perfeccionamiento, etc. “Es una bisagra muy importante (...) lo que encontrás ahora en cuanto a equipamiento,

confort (...) la capacitación no solamente en relación a talleres específicos, sino del intercambio entre la gente que hace, eso permitió crecer mucho” (Rizza en Truenos & Misterios, 2019: 17). “Se pusieron recursos donde antes no había” (Blotta en Truenos & Misterios, 2019: 14). “Es increíble lo que pasó con el teatro, con la experiencia esa que venía decayendo en los ‘90” (Németh en Truenos & Misterios, 2019: 10).

Si durante la década del noventa el teatro independiente en Rosario comienza a entrar en una crisis de legitimación, la llegada del INT aparece en un momento crucial donde se torna urgente apuntalar la actividad, situación que se logra por vía de la institucionalización. Los hacedores teatrales, en un hecho histórico, comenzaron a disponer de recursos económicos concretos, lo que les permitió contar con cierta estabilidad y tranquilidad a la hora de llevar adelante sus proyectos. El subsidio a la producción de espectáculos, y la inversión en las mejoras edilicias y en equipamiento técnico de las salas independientes, significaron un nuevo impulso para el teatro local. Al mismo tiempo, los hacedores teatrales comenzaron a insertarse en un nuevo corredor teatral vinculado a las actividades organizadas por el INT como las giras y festivales, lo que les permitió a los grupos y artistas encontrar otro espacio de circulación para su trabajo.

La creación del INT aportó grandes beneficios que marcaron un cambio profundo respecto de los años anteriores al posibilitar la disponibilidad de recursos que aliviaron la tarea de los hacedores teatrales que ya no tenían que hacerse cargo del total de gastos que implicaba llevar adelante una producción. Sin embargo, el teatro local siguió ocupando un lugar marginal dentro del ámbito de la cultura rosarina. Asegurada económicamente la creación artística, se postergó la pregunta por la invisibilidad que siguió atravesando a la práctica teatral en Rosario. A lo largo del tiempo, esta situación se tradujo en una prolífica producción teatral con una amplia propuesta de espectáculos que renuevan la cartelera año tras año y que, sin embargo, no logran trascender el circuito cerrado en el que se desarrolla la actividad. En este sentido, seguirán existiendo las

dificultades para superar el aislamiento que caracteriza al teatro rosarino, mientras los hacedores teatrales continúan desarrollando su práctica sobre la base de importantes montos de esfuerzo y sacrificio.

En el año 2001, Juan Hessel, como parte de una nueva camada de directores que comienzan a hacer sus primeras experiencias en los años noventa, estrena una obra sumamente novedosa que es elegida para participar en la Fiesta Nacional del Teatro organizada por el INT en el año 2002 en Mar del Plata. Allí, según expresa Jorge Ricci “dos directores de provincia impondrán sus lenguajes: Silvio Lang con «Tango Nómada» y Juan Hessel con «Almas Fatales»”¹¹. Hessel con su producción toma distancia de la tradición teatral independiente, para proponer otro vínculo entre teatro y política que permitirá pensar un nuevo camino para el teatro local.

¹¹ Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchd8b8>

CAPÍTULO III: Juan Hessel

Los inicios.

Juan Hessel (Esperanza, 1964), comienza su recorrido teatral a mediados de la década del '80 cuando se suma al taller de iniciación del Centro de Estudios Teatrales (CET), para incorporarse al grupo, unos años después, como actor de sus obras para niños. Para ese entonces, el CET ya contaba con una larga trayectoria dentro de la escena independiente de la ciudad, que se remonta al año '67 cuando distintas personas que hasta ese momento formaban parte de otros grupos, se asocian y empiezan a trabajar en conjunto. El CET se constituye desde sus inicios como un espacio tanto de formación teatral como de producción de espectáculos propios que, durante los años setenta, se mantienen en la línea de un teatro político con obras de mensaje claro y directo. Recién en el año '81, a partir de la necesidad de tener un lugar donde poder ensayar, surge la posibilidad de contar con un espacio físico propio. De esta manera, el funcionamiento del grupo se traslada definitivamente a la sede de calle San Juan 842, que finalmente será inaugurada en 1984 como sala de teatro independiente. Allí seguirán produciendo sus espectáculos, realizando funciones en su propia sala y en espacios no convencionales, al mismo tiempo que mantendrán los talleres de formación abiertos a toda la comunidad. Juan Hessel junto con Pablo Coppa se incorporan como parte de la primera camada de alumnos de los talleres que se dan en la sala y luego se suman como actores de las obras para niños y pasan a formar parte del grupo que gestiona el teatro, junto con Paco Gómez, Juan Carlos Rizza y Marisa Busso, integrantes históricos del CET.

En sintonía con un proceso que a nivel general atraviesa mayormente a todo el campo teatral, el funcionamiento del CET da cuenta del espíritu de apertura por el que comienzan a transitar los grupos con el advenimiento de la década del noventa. Desde sus inicios el CET está influenciado por ciertas ideas políticas y estéticas que lo vinculan con un teatro de corte militante donde “había todo un trabajo previo, en el lugar, conociendo a la gente, cómo laboraba, se lo relacionaba con cosas propias del lugar, o de la problemática

de la gente, era un teatro muy vivo, la onda Boal” (J.C. Rizza, comunicación personal, septiembre 2016). Sin embargo, en los años noventa dentro del CET surgen diferentes propuestas que cada integrante llevará adelante, de manera independiente, de acuerdo a su búsqueda particular.

Los miembros del CET no necesariamente comparten las mismas ideas artísticas y cada uno de los integrantes puede experimentar y crear sus propias obras sin tener que adherirse a una determinada corriente teatral: “tenemos líneas muy diferentes, un espectáculo de Juan no tiene nada que ver con un espectáculo mío, el mío no tiene nada que ver con uno de Marisa, Paco era otra cosa también, son líneas distintas (...) somos muy sólidos en el asunto de la producción, ahí todos empujamos y demás, pero generalmente hay uno que está encargado del proyecto que es el que gesta la idea madre.” (J.C. Rizza, comunicación personal, septiembre 2016). El CET se constituye como un equipo de producción que gestiona su propia sala y donde cada integrante del grupo tiene la libertad de llevar adelante su propia propuesta teatral independiente, incorporando a diferentes participantes que son convocados para sumarse, desde un rol particular, en cada proyecto.

El CET es testimonio de un cambio de época que se pone de manifiesto en su dinámica de trabajo, en la posibilidad de albergar diferentes propuestas en la que el grupo acompaña desde el rol de la producción, y en la circulación de personas que son convocadas para participar de una determinada obra, donde el objetivo no es comprometerse con un proyecto grupal y político sino con la realización de un proyecto teatral concreto, donde lo grupal se articula en función de esa tarea específica. Entrado el nuevo milenio, la variedad de las propuestas que se producen desde la sala dan cuenta de los diferentes recorridos que lleva adelante cada miembro del CET como así también la participación de una gran variedad de personas que se suman para la realización de cada proyecto:

2001

Sábado 7 de abril (Sala “Centro de Estudios Teatrales”)

“Almas fatales” de Juan Hessel

Elenco: Silvia Ferrari, Pablo Coppa, Fernando Ferraro

Escenografía: José Rodríguez

Iluminación: Juan Carlos Rizza

Dirección: Juan Hessel

2002

Sábado 13 de abril (Sala "Centro de Estudios Teatrales")

"Marea" de Los Susodichos

Elenco: Emilio Dei Cas, Javier Gómez Insausti, Leonardo Oliva, Lis

Mondaini, María Eugenia Gómez

Coreografía: Paula Manaker

Vestuario: Liborio Luculano

Iluminación: Juan Carlos Rizza

Dirección: Marisa Busso, Juan Carlos Rizza

2003

(Sala "Centro de Estudios Teatrales")

"Acordate de la Francisca" de Marisel Loveras

Elenco: Lis Mondaini, Severo Callaci, Luciano Temperini, Javier

Gómez Insausti, Leandro Oliva, María Emilia Gómez

Espacio Escenográfico y Diseño de Luces: Juan Carlos Rizza

Vestuario y Maquillaje: Ramiro Sorrequieta

Asesoramiento Musical: Sebastián García Bassini

Asistente de Dirección: Pablo Coppa

Dirección: Marisa Busso

2004

Sábado 7 de agosto (Sala "Centro de Estudios Teatrales")

"Naturaleza muerta" de Juan Hessel

Elenco: Jorgelina Santambrosio, Adriana Frodella, Adriana Sabioni

Escenografía: Manuel González Rubio

Vestuario: Ramiro Sorrequieta

Iluminación: Juan Carlos Rizza

Dirección: Juan Hessel

2006

Domingo 4 de junio (Sala "Centro de Estudios Teatrales")
"¿Y si hacemos un elefante?" de Paco Gómez
Elenco: Micaela Gómez Herman, Javier Gómez Insausti, Mayra
Sánchez
Muñecos: Juan Arana, Cintia Blanconá
Vestuario y Maquillaje: Ramiro Sorrequieta
Luces y Banda Sonora: Juan Carlos Rizza
Dirección: Paco Gómez, Marcelo Aguirre

2006

Domingo 4 de junio (Sala "Centro de Estudios Teatrales")
"Territorio falso" de Juan Hessel
Elenco: Adrián Giampani, Agustina Guirado, Débora Castillo,
Diego Jozami, Ignacio Mansilla, Mario Romeu, Natalia Dean
Vestuario y Maquillaje: Ramiro Sorrequieta
Iluminación: Juan Carlos Rizza
Dirección: Juan Hessel

2008

Sábado 2 de agosto (Sala "Centro de Estudios Teatrales")
"El cruce de La Pampa" de Rafael Bruza
Elenco: Miguel Franchi, Paco Gómez
Vestuario y Maquillaje: Ramiro Sorrequieta
Iluminación y Banda Sonora: Juan Carlos Rizza
Dirección: Juan Carlos Rizza

2008

Sábado 4 de octubre (Sala "Centro de Estudios Teatrales")
"Mal de ojo" de Juan Hessel
Elenco: Adriana Frodella, Silvia Ferrari, María Romano, Lucrecia
Zamboni, Gustavo Castilla
Puesta de Luces: Juan Carlos Rizza
Dirección: Juan Hessel
(Moreno y Tiberti, 2013: 280)

El 2001, un antes y un después

A mediados de los años noventa, Juan Hessel comienza a incursionar en la dirección teatral con “Ladrones” y “Las hermanas musulmanas”, obras en las que también participa como actor. Luego dirige “La medida de mi deseo” una producción pensada para ser realizada en bares de la ciudad. Será, sin embargo, con el estreno de “Almas Fatales, melodrama patrio” en el año 2001, cuando Hessel sintetizará su búsqueda teatral con una propuesta original que aparecerá en la escena teatral de la ciudad con rasgos emergentes proponiendo “nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones” (Williams, 2000: 146).

Organizado por ciertos conceptos trabajados en el taller de teatro que en los noventa había cursado en Buenos Aires de la mano de Ricardo Bartis, y a partir de la lectura de la novela Fondo Negro de Eduardo Muslip sobre la familia Lugones, Hessel crea Almas Fatales, la piedra fundacional de una sólida propuesta teatral que seguirá desarrollando de manera sostenida hasta la actualidad. Luego estrenará: Naturaleza Muerta (2004), Territorio Falso (2006), Mal de ojo (2008), Guerra Fría, lejos de todo (2011), Salón, el fracaso de una idea (2014), El acto ciego (2017) y la obra breve Quemá los papeles (2019). A su vez, desde el año 2002 llevará adelante su taller de entrenamiento actoral donde pondrá en práctica su particular concepción teatral.

La obra de Juan Hessel emerge en la escena rosarina abriendo el juego y un camino posible a encontrar nuevas formas de articular lo político en el teatro en un intento por legitimarse, no a través de la subordinación de la obra a una misión ética y política, sino a partir del desarrollo de un discurso teatral propio, que pueda tener continuidad en el tiempo e insertarse dentro de un circuito artístico donde “los productos generen un placer estético y se conformen como una contribución al panorama artístico de la disciplina artística específica” (Mendoza, 2012: 203). La producción de Hessel aparece en el contexto de nuevas configuraciones de la actividad teatral rosarina planteando, por su forma de concebir lo teatral y su modo

particular de entender la actuación, una ruptura con la tradición independiente de la ciudad.

En este sentido, Hessel lleva adelante una forma de crear que suspende "toda relación determinable entre la intención de un artista, una forma sensible presentada en un lugar de arte, la mirada de un espectador y un estado de la comunidad" (Rancière, 2013: 59). Sus obras se tocan con la política no precisamente por la validez política y/o moral del mensaje que se explicita a través del dispositivo representativo, sino justamente por desarmar ese régimen que pre establece formas de pensar, de decir, de ser y estar en el mundo, rompiendo con la actual configuración de lo posible a través del disenso.

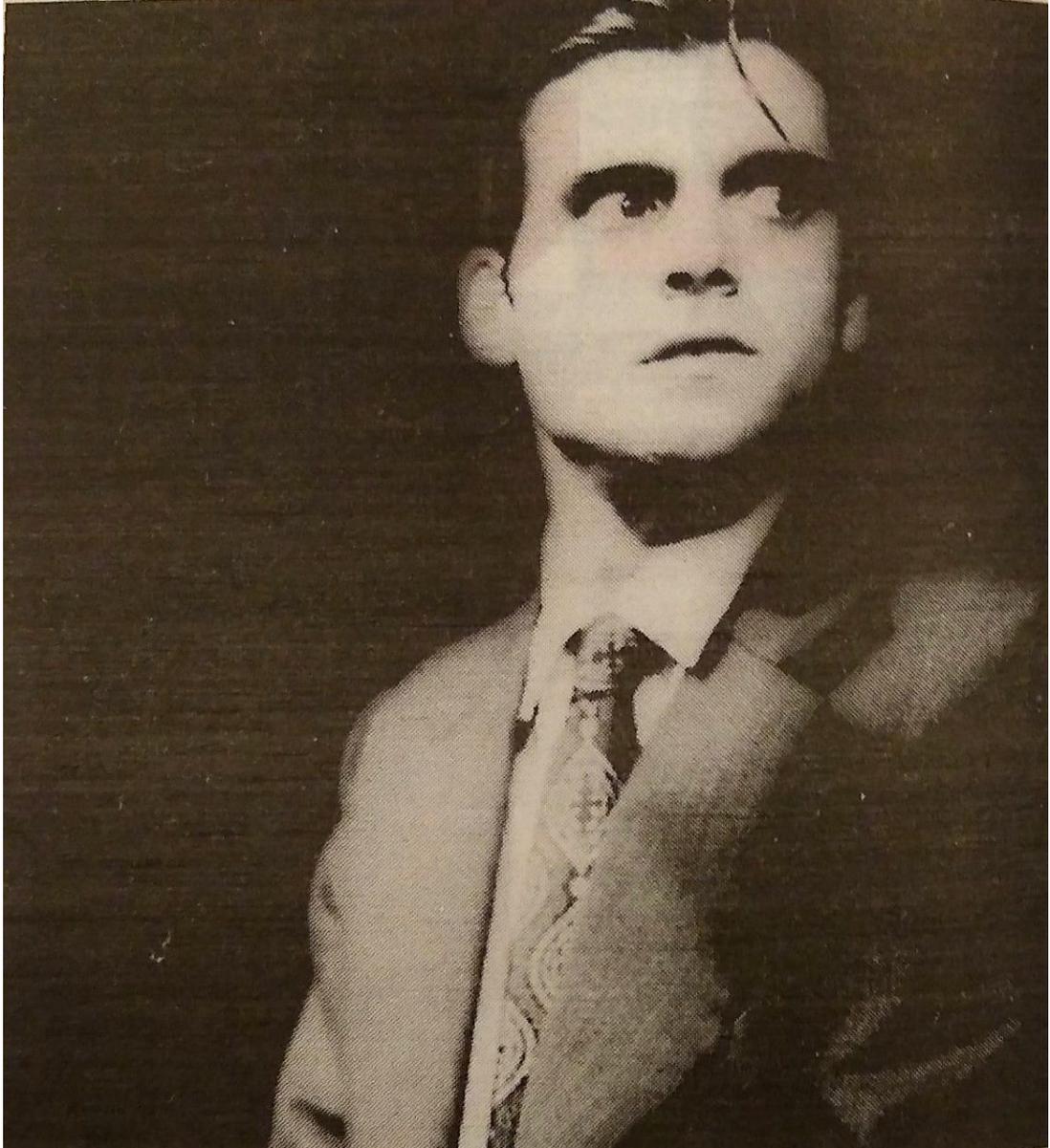
Almas fatales.

En mayo de 2001 Juan Hessel estrena *Almas Fatales*, con las actuaciones de Pablo Coppa, Silvia Ferrari y Fernando Ferraro. La obra toma como disparador la historia de la familia Lugones para construir, a partir de allí, una crónica ficcional que se desarrolla dentro de un pequeño departamento y que tiene como protagonistas a Leopoldo, Emilia y Polo: "Década del 30. Un escritor consagrado, su amante y la mirada inquisidora de su hijo conjugan sexo y poder en una tragedia familiar donde las pasiones provocan las peores consecuencias"¹².

La obra narra la historia de un prestigioso escritor que solo puede redactar cartas de amor a su amante. Su máquina de escribir, la que dio lugar al surgimiento de toda su obra política y literaria, está rota. Polo, mientras persigue a su padre para que le escriba una nota de recomendación para trabajar dentro de las filas del gobierno, consigue una nueva máquina que solo puede anticipar el infierno del porvenir. Por su parte, Emilia, una maestra de grado que ambiciona ser el instrumento de ejecución de las ideas de Lugones en sus alumnos de la escuela primaria, finalmente

¹² Gacetilla de la obra.

logra su objetivo de ser nombrada directora de la Escuela Normal en la que trabaja.



El espacio escénico está despojado. Dos sillones, un escritorio, una máquina de escribir y una mesa de luz, serán la escenografía de esta historia. La puesta en escena contiene solo los elementos que resultan indispensables para la obra, donde los actores deberán asumir el riesgo, junto con el director, de sostener el estado de actuación en un espacio que resulta sumamente minimalista. Así, según expresa Hessel, “los actores están con sus cuerpos y nada más, no hay elementos de puesta que contengan de otra manera” (Picadero, 2002: 11). Se parte de cierta

objetividad en relación al uso del espacio donde lo que se busca es “trabajar sobre lo que es posible (...) no trabajar que hay una puerta y no hay una puerta, por ejemplo” (J. Hessel, comunicación personal, agosto de 2018). La escenografía y los objetos no intentan recrear un determinado espacio haciendo alusión a una referencialidad impuesta, ni adquieren un carácter simbólico o decorativo. Según expresa Hessel “no quería representaciones históricas ni que los actores recrearan directamente a los Lugones” (Picadero, 2002: 11).

Los elementos que forman parte del espacio y la puesta en escena se constituyen en lugares de agarre y anclaje para la actuación. Lo real y concreto aparece como una forma de incitar el desarrollo del campo asociativo tanto de los actores como del director, donde no se intentará hacer una exposición sobre un determinado eje temático, sino que, en todo caso, el tema aparecerá como un disparador para desarrollar los procedimientos escénicos que darán lugar a la ficción. De este modo, Hessel se propone “no forzar absolutamente nada, producir desde el presente” (J. Hessel, comunicación personal, agosto de 2018). Esta forma de concebir lo teatral está en sintonía con lo que expresa Bartís cuando afirma que “el teatro no debe ser una excusa para hablar de ciertos temas, es una experiencia con sus leyes propias, espaciales, temporales, combinaciones energéticas de los cuerpos, combinación de relatos a través de otros lenguajes, no sólo el literario” (Bartís y Rodríguez, 2015: 16). Hessel intenta

“trabajar con lo real primero. Con una energía y una relación con el espacio (...) no creo mucho en la relación de los actores, creo mas en la relación que produce el espacio (...) el vínculo, obviamente el teatro es un lugar de vínculos (...) pero creo que se legitima cuando la relación de los cuerpos es que el espacio legitima, no legitima la decisión de vínculo. Y creo que lo hace más real a lo que sucede” (J. Hessel, comunicación personal, agosto de 2018)

La obra se va construyendo a medida que avanzan los ensayos en función de lo que sucede en el aquí y ahora de cada encuentro. No se trata

de llevar adelante el montaje de un texto previo, sino que cada ensayo es parte fundamental de la creación teatral. La obra aparecerá durante ese recorrido y no antes, principalmente en el encuentro del director y los actores en el espacio escénico. Así, “el texto salió en los ensayos porque cuando empezamos a trabajar, los actores tenían idea de la primera escena y la consigna era entrar al trabajo y disparar hacia otro lado, debían despegarse de la anécdota histórica, esa era la ambición y lo lograron” (Hessel en Picadero, 2002: 11).

En cuanto a los roles, estos aparecen claros y definidos desde un comienzo, posibilitando que cada uno pueda centrarse en la realización de su tarea. La obra aparece en el diálogo escénico que durante los ensayos se establece entre los actores y el director, que será al mismo tiempo el encargado de la autoría del texto teatral. Según expresa Hessel, “cuando leí la novela [Fondo Negro] me interesó mucho el trasfondo familiar y político, no desde un punto de vista periodístico sino porque esos elementos generaban un entramado de relaciones muy potentes. (...) Tenía claro que iba a dirigir, que eran tres personajes. Traté de bancarme la responsabilidad de la dirección. Le dije a los actores que la opinión de ellos era actoral” (Hessel en Picadero, 2002: 11).

En este sentido, el actor no necesita constituirse en autor de ninguna otra cosa más que de su propia actuación en la que desplegará todo su campo asociativo. Los actores encuentran su potencia en la afirmación de su autoridad que dará lugar a una forma particular de habitar el tiempo y el espacio, y donde aparecerán diferentes estados, texturas, ritmos, tensiones, que volverán único e intransferible su desempeño. La actuación se vuelve un elemento fundamental en las obras de Hessel, apareciendo como un hecho artístico en sí mismo que no necesita subordinarse a ninguna otra instancia anterior a su ejercicio para legalizarse. De este modo,

“no hay nada previo a la existencia del cuerpo del actor, que funda un acontecimiento privilegiado y único. El teatro es, entonces, un instante efímero, que produce niveles de energía que permiten vincular mundos inconexos, no a través de relaciones de sentido, sino del lenguaje

producido por el cuerpo del actor. Este lenguaje, lejos de ser continuo, produce disturbios, texturas rítmicas y erotismo, y constituye la opinión (el Gesto) del sujeto” (Mauro, 2011: 422).

Si el teatro es, fundamentalmente, el encuentro de un actor posicionado en un contexto ficcional, que se ofrece a la mirada del espectador y acciona en función de que es mirado; la actuación aparece, entonces, como un lenguaje que se basta a sí mismo sin necesidad de tener que someterse a ninguna otra instancia que le brinde un sentido y justifique su existencia. Es la presencia del punto de vista, del director en los ensayos y del espectador durante las funciones, lo que posibilita que se active la actuación. Si con el uso de la cuarta pared se pretende separar radicalmente la escena de la sala como una forma de proteger a los actores que deben abstraerse del mundo real, en un intento por crear la ilusión de que la acción dramática se desarrolla independientemente de los espectadores; la especificidad del teatro se juega, sin embargo, “en una relación en la que el actor acciona en función de que es mirado” (Mauro, 2015: 44).

Si bien Hessel preserva la cuarta pared y los actores no interactúan directamente con los espectadores, apela sin embargo a un uso más ambiguo, en donde no se intenta fomentar la soledad en público de los actores sino que, por el contrario, los actores se dejan ver y sostienen su actuación con la conciencia de que se está actuando para un otro y se está siendo observado. Los actores inauguran un tiempo propio, se dejan estar y habitan esa temporalidad y ese espacio sabiendo que será necesario abandonar ese lugar para luego pasar a otro. En relación a esto Hessel expresa: “me gusta ese proceso, ese vencimiento del tiempo, el secreto es el tiempo, como un actor maneja el tiempo en escena” (en comunicación personal, agosto de 2018). Así, ese tiempo está determinado por la posibilidad, de parte del actor, de convocar y sostener la atención y la mirada del espectador mientras está actuando.

De este modo, uno de los aspectos más novedosos que presenta *Almas Fatales* y que de allí en adelante caracterizará a las producciones de Hessel, es la importancia que reviste el rol de la actuación al concebirla fundamentalmente como un discurso en sí mismo que no se encuentra subordinado ni al orden de la trama, ni a la idea de personaje o de vínculo. Si en la noción de representación se pueden distinguir dos aspectos, el transitivo y el reflexivo; lo que Hessel propone es recuperar el carácter reflexivo de la actuación, logrando una síntesis de las dos dimensiones. En este sentido,

“la representación de carácter transitivo constituye la sustitución de algo ausente por un objeto, imagen o elemento nuevo, por lo que éste se vuelve transparente en favor de aquello que refiere. El carácter reflexivo, en cambio, consiste en la autorrepresentación del nuevo elemento y la mostración de su presencia, mediante la cual el referente y su signo forman cuerpo, son la misma cosa. (...) En la caracterización tradicional del arte teatral occidental, ha prevalecido la dimensión transitiva de la representación, concebida como la referencia a una idea o sentido que se halla ausente de la situación escénica, y es sustituido en y a través de ésta. (...) Como consecuencia, el teatro occidental ha operado una división jerárquica al interior del hecho escénico, mediante la cual aquellas instancias que detentan el sentido son colocadas por sobre aquellas encargadas de materializarlo (los actores) y por sobre quiénes son sus supuestos destinatarios/beneficiarios (el público).” (Mauro, 2015: 41).

Esta jerarquización, tan característica de la actividad teatral independiente, aparece principalmente como resultado de la subordinación de lo teatral a una misión ética y política que reduce los distintos componentes de la escena al sentido de la obra y a lo que sería su función educativa. En estos casos, la actuación se posiciona al servicio de otra cosa que no es ella misma y se intenta legitimarla a partir de una referencialidad externa, sometiendo el trabajo actoral a la dimensión transitiva de la obra. La propuesta de Hessel no intenta desentenderse del carácter transitivo, en

tanto existe efectivamente una historia que organiza el sentido de lo que se cuenta. Sin embargo, lo que se pretende es rescatar la dimensión reflexiva de la actuación al no subordinarla al sentido que se desprende de la trama.

Esta forma de concebir la actuación se constituye, entonces, como un gesto de ruptura con la tradición teatral independiente rosarina, dado que logra emanciparla del sometimiento a un sentido impuesto. Así, no se pretende mediante la actuación ilustrar una idea previa, ni colocar a los actores bajo la protección de grandes relatos. De este modo, “la emancipación del actor consiste en el reconocimiento de su vínculo con el espectador como el principal parámetro para su desempeño” (Mauro, 2015: 44). En este sentido,

“no se trata de producir un aparente caos incontrolado de cuerpos en escena, de promover la proliferación de elementos plásticos, movimientos y ritmos sin sentido, o de propugnar la toma del poder mediante una “dramaturgia de actor” que no hace más que reafirmar la posición de “dramaturgo”, sino de reconocer que en el teatro la dimensión transitiva y la dimensión reflexiva de la representación coexisten de manera igualitaria” (Mauro, 2015: 44).

En *Almas Fatales* la historia que se narra se entrelaza con el discurso actoral, dotando a la escena de una atmósfera extraña y particular donde el texto y la actuación generan sus propios sentidos que se intervienen recíprocamente. Los tres personajes parecieran haber cruzado esa frontera a partir de la cual ya no hay retorno. El devenir del deseo, como un impulso que se torna imposible de detener, llevará a los personajes a ir por todo, hasta las últimas consecuencias. No hay límite posible para llevar adelante las propias ambiciones, mientras la desmesura da cuenta de cierta monstruosidad que aparece latente en el trayecto de toda la obra. Sin embargo, esto no se expresa mediante una actuación que traduce de manera literal la idea de pasión desmedida o locura. Hay algo que se encuentra dislocado entre el texto que se enuncia y cierto estado de combustión de los cuerpos que transitan por esa atmósfera contenida donde

cada movimiento aparece milimétricamente calculado. Así, en la mirada y ese estar de los cuerpos cargados de un pensamiento profundo pero al mismo tiempo indeterminado, en el modo de habitar el tiempo y el espacio, en la tensión y la respiración de los personajes, anidan otros sentidos más difusos, menos unívocos.



No se trata de invertir las jerarquías y de revalorizar los aspectos expresivos de la actuación por sobre las lógicas de sentido a partir de una forma teatral en la que *cualquier cosa vale*, sino de igualar las relaciones hacia dentro de la escena donde resulta tan importante el texto como el trabajo del actor. De este modo, se le da un nuevo estatuto a la actuación que no está allí para representar como un complemento expresivo lo que aparece dado por el texto, sino que construye una nueva cadena narrativa que se entrecruza con el sentido de la trama estableciendo otro tipo de

conexiones que no resultan evidentes, a partir de nuevas relaciones entre imágenes y palabras que tornan más borroso lo que se cuenta. Según describe Hessel “es un espectáculo con cierta ambigüedad (...) tira para distintas puntas (...) no es un espectáculo dramático en un sentido clásico, si bien está atravesado por lugares trágicos, hay ciertas licencias que nos tomamos, de no se si humor, pero de cierta ambigüedad” (Hessel en entrevista año 2002).

A partir de este procedimiento Hessel contribuye a “diseñar un paisaje nuevo de lo visible, de lo decible y de lo factible” (Ranciere, 2013: 77). Esta forma de abordar la escena teatral cuestiona la relación de causa y efecto propia de la tradición teatral independiente que procuraba establecer un vínculo pedagógico con el público y propone una nueva relación entre arte y política que resultará novedosa. Lo que opera en el caso de *Almas Fatales* es la eficacia de una desconexión que suspende “toda relación directa entre la producción de las formas del arte y la producción de un efecto determinado sobre un público determinado” (Ranciere, 2013: 60). Así, se produce una ruptura con aquel supuesto que opone la actividad de unos a la pasividad de otros, y que traza una línea recta entre la intención de los artistas y el resultado esperado.

Hessel se corre de los estereotipos y los lugares comunes, al mismo tiempo que rompe con el consenso que establece un acuerdo “entre un modo de presentación sensible y un régimen de interpretación de sus datos” (Ranciere, 2013: 69). No se pretende instruir, contar una verdad, conmover ni movilizar las energías del público. La obra se ofrece indiferente frente a los espectadores quienes llevarán adelante su propia aventura intelectual traduciendo aquello que ven a partir de sus propias asociaciones. Según manifiesta Hessel

“*Almas Fatales* se trata de la relación de un padre con su hijo que se queda sin trabajo, el hijo era un torturador que lo dejaron afuera de la policía (...) en la obra está representado como un chico muy buen mozo, una especie de galancito del cine argentino de la década del cuarenta. No era un monstruo, no era nada, era una persona que le iba a pedir al

padre el favor para volver a tener trabajo” (J. Hessel, comunicación personal, agosto de 2018).

Lo que Hessel logra, entonces, es producir teatro sin apelar a la imposición de un juicio de valor de lo que acontece en la escena, apartándose de toda una tradición que mayormente propone una relación desigual con el público y subordina lo teatral a un posicionamiento ético y político. La obra se resiste a anticipar su sentido y sus efectos. Es una obra que no busca transformar la sociedad a través de los temas y los contenidos, al tiempo que no se propone movilizar a los espectadores. Simplemente descrea que entre la escena y el público haya una distancia que salvar, cuestionando de este modo las oposiciones entre mirar y actuar, actividad y pasividad, individualidad y comunidad. Se produce un desorden en la distribución de lugares, de capacidades e incapacidades que históricamente el teatro independiente se ha encargado de fijar. En este sentido, siguiendo la propuesta de Ranciere

“el arte no es político, en primer lugar, por los mensajes y sentimientos que transmite acerca del orden del mundo. No es político, tampoco, por la manera en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la misma distancia que toma respecto a sus funciones, por la clase de tiempos y de espacio que instituye, por la manera en que recorta este tiempo y puebla este espacio” (Ranciere, 2016: 33)

La politicidad de *Almas Fatales* aparece, entonces, en la reconfiguración de los marcos en los que se desarrollaba lo teatral proponiendo nuevas relaciones hacia dentro y hacia afuera de la actividad, estableciendo una desconexión con aquella prescripción en el circuito independiente rosarino de lo que el teatro debía ser. De este modo, sustrae a la obra de teatro de la necesidad de tener que adaptarse a los fines políticos y sociales con los que históricamente se ha intentado anudar a la actividad

teatral. Su propuesta es política porque interviene en el orden policial que designa un lugar para cada cosa, proponiendo una obra que no busca ni espera nada. Paradójicamente esa suspensión de los fines, este no pretender hacer otra cosa que producir una obra de teatro y nada más, es lo que torna a la obra política en tanto “es la autonomía de un sentir cuya indiferencia respecto de la escala jerárquica de las inteligencias impone una nueva división de lo sensible” (Galende, 2019: 116).

La obra se constituye como una tercera “cosa” de la cual ni los artistas ni los espectadores se conforman como sus propietarios. Esta obra indiferente parte de un supuesto igualitario al no intentar imponer su actividad a la pasividad de quien la observa. Así, se abstiene de ser parte de aquel orden jerárquico que determina el lugar de los que saben y el de los que ignoran y en el que los artistas pretenden inscribirse como los héroes de su propia hazaña épica. Esta obra sin voluntad aparece como un tercer término que media entre el artista y el espectador donde cada uno puede ir a verificar sus propios sentidos, estableciendo con uno y con otro la misma distancia. De este modo “la actividad del artista es pasiva en ese punto en el que un trecho de su obra prosigue para él impensado, así como la pasividad del espectador es activa en el modo que tiene de traducir lo que percibe a su propia aventura intelectual. Y por supuesto viceversa” (Galende, 2019: 144).

Naturaleza Muerta

En el año 2004 Hessel estrena su segunda producción, *Naturaleza Muerta*, con las actuaciones de Jorgelina Santambrosio, Adriana Frodella y Adriana Sabbioni. Según expresa la gacetilla, “la historia que se narra, sucede en la ciudad de Santa Fe. Dos mujeres fanáticas de las bellas artes y una dermatóloga tratan de descifrar un enigma. Estos personajes atrapados en sus delirios están en busca de una nueva piel.”¹³ La relación entre las dos mujeres se desarrolla en torno a la misma pasión que las une por las obras más emblemáticas de la pintura universal, a las que acceden gracias al

¹³ Alternativa teatral: <http://www.alternativateatral.com/obra42200-naturaleza-muerta>

contacto con las reproducciones baratas que se consiguen en los kioscos de revistas. Una de ellas decide viajar a Europa para poder experimentar en primera persona el encuentro con las obras originales, sin intermediarios. Mientras tanto, a la otra le sale una mancha en la espalda que se manifiesta a través de colores y formas que van mutando hasta adquirir las características de un célebre cuadro de Caravaggio. La dermatóloga intentará encontrar un diagnóstico para llevar adelante la cura de esa enfermedad tan inusual. Varios años después, la mujer que estaba en Europa regresa con sus propias marcas, recubierta de cuero. Entre las tres intentarán comprender qué es lo que se esconde debajo de la superficie de la piel.

Comienza la obra. Se ven proyectadas sobre la pared las sombras de dos mujeres que se acarician. Se encienden las luces que dejan ver un ambiente minimalista: los paneles que recortan el espacio, dos sillas, un sillón de tres cuerpos y una serie de láminas desparramadas que contienen las reproducciones de los grandes maestros de la pintura. Se escuchan los pasos, y las dos mujeres ingresan al espacio escénico mientras el ambiente se espesa con sus presencias que colman todo de un silencio profundo que está cargado de *algo* que no es posible terminar de identificar.

¿Qué es exactamente eso que sucede cuando ingresan las mujeres a escena? ¿Qué es exactamente eso que está pasando que se deja ver en cierta tensión de los cuerpos, en las miradas, la respiración, que configuran una atmósfera particular que recorre el ambiente? Lo que transcurre sobre el escenario remite a lo que Ranciere denomina *imagen pensativa*, cuando se refiere a una imagen cargada de pensamientos que no necesariamente están siendo pensados. Según este autor, de allí se desprende una *pensatividad* de la imagen que designaría “un estado indeterminado entre lo activo y lo pasivo” (Ranciere, 2013: 105). Estos pensamientos, que se resisten a ser identificados a algo definido, no pueden atribuirse a la intención de quien los produce, como tampoco es posible determinar los efectos que ellos originan.



Esos pensamientos impensados que aparecen como resultado de ese estado particular del cuerpo de las actrices y de los sentidos que ellas producen mediante su actuación, no intentan explicar ni reforzar a través de una imagen lo que propone el texto, sino que lo acompañan produciendo desvíos hacia nuevas zonas de sentido indeterminadas donde los cuerpos en escena hablan y callan a la vez. Así, de acuerdo a lo que propone Ranciere, esta *pensatividad* lo que logra es suspender las oposiciones entre actividad y pasividad al interrogar “una división específica de lo sensible, una distribución de las capacidades según la cual existen quienes saben y producen y quienes ignoran y absorben” (Galende, 2019: 142).

Si una de las protagonistas es tomada por una mancha que adquiere las formas y los colores de La virgen de los palafreneros, un famoso cuadro de Caravaggio, que aparece en la espalda de la mujer y se manifiesta como una suerte de síntoma ante la vivencia de abandono; la obra misma se encuentra habitada por cierto universo plástico, al adueñarse de aspectos

propios de la composición pictórica y transformar las diferentes escenas en una especie de cuadros vivos que se presentan frente a los espectadores para ser vistos. Allí, la disposición de los cuerpos de estas tres mujeres y su particular forma de estar y habitar el espacio, plantean cierto enigma en tanto no es posible determinar su identidad, ni saber exactamente qué es lo que piensan, lo que sienten, lo que callan. De este modo, “la lógica de la visualización ya no viene a suplementar a la acción. Viene a suspenderla, o más bien a duplicarla” (Ranciere, 2013: 119).



Se genera, entonces, un intercambio entre dos lógicas distintas donde la acción teatral es invadida por la pasividad pictórica, lo que provoca como resultado la convivencia de una forma artística dentro de otra. A través del mismo procedimiento por el que una pintura famosa se hace carne en un cuerpo humano, los aspectos pictóricos cobran vida en una obra de teatro, produciendo una potencia en el contacto de elementos heterogéneos sobre los que no es posible establecer una relación análoga. El teatro y la pintura “vienen a mezclar sus poderes y a intercambiar sus singularidades. (...) Son los regímenes de expresión los que se entrecruzan y crean combinaciones

singulares de intercambios, de fusiones y de distancias” (Ranciere, 2013: 121). De este modo, la imagen pensativa “no es la adecuación de esta a aquello que quiere representar sino, más bien, la tensión, la multiplicación o la división interna de varios modos de representación” (Galende, 2019: 139). La *pensatividad* aparece, entonces, en el encuentro de dos órdenes diferentes que dan como resultado un nuevo tipo de acercamiento entre el sentido que se desprende del texto de la obra y el que proponen las imágenes que se desencadenan a partir de la actuación.

La confusión que en los personajes de la obra produce la manifestación de la pintura de Caravaggio sobre la piel de la mujer, no es otra cosa que el mismo desorden que se genera al contactar elementos heterogéneos que inauguran una nueva forma de vincular dos lógicas diferentes. En la tensión entre arte y *no-arte*, entre enfermedad y belleza, entre ciencia y arte, entre la pura materialidad de colores y formas y el sentido que se desprende de La virgen de los palafreneros, habita otra forma de reconfiguración de lo visible y lo pensable. La mancha, “ese mal muy complejo”, se ofrece para ser mirada e interpretada de una nueva manera, que implica el desarrollo de una nueva sensibilidad.

Sin embargo, el desconcierto que genera esa especie de costra que habita el cuerpo de la mujer es tan grande, que la dermatóloga llevará adelante la tarea de recomponer los límites claros, en medio del desorden que se manifiesta sobre la superficie de la piel, extirpando la mancha con una pomada especial. De este modo, se intentará volver a configurar como estaba ese orden que no debe ser trastocado, donde cada cosa permanece en su lugar. Así, el *mal*, ese encuentro de dos lógicas distintas, finalmente será eliminado. Mientras tanto, pareciera no haber vuelta atrás para estas tres mujeres, aunque una de ellas proponga volver a comenzar, “de nuevo, otra vez, como si nada”.

La manifestación de la Virgen de los palafreneros atraviesa los cuerpos de estas mujeres sembrando el terreno para una nueva forma de

concebir los objetos del arte y de la ciencia, que ya no pueden reducirse a la lógica unívoca de la razón. La mancha viene a dismantelar el antiguo orden para proponer nuevas relaciones entre las cosas, nuevas comunidades entre las formas y sus significaciones. En el mismo sentido, el espíritu de Caravaggio habita el espacio escénico para inscribirse en los cuerpos de las actrices, en la composición plástica de la escena teatral. Este intercambio de procedimientos entre el teatro y la pintura que se produce a lo largo de toda la obra, se hace presente con toda su potencia en el claroscuro de la imagen final, en el contraste marcado de luces y sombras que se recorta sobre los rostros que se ofrecen al público al mismo tiempo que sustraen sus pensamientos, volviendolos imprecisos. En el mismo momento en el que la historia llega a su fin y el antiguo orden es restaurado, la imagen pictórica instala una *pensatividad* que “viene a negar ese final; viene a suspender la lógica narrativa en beneficio de una lógica expresiva indeterminada” (Ranciere, 2013: 119). Allí, como a lo largo de toda la obra, la actuación juega un rol fundamental al construir su propia cadena narrativa que mantiene una relación sin relación con la propuesta por el texto.

La imagen pensativa aparece ligada al campo de la emancipación al no definirse como una estrategia del artista que intenta revertir la pasividad del espectador invitándolo a reflexionar sobre lo que acontece en la obra, sino que se desprende “del hecho de que artista y espectador quedan en pie de igualdad respecto de su multiplicidad de sentidos” (Galende, 2019: 143). La obra, ese tercero autónomo que se constituye entre la idea de los artistas y la interpretación del público, “se erige entre los dos, descartando toda transmisión de lo idéntico, toda identidad de la causa y el efecto” (Ranciere, 2013: 21). La imagen pensativa viene a poner en suspenso el acuerdo de sentido entre palabras e imágenes, conformando una nueva comunidad entre los distintos elementos que conforman la escena. De este modo, la obra se constituye como un espacio de disenso, es decir, “una organización sensible en la que no hay realidad oculta bajo las apariencias, ni régimen único de

presentación y de interpretación de lo dado que imponga a todos su evidencia” (Ranciere, 2013: 51).



La obra de Caravaggio cobra una nueva vida en la copia que se reproduce sobre el cuerpo de la mujer que se ha convertido, de pronto, en una suerte de palimpsesto donde se reescriben, unas sobre otras, las distintas manchas que se hacen visibles sobre la piel. La aparición inesperada de la pintura que se materializa sobre un nuevo tipo de soporte, altera y pone en cuestión las nociones de copia y original, dando como resultado una nueva forma del arte que se vale de la imitación para crear una obra singular. La obra ya no aparece como resultado de la intención y la voluntad del artista sino, más bien, de las posibilidades de confiar y abandonarse a la invención creativa: “creo que ahí empezó todo, me dejé llevar, me tomó, me agarró y yo la dejé”¹⁴. Del mismo modo, Hessel apela, por medio del plagio solapado, a un tipo similar de intervención donde la cita textual de fragmentos literarios cambian de soporte y se incorporan como parte de los textos de la obra, produciendo un encuentro inesperado a partir de la triangulación entre

¹⁴ Extracto del texto de la obra.

literatura, pintura y teatro, que “vienen a mezclar sus poderes y a intercambiar sus singularidades” (Ranciere, 2013: 121).

Ya en el programa de mano de Naturaleza Muerta aparece un claro indicio que anuncia cierta conexión con el libro “El desierto y su semilla” de Jorge Barón Biza a partir de la frase “Esto es un mal verdaderamente complejo, un laberinto en movimiento”. Así, el entramado oculto de citas de la novela que se incorporan a la obra como parte del texto que enuncia el personaje de la dermatóloga dan cuenta del mismo procedimiento en el que el teatro trafica elementos provenientes de otros lenguajes para hacerlos jugar de un modo nuevo en un territorio ajeno. La reescritura de estos fragmentos del libro se cuelan, entonces, en el medio de otra historia desarrollada por Hessel, en la que se cruzan los límites de las diferentes formas del arte poniendo en tensión las fronteras no solo entre un campo del arte y otro, sino también entre original y copia, haciendo un uso creativo de la reproducción.

La obra como espacio experimental.

La obra se vuelve un espacio de experimentación donde el teatro se lanza hacia fuera de su lenguaje, y en la apropiación de elementos extranjeros se permite innovar expandiendo sus propios límites. En este sentido, Hessel dice: “yo vengo más de la literatura, de una literatura totalmente intransferible al teatro, o del cine, que también es otra historia. Y al mismo tiempo hacía teatro, y eran mundos que no se tocaban, pero creo que a partir de *Almas Fatales* me acerqué a esos dos lugares, a lo teatral y a ciertos gustos personales”¹⁵. Las influencias provenientes de otros campos del arte habilitan en Hessel la posibilidad de concebir al teatro como un espacio donde circulan ideas, donde lo teatral “debe ser tomado como un lugar de pensamiento, aparte de entretenimiento”¹⁶. En el límite de la traducción de un

¹⁵ J. Hessel en nota del diario Rosario/12, 28 de octubre de 2007.

¹⁶ J. Hessel en nota del diario Rosario/12, 28 de octubre de 2007.

lenguaje a otro, el director pone en marcha distintos procedimientos que le posibilitan dar un salto hacia afuera de su especificidad y encontrar en lo teatral una potencialidad conceptual sumamente novedosa. Según él mismo expresa:

“El de los procedimientos en el teatro contemporáneo es un lugar que me interesa mucho, incluso más que lo que estoy contando, independientemente de que no me interese ni lo caprichoso ni lo arbitrario por lo que tampoco dejo de lado lo narrativo. Intento tener una lógica narrativa, me cuestiono acerca de qué se puede narrar desde la actuación y no quizás desde lo literario. (...) Me importa la actuación más allá de lo temático”.¹⁷

En la manera de crear que lleva adelante Hessel no existen garantías que aseguren de antemano un resultado determinado. El tipo de abordaje que se pone en marcha implica un salto al vacío que se sostiene en la confianza en la metodología de trabajo, de la que los actores y actrices tienen conocimiento por haber participado previamente en un espacio de entrenamiento coordinado por el director, ya sea como alumnos de sus talleres o, en el caso de *Almas Fatales*, como instancia para el abordaje escénico. El armado de la obra está garantizado por un encuadre preciso de trabajo que enmarca las reglas del juego teatral y opera como red de seguridad y contención del proceso creativo que llevan adelante el director junto con los actores.

Se establece un nuevo criterio de verosimilitud que ya no se ajusta a las exigencias de un género determinado, sino que se construye una lógica teatral propia sostenida sobre los cimientos que ella misma fábrica, produciendo una nueva comunidad entre los diferentes géneros que entran en tensión. A partir de cierta ambigüedad, la obra se ubica en nuevas zonas más indeterminadas que desbaratan la solemnidad que ubica al teatro en territorios atravesados por posiciones heroicas. De este modo, apela a un

¹⁷ Nota en el diario *El Ciudadano & la Región*. Rosario, 7 de agosto de 2004.

particular sentido del humor donde el teatro ya no pretende constituirse como algo serio y sacralizado. Por el contrario, la conciencia de que lo que se produce arriba del escenario es puro artificio, permiten al teatro reírse de sí mismo y liberar a la obra de la presión del contenido ético y político. El teatro, empujado por el deseo de ser otro, desarticula la arrogancia tan propia de la actividad teatral independiente para igualar las relaciones entre la escena y el público.

Hessel deshace el nudo que establece distintas funciones y modos de valoración entre las diferentes formas del arte, entre los temas y géneros que se abordan y entre los distintos aspectos que dan lugar a la escena teatral; para proponer otras conexiones que evitan adecuarse a un modelo jerárquico. Si bien el trabajo actoral es el eje sobre el que se construyen sus distintas producciones, no hay nada en el texto, la puesta en escena y las actuaciones que aparezca como accesorio. Cada uno de los materiales que conforman la obra se constituye como un hilo más de esa trama compleja donde se entrelazan los sentidos, de aquello que se ve, se oye y se percibe.

La actuación en primera persona.

Bajo la premisa de que actuar es desempeñar un rol pasivo, con muy buenas intenciones muchas veces se ha intentado darle más voz a las actrices y actores incentivándolos a que aporten sus ideas a la construcción y armado de la historia y la escena, invitándolos a ampliar su margen de participación dentro del proceso teatral con el propósito de que dejen de ser *meros* intérpretes. La actuación, eso que hace a la constitución misma del teatro, aparece de pronto como algo que no está lo suficientemente valorado. La búsqueda de horizontalidad de los roles hacia dentro de la producción teatral, implicaría la asunción de parte de los actores de tareas que hacen a la dirección y la dramaturgia, como si el hecho mismo de actuar no alcanzara para poder legitimarlos.

Sin embargo, la actuación cuenta con una autoridad propia que no tiene que ver con las decisiones dramáticas que hacen a la obra, sino que su especificidad se despliega en el encuentro con la mirada de un otro, en el momento efímero y sutil que acontece en el aquí y ahora de la escena. Por este motivo, no hay ninguna distancia entre director y actores que habría que salvar, no hay ninguna contradicción que eliminar, sino todo lo contrario. La mirada del director es lo que le permite al actor durante los ensayos posicionarse en su rol, no ausentarse de su actuación, anclar y potenciar su producción. Se podría afirmar, entonces, que tanto actores como directores se necesitan mutuamente. Es en el diálogo creativo que resulta del encuentro de estos dos roles durante los ensayos que tendrá lugar el desarrollo de la obra.

Hessel ocupa un lugar fundamental en el armado de sus producciones, ya que es el que plantea las reglas del juego al que se invita a los actores a jugar. Este encuadre de trabajo que responde a los intereses artísticos del director y a su forma de trabajo, es precisamente lo que constituye un espacio de seguridad para los actores y una red de contención que les permite entregarse y depositar en la mirada del director toda la confianza: “A la hora de trabajar, Juan sabe muy bien qué es lo que quiere, te da mucha confianza el hecho de un director que sabe qué quiere y cómo lo quiere.” (A. Frodella comunicación personal, julio 2021). “Al haber tanta confianza en la mirada de la dirección de Juan hay una entrega que podría ser infinita del lado de quien actúa.” (J. Biancotto comunicación personal, julio 2021). “Al tener tan en claro su procedimiento para generar suceso teatral, la actuación resulta estimulante” (F. Fissolo, comunicación personal, julio 2021). “Mi opinión es que no es fácil encontrar directores que puedan crear un todo tan propio y coherente (...) Juan es un director completo. Y eso no nos sucede tan fácilmente a los actores” (A. Sabbioni, comunicación personal, julio 2021)

El diálogo entre los actores y el director se juega en la claridad y la precisión con la que Hessel transmite sus indicaciones y lo que espera de los actores, la capacidad de lectura de lo que proponen los cuerpos en escena

para potenciarlos y construir teatralidad, la producción de actuación que los actores desarrollan en el aquí y ahora de cada encuentro y la conciencia de eso mismo que están creando como materialidad escénica. Así, en los ensayos los actores ponen en marcha un discurso propio cargado de erotismo, pensamientos, texturas, estados emocionales, energía, tensiones, distintos tonos, etc. Según comenta Silvia Ferrari: “Va orientando hacia lo que a la vez él quiere y lo que nosotras vamos proponiendo con nuestra energía, con la voz, le resuena eso (...) Trabaja con el material que ve, que escucha, que encuentra arriba del escenario” (Comunicación personal, julio 2021). “El vínculo tiene que ver mucho con escuchar, dejarte dirigir y poder habilitarte también a proponer” (L. Samboni, comunicación personal, julio 2021).

Si bien el campo de acción actoral pareciera estar restringido ya que las decisiones que definen la obra y su estructura corren por cuenta del director y el actor debe adecuarse a ello, es precisamente en el encuentro con esos límites que en las obras de Hessel se despliega y potencia la actuación. En este sentido, la opinión de los actores no se desarrolla dentro de un plano intelectual sino corporal. “El talento del actor no radica por lo tanto en su ductilidad absoluta, sino en la inteligencia en el uso de los propios límites, en el diálogo que logre establecer con los mismos en la situación de actuación” (Mauro, 2011: 426). El texto, la partitura escénica, las marcaciones concretas y los desplazamientos precisos en el espacio, se constituyen en lugares de anclaje para los actores que le permiten concentrarse en lo que está sucediendo sin tener que preocuparse ni estar atados a otra cosa más que de producir su propia actuación, habitar y darle vida a las marcaciones poniendo el cuerpo, cada uno desde su singularidad.

La libertad de los actores se juega en la posibilidad de desplegar toda su potencia en el estar presentes y conectados con el discurso actoral que están creando aquí y ahora. “Es muy exigente en cuanto al trabajo actoral, a la precisión (...) algo en lo que trabaja un montón es estar parada en el espacio, transitar el espacio, en el entrenamiento trabajamos muchísimo la pisada, el transitar, el ir de un punto al otro” (S. Ferrari, comunicación

personal, julio 2021). En este sentido, todo está milimétricamente calculado con una gran precisión donde nada queda librado al azar. Según comenta Hessel “Yo soy muy obsesivo (...) trabajás un ensayo en cómo te sentás en la silla y definís eso, como una partitura, no musical sino que todo tiene un tono, es el ruido que produce el actor en escena” (Hessel en Frodella, 2007: 9).

En su método de trabajo, Hessel hace hincapié en habitar el espacio sin una obligación de hacer, sino en la posibilidad de los actores de *bancarse* estar en escena, expuestos a la mirada del otro y dejarse leer. La actuación sobreviene a partir del silencio, en la ausencia de un sentido a priori, donde los actores construyen su actuación a partir de su presencia en ese espacio vacío en el que están solos, con sus cuerpos, su respiración, sus pensamientos, su mirada, sus propias asociaciones. La enunciación de los textos está despojada de su contenido literal y es de esta manera que las palabras pierden el valor que habitualmente tienen para surgir como un sonido, como una materialidad producida por el actor.

Si las puestas en escena son minimalistas, en las actuaciones tampoco hay lugar al derroche. Allí se revaloriza el lugar del detalle, de las actuaciones despojadas que buscan contundencia en la precisión y la economía de acciones y movimientos: “lo que pude experimentar es cómo con mínimos recursos, pero con mucha contención se podía trabajar cierta complejidad. Incluso en la inmovilidad, cómo la mirada iba haciendo foco, la gran concentración hacía que experimentáramos otros estados” (A. Frodella, comunicación personal, julio 2021). En los límites que Hessel establece se juega, también, un tipo de actuación contenida, donde los actores generan distintas atmósferas a partir del manejo de cierta energía física, de las tensiones musculares y el despliegue de imágenes y estímulos internos como parte de una potente actividad mental. Los actores construyen distintos climas producto de los diferentes estados por los que van transitando, donde muchas veces las actuaciones parecen bombas de tiempo a punto de explotar. “Retenés la energía (...) no hay verborragia, no hay gritos, o es mínimo. Siempre en el sentido de reprimir aquello que tiene la posibilidad de

estallar” (S. Ferrari, comunicación personal, julio 2021). “Es un estado lo que creo que uno actúa, interno pero visible, reprimido pero lleno de goce, sin voluntad de mostrar sino de estar. A veces yo sentía que se trataba de poder habitar cierto vacío, de cómo estar vivo en el vacío para sostenerse presente en un escenario, para ser mirados, para existir” (A. Sabbioni, comunicación personal, julio 2021).

En la creación de cada espectáculo lo que se produce es un encuentro entre la propuesta que hace el director y el deseo de los actores de formar parte de ese proyecto al que se los invita a participar. Hessel inauguró una forma distinta de concebir a la actuación que, incluso, representó un punto de inflexión en muchos actores de la escena teatral rosarina que encontraron allí una manera novedosa de desarrollar su trabajo que marcó un nuevo camino en sus recorridos artísticos. Algunos relatos en primera persona de un grupo de actores que fueron parte de diferentes obras de Hessel, permiten acercarse a un registro de lo que para cada uno significó esa experiencia creativa:

“Fue un antes y un después en mi carrera. (...) cada vez que [participé de otras producciones] fue comprendiendo cabalmente que el actor en escena es un motor permanente de producción de sentidos que trascienden lo literario de un texto para lanzarse en múltiples direcciones” (P. Coppa, comunicación personal, julio 2021).

“Actuar con Juan en principio con Guerra Fría fue un antes y un después en relación a mi experiencia como actriz (...) Es un aprendizaje muy grande en relación a la confianza de una misma como actriz, de confiar en la mirada de sí misma, de confiar en esto que Juan habla del dejarse leer, poder disfrutar el vacío también en relación a ese estar, poder estar presente (J. Biancotto, comunicación personal, julio 2021).

“Actuar en Almas fue un parteaguas, para mi toda la experiencia que había tenido hasta ese momento fue muy diferente.” (S. Ferrari, comunicación personal, julio 2021).

“Su modo de concebir la actuación me resultó revelador. Fue un proceso maravilloso, absolutamente creador, de presencia pura.” (J. Santambrosio, comunicación personal, julio 2021).

“Acostumbrada a la hiper-expresividad o el movimiento constante en escena, para mí esta experiencia significó un modo nuevo, o una mirada nueva de lo teatral. Para mí ese espectáculo [Naturaleza Muerta] fue un punto de inflexión (...) para mí fue importantísimo en mi profesión.” (A. Frodella, comunicación personal, julio 2021).

“Actuar en el Acto Ciego es un antes y un después en mi carrera de actriz. El proceso es sin lugar a dudas de crecimiento y enriquecimiento a nivel artístico y humano.” (L. Rey, comunicación personal, julio 2021)

“Para mí actuar en Mal de Ojo y El Acto Ciego fue una maravilla. Yo tenía muchísimas ganas de actuar y cuando lo conocí a Juan tenía ganas de actuar con él (...) vos te sumergis en un viaje, te invitan a viajar, y decís si vamos, de cabeza ” (L. Samboni, comunicación personal, julio 2021).

“Para mi actuar en El Acto Ciego fue una experiencia maravillosa (...) había visto sus obras y las actuaciones y cuando veía esas cosas pensaba para mí: quiero actuar así” (N. Rodriguez Chumillo, comunicación personal, julio 2021).

Una nueva propuesta política.

Si el teatro independiente en Rosario ha sido vinculado mayormente a una visión instrumental y pedagógica del arte, su función social se constituyó prácticamente en la única fuente de legitimación de la actividad. En este sentido, la propuesta de Hessel rompe con la tradición teatral independiente de la ciudad para tomar un nuevo camino que se desvía de aquello a lo que parecía que el teatro rosarino estaba únicamente facultado y a lo que debía limitarse. La obra de Hessel permite pensar nuevas formas de articulación entre teatro y política ya que, como sugiere Ranciere:

“Si la experiencia estética se roza con la política, es porque ella también se define como espacio de disenso, opuesta a la adaptación mimética o ética de las producciones artísticas a fines sociales. Las producciones artísticas pierden en ello su funcionalidad, salen de la red de conexiones que les proporcionaba una finalidad, anticipando sus efectos; ellas son propuestas en un espacio-tiempo neutralizado, ofrecidas igualmente a una mirada que se haya separada de toda prolongación sensorio-motriz definida” (2013: 62)

Así, que no se intenta atribuirle a lo teatral ningún tipo de misión a llevar adelante sobre el grupo de espectadores a los que habría que movilizar, activar, etc. La obra de Hessel es política porque habilita un espacio de igualdad entre la escena y el público que pone en suspenso una determinada escala jerárquica por medio de la cual el teatro independiente, desde sus inicios y con diferentes matices, ha intentado arrogarse una importancia que resulta cuestionable. La politicidad de las producciones de Hessel se juega en la emancipación de su obra de la subordinación a una misión política y la legitimación del hecho teatral no como espacio formativo de la comunidad, sino como obra de arte que contribuye al panorama artístico local y nacional.

Pensar una nueva relación entre teatro y política tendrá que ver, entonces, con partir sobre la base de nuevos presupuestos que permitan la asunción por parte del teatro de un posicionamiento igualitario en relación al resto de la comunidad y de las prácticas del hombre. El presupuesto de la igualdad no es parte “de un horizonte que alcanzaremos en conjunto depositando nuestra fe en la revolución o el progreso, sino un punto de partida, un axioma, una condición que nos habita y de la que podemos hacer uso para interrumpir el régimen desigual que de ese presupuesto nos separa” (Galende, 2019: 17).

Como propone Ranciere, “la actividad política es la que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar un discurso allí

donde sólo el ruido tenía lugar, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido” (Ranciere, 1996: 45). De esta manera, la dimensión política de la actividad teatral en Rosario podría pensarse como la posibilidad del movimiento teatral rosarino de poner en cuestión la invisibilidad en la que se desarrolla su actividad en el marco de las dificultades que encuentran las diferentes prácticas artísticas para legitimarse a nivel local. Situación que al mismo tiempo pone en evidencia la relación desigual que se configura entre los centros culturales dominantes y periféricos, en este caso más precisamente entre Buenos Aires y Rosario. En este sentido, es redefiniendo el espacio de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido que se plantea la cuestión de la política para poder reconfigurar el reparto de lo sensible que “fija algo común repartido y ciertas partes exclusivas” (Ranciere, 2014: 19).

Si lo teatral en Rosario está principalmente anudado a su función social y a la subordinación de la actividad a un posicionamiento ético que definen su carácter sacrificado y heroico, será precisamente interrogando esa identidad donde el teatro podrá encontrar una nueva potencialidad política. Poder legitimar el teatro que se realiza en la ciudad por su valor artístico, es la posibilidad de que el teatro rosarino ocupe un lugar diferente al que se le había asignado en la distribución del orden social, donde unas ciudades al producir arte producen solo valor de uso, mientras que otras valor simbólico y económico. Así, el teatro en Rosario podrá encontrar una nueva relación con lo político en la posibilidad de los artistas de desarrollar su actividad en el marco de otras condiciones que habiliten diferentes formas de visibilidad de lo que ellos producen.

La búsqueda de nuevos horizontes para el desarrollo de la actividad teatral de la ciudad aparece, entonces, en la posibilidad de los artistas de avanzar en la construcción de un nuevo tipo de compromiso, que ya no sea un compromiso social sino con la obra como hecho artístico. Emancipándose de la subordinación a fines sociales y políticos definidos previamente, el movimiento teatral rosarino podrá anidar la constitución de un nuevo sujeto político ya que

“Un sujeto político no es un grupo que "toma conciencia" de sí mismo, se da una voz, impone su peso en la sociedad. Es un operador que une y desune las regiones, las Identidades, las funciones, las capacidades existentes en la configuración de la experiencia dada, es decir en el nudo entre los repartos del orden policial y lo que ya está inscripto allí de igualdad, por más frágiles y fugaces que sean esas inscripciones” (Ranciere, 1996: 58).

En este sentido, para comenzar a configurar otro futuro posible para la producción artística rosarina, se hace necesario apuntar a “la deconstrucción de los imaginarios hegemónicos, vale decir, al intento por intervenir en aquellos sentidos comunes que se encuentran hondamente afianzados en los habitus sociales.” (Vich, 2013: 129) con el propósito de “desatar relaciones de explotación, dominación y sujeción culturalmente articuladas” (Restrepo, 2012: 135). Poder pensar al teatro bajo la mirada de una nueva concepción entre arte y política tal vez pueda ser la oportunidad para imaginar otras posibilidades no solo para el teatro en Rosario sino también para el desarrollo del arte local que permitan vislumbrar un nuevo futuro para la cultura de la ciudad.

CONSIDERACIONES FINALES

Con el propósito de comprender cómo se ha ido configurando el teatro independiente en Rosario, a lo largo de estas páginas he intentado señalar una serie de aspectos que fueron delineando, con el correr de los años, las particularidades de esta práctica en la ciudad. En ese recorrido procuré identificar las continuidades y rupturas vinculadas a la relación entre teatro y política que han marcado el camino de la actividad a nivel local. En este sentido, predomina, con diferentes intensidades y matices, la necesidad de adjudicar al teatro la potestad de incidir en la realidad social de un modo excepcional, encontrando allí la posibilidad para legitimar una actividad que se desenvuelve en un ámbito precario. A partir de allí el teatro anticipa sus efectos y se constituye como una herramienta privilegiada para transformar la sociedad, atribuyéndose un lugar destacado en la lucha por la reconfiguración del orden social. Sin embargo, “no hay forma privilegiada, así como no hay punto de partida privilegiado. Por todas partes hay puntos de partida, cruzamientos y nudos que nos permiten aprender algo nuevo” (Ranciere, 2013: 23).

Con el correr del tiempo se fue conformando una visión idealizada de la actividad teatral que la terminó ubicando en un plano heroico, obturando la posibilidad de dar cuenta de sus propias limitaciones. Este aspecto no solo colaboró en justificar la invisibilidad del teatro local, sino que también retroalimentó su marginalidad. Ante las dificultades de encontrar en la ciudad de Rosario diferentes instancias de valoración de la obra como hecho artístico, el teatro independiente halló en la subordinación a una misión política la forma de poder legitimarse. Sin embargo, será interrogándose sobre esa posición a la que se encuentra indisolublemente anudada que el teatro podrá romper con la lógica policial que determina el lugar que cada quien debe ocupar.

El arte no es político por lo que dice, por lo que transfiere o por lo que denuncia o comunica, sino que es político en tanto contribuye a “diseñar configuraciones nuevas de lo visible, de lo decible y de lo pensable, y, por eso mismo, un paisaje nuevo de lo posible. Pero lo hace a condición de no

anticipar su sentido ni su efecto” (Ranciere, 2013: 103). Es rompiendo con la identidad que le ha sido asignada durante décadas, que el teatro puede empezar a pensar lo político como una forma de emancipación a partir de la suspensión del mandato que determina lo teatral sobre la imposición de un *deber ser* que le sería inherente produciendo de este modo “un desorden que interviene y reconfigura el espacio de lo común” (Galende, 2019: 91). Lo político aparece, entonces, como la eficacia de un disenso que produce una ruptura con el lugar y las funciones que le han sido adjudicadas al teatro independiente desde su nacimiento.

Si el arte y el teatro se constituyen fundamentalmente como una instancia de juego, es porque suspenden sus finalidades e intenciones y operan a través de una “indiferencia respecto del régimen de la función” (Galende, 2019: 112). Tanto el teatro como el juego no tienen ninguna otra finalidad que no sean ellos mismos y es a partir de esta neutralidad que asumen en relación a la red de propósitos y pretensiones que “no se propone[n] ninguna toma de poder efectiva sobre las cosas y sobre las personas” (Ranciere, 2016: 41). De este modo, posibilitan la aparición de pensamientos impensados que reconfiguran de forma novedosa el espacio de lo común. El hombre desarrolla su potencia a través del juego porque “emerge con toda su fuerza en ese hiato en el que el amor por la gratuidad -o por lo inútil- complica el tránsito que va del sueño infantil a la vida productiva” (Galende, 2019: 113). Ese amor por lo inútil es parte de la indeterminación de una obra que no pretende ni quiere nada, que se desprende de la obligación de tener que responder a determinados fines para quedar disponible al libre juego de traducciones que realiza el espectador, y es en este aspecto que su politicidad se define por pertenecer “a un sensorium diferente del de la dominación” (Ranciere, 2016: 42).

Esta desconexión que se produce entre la obra y sus finalidades, constituye un espacio de igualdad que desjerarquiza las relaciones del teatro con el resto de la comunidad, al entender que “la cuestión política es antes que nada la de la capacidad de unos cuerpos cualesquiera de apoderarse de su destino” (Ranciere, 2013: 81). El espectador no es una materia maleable

que queda a disposición de los efectos que le produce tal o cual forma del arte, tal o cual dispositivo de presentación. Este espectador se encuentra frente a la obra con su bagaje propio y a partir de allí su libertad se juega en la posibilidad de producir sus propias asociaciones y de conectar lo que conoce con eso que se despliega delante de él.

A partir de la curiosidad que le despierta la obra, el espectador pondrá su atención sobre esa cosa singular que se encuentra frente a él, esa obra ociosa que no le indica de antemano cuál es el camino que sus sentidos deben tomar, lo que debería pensar, o la acción que tendría que desarrollar, para poder hacer su propia traducción de aquella selva de signos y emprender su propia aventura intelectual, sensorial, emocional. Lo bueno de asistir al teatro “puede consistir justamente en que en este una obra cualquiera y un espectador cualquiera se cruzan en un punto que suspende los fines o los objetivos que el régimen policial nos acostumbra a tener que alcanzar” (Galende, 2019: 110).

Entender al teatro como una “cosa” más dentro de un mundo heterogéneo de posibilidades, en pie de igualdad con el resto de las prácticas del hombre, puede ser el punto de partida para trazar un nuevo horizonte para la actividad teatral independiente y repensar su potencialidad política. En este sentido, comprender que el teatro no es ni más ni menos importante o imprescindible, ni posee un sentido de comunidad o un privilegio mayor respecto de cualquier otra forma del arte, puede ser la posibilidad de lograr un nuevo acercamiento del teatro con el resto de la sociedad habilitando un espacio de igualdad entre la escena y el público.

En un país profundamente centralizado, donde la ciudad de Rosario mantiene una relación de dependencia respecto de la cultura y el arte porteños, buscar nuevas oportunidades para el teatro local tal vez tenga que ver con posibilidad de emancipar a la actividad teatral de la subordinación a una misión social, para poder comenzar a legitimar al teatro que se produce en la ciudad por su contribución al panorama artístico local y nacional. Será preciso, entonces, poner en suspenso toda una constelación de finalidades con las que se ha intentado anudar históricamente a lo teatral para asumir,

finalmente, una nueva postura que permita “interrogar la posición a la que se ha sido enviado por las operaciones del orden social y (...) tensionar el oprobio del lugar que se ocupa, rompiendo desde dentro con la identidad a la que se nos ha confinado” (Galende, 2019: 55).

BIBLIOGRAFÍA

-Argüello Pitt, Cipriano (2009) “El nosotros infinito. Creación colectiva y dramaturgia de grupo” en Revista Picadero, N° 23, 3-5. Instituto Nacional del Teatro.

-Barletta, Leónidas (1960) *Viejo y nuevo teatro. Crítica y teoría*. Buenos Aires: Editorial Futuro S.R.L.

-Bartís, Ricardo; Rodríguez, Graciela (2015) “Ricardo Bartís, dramaturgia escénica” en *Antología de teatro latinoamericano (1950 - 2007) - Tomo 1 - Argentina*. Compiladores: Lola Proaño Gómez - Gustavo Geirola. Buenos Aires: CELCIT. Disponible en:

<https://www.celcit.org.ar/publicaciones/teatro-teoria-y-practica/22/022/>

-Basanta, Leonardo; Del Mármol, Mariana (2017) “¿Y si lo hobby habita lo profesional?: Apuntes sobre el trabajo en el teatro independiente platense” en *Teatro independiente: Historia y actualidad*. CABA: Ediciones del CCC. Instituto de Artes del Espectáculo, Filo: UBA. Disponible en:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.381/pm.381.pdf>

-Benjamin, Walter (2012) *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*. Buenos Aires: Ediciones Godot.

-Cardini, Laura Ana (2014) “Las políticas culturales y la apertura democrática en la ciudad de Rosario, Argentina” en Dossier - *Políticas culturales en Iberoamérica* V. 8 N° 1, p. 21-36. Disponible en www.politicasculturaisemrevista.ufba.br.

-Cardini, Laura Ana (2020) “Itinerarios de las políticas culturales públicas en Rosario, Argentina” en *Desacatos, Revista De Ciencias Sociales*, (63), 70–85. <https://doi.org/10.29340/63.2258>.

-Casullo, Nicolás (2004) “Modernidad, biografía del ensueño y la crisis. Introducción a un tema” en *El debate modernidad - posmodernidad*. Buenos Aires: Retórica.

-Cejas, Julio (1996) “Teatro: la búsqueda de una identidad tan esquiva como los orígenes de la misma ciudad” en *Historia de Rosario 1.0 – Sociedad de Historia de Rosario · Nueva Hólade*. Rosario.

-Del Barco, Oscar (2004) “La ilusión posmoderna” en *El debate modernidad - posmodernidad*. Buenos Aires: Retórica.

-Del Mármol, Mariana (2020) “Entre el deseo, la amistad y la precarización Trabajo artístico y militancia cultural en la producción teatral platense” en *Cuadernos de Antropología Social*. N° 51,169-188.

-Di Filippo, Marilé; Logiódice, M. Julia. (2015) “De la militancia a la institucionalización. La experiencia de Arteón en los setenta” en *Telón de fondo*, Año XI, N°22, 1-13.

-Drenkard, Paula (2011) “El cuerpo estallado o el espejo roto: Vinculaciones entre pantallas, cuerpos y subjetividades” en *EBook Valdettaro Sandra coordinadora. McLuhan: pliegues, trazos y escrituras-post*. Rosario: UNR editora.

-Dubatti, Jorge (2004) *El teatro de Eduardo Pavlovsky. Poéticas y política*. Tesis de Doctorado. Universidad de Buenos Aires.

----- **(2005)** “Eduardo Pavlovsky y el teatro micropolítico de la resistencia: de “El Cardenal” (1991) a “Variaciones Meyerhold” (2005)” en *Hologramática*, Año II N°3, F.Cs.Ss.U.N.Lomas de Zamora,Ar; pp 35-70.

-Dubatti, Jorge (2007) *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.

----- **(2012)** *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 hasta nuestros días*. Buenos Aires: Biblios-Fundación OSDE.

-Frodella, Adriana (2007) *La Poética de Samuel Beckett en la estética de la obra Naturaleza Muerta*. En el marco del Postítulo de Formación Universitaria en Arte Escénica. Inédito.

-Fukelman, María (2015) “El vínculo entre Romain Rolland y Leónidas Barletta para el surgimiento del teatro independiente” en *AdVersuS Revista de Semiótica*, XII, 29, diciembre 2015: 134-155.

----- **(2017)** “Un recorrido por el Teatro del Pueblo, primer teatro independiente de Buenos Aires” en *Teatro independiente: historia y actualidad* / P. Alonso, M. Fukelman, B. Girotti, J. Trombetta (comp.). Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2017. Disponible en:

<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/investigacion/recorridoteatropueblo-independiente.pdf> [Fecha de consulta: mayo 2020].

-Galende, Federico (2019) *Ranciere. El presupuesto de la igualdad en la política y en la estética*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

-Gilman, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

-Grossberg, Lawrence (2012). *Estudios culturales en tiempo futuro. Cómo es el trabajo intelectual que requiere el mundo hoy*. Buenos Aires: Siglo XXI.

-Halac, Gabriela (2006). *Teatro Independiente en Córdoba Identidad y Memoria*. Cuadernos del Picadero N°11. Instituto Nacional del Teatro.

-Hall, Stuart (2010). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador, Envió Editores.

-Huyssen, Andreas (2006). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas y posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

-Irazábal, Federico (2004). *El giro político. Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*. Buenos Aires: Biblos.

----- **(2009).** “De la reacción a la técnica” en Revista Picadero, N° 23, 6-8. Instituto Nacional del Teatro.

-Logiódice, M. Julia (2012). “Discepolín. Articulaciones entre política y teatro en Rosario durante los ochenta” en Revista Telón de Fondo, N° 16. <https://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero16/articulo/428/>

----- **(2014).** *Artistas en campos precarios. El grupo Discepolín en el marco del teatro rosarino de los ochenta*. Tesis de la Maestría en Estudios Culturales, Universidad Nacional de Rosario.

----- **(2020).** *Teatro y política en Rosario, 1976 - 1987*. Tesis de Doctorado. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Sede Argentina.

-Marial, José (1955) *El teatro independiente*. Argentina: Ediciones Alpe.

-Mauro, Karina (2011) *La técnica de actuación en Buenos Aires. Elementos para un modelo de análisis de la actuación teatral a partir del caso porteño*. Tesis de Doctorado. Universidad de Buenos Aires.

----- **(2015)** “Acción actoral y situación de actuación en cine” en Imagofagia, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. N° 11, 1-15.

----- **(2015)** “El actor emancipado” en Investigaciones y debates sobre la teatralidad contemporánea. Ponencias del IV Congreso Internacional y VI Nacional de Teatro; compilado por Liliana López. Libro Digital. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes. Departamento de Artes Dramáticas.

----- **(2018)** “Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico” en revista Telón de Fondo. N° 27, 114-143.

-Mendoza, Tomás Ejea (2012) “Circuitos culturales y política gubernamental” en *Sociológica*, año 27, número 75, pp. 197-215. enero-abril de 2012. Disponible en:

<http://www.redalyc.org/pdf/3050/305024717007.pdf>

-Moreno, Oscar; Tiberti Omar (2013) *Crónica de una utopía teatral*. Rosario: UNR Editora.

-Pellettieri, Osvaldo (2003) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: la segunda modernidad 1944-1976*. Buenos Aires: Galerna.

----- **(2006)** *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*. Buenos Aires: Galerna.

----- **(2008)**. *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Buenos Aires: Galerna.

-Ranciere, Jacques (1996) *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

----- **(2005)** *El inconsciente estético*. Buenos Aires: Del Estante Editorial.

----- **(2013)** *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

----- **(2014)** *El reparto de lo sensible: estética y política*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

----- **(2016)** *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

----- **(2018)** *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Libros del Zorzal.

----- **(2019)**. *Disenso, ensayos sobre estética y política*. México: Fondo de Cultura Económica (FCE).

-Restrepo, Eduardo (2012) *Antropología y estudios culturales. Disputas y confluencias desde la periferia*. Buenos Aires: Siglo XXI.

-Rizk, Beatriz (2008). *Creación colectiva: el legado de Enrique Buenaventura*. Buenos Aires. Atuel.

-Rozzi de Bergel, Ana María (2015). *TIM teatro, el audaz magisterio*. CABA: Eudeba.

-Sarlo, Beatriz (2014). *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

-Sarlo, Beatriz (2020) *Una modernidad periférica*. Buenos Aires 1920 y 1930. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

-Scolari, Carlos (2009) “Mientras miro las viejas hojas. Una mirada semiótica sobre la muerte del libro” en *El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate*. Carlón Mario y Scolari Carlos editores. Bs As: La Crujía.

-Speranza, Graciela (2017) *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona: Editorial Anagrama.

-Tello, Clide (1988). “Teatro político en Rosario - Período 1970-1976” Ponencia para el Congreso de Teatro Latinoamericano y Argentino, organizado por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y el Instituto Nacional de Estudios de Teatro de Buenos Aires.

----- **(1997)**. “El teatro en Rosario: espacios y formas de producción” Inédito.

----- **(2020)**. *Historia del teatro en Rosario, 1900/1959*. Rosario: UNR Editora.

-Trastoy, Beatriz (2014) “El movimiento teatral independiente y la modernización de la escena argentina” en *Historia crítica de la literatura*

argentina. Dirigida por Noé Jitrik. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Emecé.

-Valdettaro, Sandra (2007) “Medios, actualidad y mediatización”, en Boletín de la Biblioteca del Congreso de la Nación Nro 123 “Medios y Comunicación”. Bs As: Biblioteca del Congreso de la Nación.

-Verzero, Lorena (2008) “Radicalización política y compromiso revolucionario: Negociaciones del campo teatral argentino.” V Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata.

----- **(2010)** “Leónidas Barletta y el Teatro del Pueblo: problemáticas de la izquierda clásica” en Telón de Fondo, revista de teoría y crítica teatral. N° 11, julio 2010. ISSN 1669-6301.

----- **(2010)** “El teatro realista y el compromiso de la palabra: Problemáticas de la nueva izquierda.” VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata.

----- **(2013).** *Teatro Militante, radicalización artística y política en los años 70*. CABA: Biblos.

-Vich, Víctor (2013) “Desculturalizar la cultura. Retos actuales de las políticas culturales” en Latin American Research Review, Vol. 48, Special Issue, pp. 129-139. Latin American Studies Association.

-Williams, Raymond (1994). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Ediciones Paidós.

----- **(2000).** *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Ediciones Península.

-Williams, Raymond (2003) *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión.

REVISTAS

-Señales en la hoguera. Retrospectiva teatral (2002-2004) N°1 a N° 8. Rosario, Argentina.

-Teatro, truenos & misterios. N° 1, 7, 9 y 121. Año 1995, 1996, 1997, 2019. Teatro El Rayo Misterioso. Rosario, Argentina.

-Revista Picadero N° 7. La Fiesta. Síntesis de renovación a orillas del Atlántico. Octubre/noviembre 2002. Instituto Nacional del Teatro. Ciudad de Buenos Aires, Argentina.

REFERENCIAS

Nota diario La Capital. 25 de septiembre de 2016.

<https://www.lacapital.com.ar/mas/un-simbolo-olvidado-la-vanguardia-rosarina-n1249708.html>

Entrevista a Néstor Zapata parte 1. Publicado por Carlos Bagnato el 21 de febrero de 2017.

https://www.youtube.com/watch?v=MKWIV_0xAuw&t=588s

Entrevista a Néstor Zapata realizada por Gustavo Guirado. Parte 2. Publicada por Teatro en Rosario el 4 de enero de 2013.

https://www.youtube.com/watch?v=FI-Uyrx_-IA

Entrevista a Rody Bertol realizada por Gustavo Guirado y Ricardo Arias en abril de 2017. Publicada por Teatro en Rosario el 24 de mayo de 2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=YaA7IN6ggW0>

Alberto Ure, ponencia en el panel central de la Bienal de la Creatividad Rosario Imagina. Rosario, mayo 1990.

<https://www.youtube.com/watch?v=NtxlwBQ0Hml&t=6s>

Nota del diario Rosario/12, 28 de octubre de 2007.

<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/12-10858-2007-10-28.html>

ANEXOS

VIDEO OBRA COMPLETA NATURALEZA MUERTA

<https://youtu.be/trGjet7pegs>

TEXTO COMPLETO ALMAS FATALES

<http://inteatro.gob.ar/editorial/publicaciones/libros/almas-fatales-melodrama-patrio-155?autor=hessel>

VIDEO FRAGMENTOS ALMAS FATALES

<https://youtu.be/mT2u2lcSKdU>