

# Nuevo Mundo Mundos Nuevos

Cuestiones del tiempo presente, 2008

---

Marta Mariasole Raimondi

## El teatro como espacio de resistencia en la Argentina de la postdictadura

---

### Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.



Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le CLEO, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

---

### Referencia electrónica

Marta Mariasole Raimondi, « El teatro como espacio de resistencia en la Argentina de la postdictadura », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Cuestiones del tiempo presente, 2008, Puesto en línea el 14 juillet 2008. URL : <http://nuevomundo.revues.org/index37982.html>

DOI : en cours d'attribution

Éditeur : EHESS

<http://nuevomundo.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne à l'adresse suivante : <http://nuevomundo.revues.org/index37982.html>

Document généré automatiquement le 04 octobre 2009.

© Tous droits réservés

**Marta Mariasole Raimondi**

# El teatro como espacio de resistencia en la Argentina de la postdictadura

## Introducción

- 1 El teatro, en tanto actividad escénica que se desarrolla a través de la relación entre actores y público, es un acontecimiento público por excelencia. Manifestación artística que representa la vida del hombre, su manera de percibirse y de percibir el mundo que lo rodea, el teatro es una expresión de la cultura de una sociedad y de su manera de relacionarse con la realidad. Hablar de ‘teatro político’ en relación a una actividad artística, estructuralmente tan dependiente del contexto social, resulta ser un verdadero desafío epistemológico. Sin embargo la noción de “teatro político” tiene un origen reconocido en los acontecimientos artísticos que tuvieron lugar durante el siglo XX a partir de autores como Erwin Piscator (1893-1966) y Bertolt Brecht (1898-1956). Estos autores concibieron al teatro como un mediador capaz de posibilitar un análisis de corte histórico y sociopolítico. Tanto Piscator como Brecht se convirtieron en un punto de referencia para todas las experiencias de teatro político que tuvieron lugar en lo sucesivo, especialmente durante el renacimiento cultural que se dio durante las luchas ideológicas de los años 60. En este período surgirán los trabajos del *Living Theatre* en Estados Unidos y el *Teatro del Oprimido* en Brasil. Ambos fenómenos sirvieron de evidencia de las “corrientes” de teatro político que se expandieron por fuera de Europa, tanto como instrumento de reivindicación política como forma de expresión del malestar social.
- 2 Esta tendencia fue evolucionando y diversificándose en las décadas posteriores, dando lugar a distintas expresiones que en general estuvieron en consonancia con las transformaciones del contexto social e histórico en el cual se generaban. En tanto fenómeno artístico, generalmente relacionado a una ideología de izquierda, hablar de ‘teatro político’ hoy en día, se vuelve un desafío complejo. En este marco, el propósito del presente artículo es analizar ciertas expresiones teatrales de los años sucesivos a la última dictadura argentina (1976-83), buscando explicar cómo el teatro pudo representar una herramienta política en dicho país.
- 3 Durante la investigación realizada en Buenos Aires -de septiembre a diciembre del 2006- me he interesado especialmente por las manifestaciones teatrales que se generaron en particular a partir de la crisis económica del 2001. Los interrogantes que movilizaron su estudio y que fundamentan este artículo son las siguientes: ¿Qué forma de expresión asumió el teatro en situaciones de crisis socio-política bajo una democracia?, ¿Qué tipo de prácticas políticas logran expresar estos teatros? En este sentido, nuestro artículo trata al teatro como manifestación artística capaz de develar, entre otras, las relaciones sociales, las dinámicas del poder, las prácticas políticas.

## El crisol político del teatro argentino

- 4 De los países de América Latina, Argentina ha gozado, a lo largo de su historia, de una actividad teatral prolífica y creativa. En parte esto se debe a que desde fines del siglo XIX, Buenos Aires se ha convertido en un centro multicultural y pluriétnico. De hecho, entre el 1880 y el 1930, más de tres millones y medio de inmigrantes -con preponderancia de italianos y españoles pero también franceses, árabes, irlandeses, alemanes, entre otros- desembarcaron en Argentina en búsqueda de una nueva vida. Un buen número de ellos se insertaron en la producción agrícola-ganadera y algunos pocos lograron ser propietarios de tierra. Entre ellos, un gran sector se localizó en ciudades del interior del país y especialmente en la ciudad de Buenos Aires<sup>1</sup>. De esta manera, la fuerte afluencia de inmigrantes contribuyó al enriquecimiento del teatro argentino, introduciendo, entre otras cuestiones, ciertos géneros

Europeos como la *Commedia dell'Arte* italiana, el *sainete* y la *zarzuela* española<sup>2</sup>. Es a partir del entrecruzamiento entre culturas de distinto origen que surge, en 1886, lo que puede considerarse como la primera expresión de teatro nacional argentino. Se trata de la obra “*Juan Moreira*” presentada en el Circo Criollo de los hermanos Podestà<sup>3</sup>. Con este espectáculo se asiste por primera vez a una puesta en escena original y autónoma de los géneros europeos. Este nuevo género teatral mezcla artes del circo y del teatro, recogiendo en su repertorio mayormente mitos populares<sup>4</sup>.

- 5 Asimismo, a partir de los años 30, con el *Teatro del Pueblo* de Leonidas Barletta nace el teatro independiente<sup>5</sup>. Este movimiento teatral inaugura una corriente artística innovadora que concibe este arte como una verdadera manera de “pensar y de hacer el teatro”. De esta forma, el teatro argentino se abre a los temas sociales más polémicos y se consolida como un fenómeno paralelo al teatro oficial subvencionado, forjándose un teatro económicamente independiente, autofinanciado así como más libre en lo que respecta a sus contenidos y puestas en escena.

### **Crisis sociales: ¿un terreno creativo?**

- 6 Durante todo el siglo XX, y hasta la actualidad, Argentina vivió conmociones políticas, sociales, económicas y culturales que impulsaron y dieron lugar a distintos fenómenos de organización y prácticas socio-política: corrientes migratorias, aparición de organizaciones sociales sindicales y partidarias, sucesivos golpes de estado hasta cruentas dictaduras<sup>6</sup>. Es precisamente en este agitado contexto que surgen prácticas teatrales de naturaleza heterogénea.
- 7 En particular, la aguda crisis del 2001 desencadenó notables reacciones de protesta de amplios y variados sectores sociales, que derivaron en distintas expresiones de organización y participación. Dicha coyuntura fue sumamente representativa del surgimiento de una diversidad de formas organizativas, dando lugar a distintos movimientos sociales y organizativos como expresión de diversos colectivos sociales<sup>7</sup>. La autogestión obrera de numerosas fábricas que habían sido “abandonadas” por sus propietarios, la creación de “asambleas barriales”, son y fueron manifestaciones de las demandas y propuestas de la comunidad que tendía a competir y sustituir el poder estatal. Estos acontecimientos sociales también fueron terreno fértil para un teatro que va a tomar impulso contestatario y de demanda. He aquí lo que comentan algunos investigadores:

“Cabe constatar que el teatro argentino no se ha paralizado por la crisis. Muy al contrario, durante los períodos de disturbios, se ha reforzado. La crisis ha sido maravillosa para el teatro y la cultura ya que han representado el soporte de la protesta y del rechazo de aquello que estábamos viviendo.”<sup>8</sup>

- 8 Si bien la crisis del 2001 ha llegado a ser un ejemplo típico de cómo las crisis sociales son provechosas para la creatividad, en Argentina estos procesos imaginativos y plurales remontan a eventos anteriores.

### **Nuevo teatro en Argentina: el canon de la multiplicidad**

- 9 Las manifestaciones teatrales desarrolladas en este país a partir de los años 80 hasta nuestros días se caracterizan por la heterogeneidad de sus formas, principalmente poéticas e ideológicas. El teatro argentino no ha sido en general un movimiento compacto y unitario, ya que no es sólo un reflejo de la existencia de las múltiples máscaras que toma el lenguaje creativo, sino también producto del acontecer político y social. La definición misma de teatro se desmarca de las definiciones impuestas, para abrirse a un universo de posibles: múltiple, abierto y siempre en proceso de definición; este teatro se renueva en cada representación como producto de la perspectiva que adopta. Según los estudios sobre el teatro, llevados a cabo por un equipo de historiadores argentinos<sup>9</sup>, la heterogeneidad de las formas teatrales que caracterizan la producción de estos últimos quince años adquiere el nombre de ‘canon de la multiplicidad’<sup>10</sup>: “*El canon del teatro argentino en la post-dictadura se caracteriza por*

la atomización, la diversidad y la coexistencia (...) de micropoéticas y micro-concepciones estéticas, por la que elegimos llamarlo 'el canon de la multiplicidad'<sup>11</sup>. Esta diversidad en las formas de producción artística y teatral puede ser interpretada como producto de una serie de acontecimientos. Sin embargo, en el plano internacional, la fragmentación y debilitamiento de las ideologías de izquierda, fragilizadas por la caída del muro de Berlín (1989) y la crisis del modelo socialista soviético jugaron un rol importante. A nivel nacional, la ausencia de una izquierda capaz de concretar e imponerse con una política cultural y social que figurara como alternativa al modelo hegemónico de los 90 también contribuyó a la proliferación de distintas perspectivas políticas.

- 10 Las nuevas condiciones culturales, que atraviesa la sociedad argentina después de la última dictadura (1976-83), resultan estrechamente vinculadas a la diversidad de estas experiencias teatrales. Lo que dichos historiadores nombran como 'nuevo régimen de experiencia' se comprende en el marco de un nuevo estado social, político y cultural de un país que ha vivido años de censura. Esto mismo influenciará a la nueva producción teatral y a la acogida de ésta por parte del público. A continuación, durante las presidencias de Carlos S. Menem (1989-1999), se instaló un modelo económico neoliberal conservador. El mismo llevará al país a un verdadero genocidio social, pues generó una crisis económica sin precedentes y también un empobrecimiento progresivo de la población, desestructurando a la importante clase media y llevando a la indigencia a los sectores más pobres<sup>12</sup>. Bajo este gobierno, la rápida imposición del modelo neoliberal contribuyó al surgimiento de un mundo más individualista, fundado en el consumismo y en la búsqueda de un bienestar personal. En relación a este nuevo contexto socio-político, Ana Wortman afirma:

"En la Argentina, la formulación de políticas culturales en la transición democrática estuvo fundada sobre la base de valorizar la cuestión de los derechos humanos, por los efectos de la dictadura. Si las políticas culturales -al menos en el Cono Sur- han sido exitosas en instalar en los años ochenta la idea de resolución de los conflictos y de desterrar la violencia en el marco de un sistema democrático, como resultado del neoliberalismo, sostenemos que la acción cultural debe orientarse en torno a nuevas significaciones de los derechos sociales, esto es, de ampliación de la ciudadanía. Se trata de reflexionar acerca de las consecuencias sociales, culturales y subjetivas de un orden sociopolítico fundado en la lógica del mercado y en la instalación de valores competitivos y excluyentes (...)"<sup>13</sup>.

- 11 El teatro entonces se convirtió en un lugar a partir del cual se genera una infinidad de propuestas artísticas, con el fin de mitigar la ausencia de un discurso y prácticas capaces de confrontar el proceso de globalización. Junto a un teatro comercial que reproduce las convenciones del teatro realista tradicional, y que satisface las expectativas de un público cada vez más condicionado por el nivel de producción televisiva, se desarrollan manifestaciones teatrales alternativas, que asumen una actitud de oposición al modelo hegemónico.
- 12 Los diferentes movimientos que se nutren de este espíritu de reacción, intentan particularmente mostrar su visión de lo real a través de un punto de vista microsocioal, o sea, con una mirada privilegiada en las experiencias de vida de individuos y situaciones específicas, muchas de las cuales narran el drama de la dictadura y el malestar social posterior. Es el caso, por ejemplo, de las obras propuestas por el *Teatro por la identidad*, que, junto al trabajo llevado adelante por "Las Abuelas de Plaza de Mayo"<sup>14</sup>, impulsa un proceso de lucha por la recuperación de la identidad robada a los cientos de niños nacidos en cautiverio, en los centros de detención clandestina existentes en la última dictadura militar<sup>15</sup>. Otros grupos, llamados Teatros Comunitarios, reúnen a vecinos de un mismo barrio para participar en la creación de una obra teatral, centrada en los recuerdos de su propio pasado y en fragmentos de la memoria colectiva y personal.
- 13 Otros grupos, a menudo dirigidos por un sólo director, intentan buscar un nuevo lenguaje artístico que logre traducir la complejidad del tiempo presente. Un ejemplo lo constituye el *Teatro Libre* dirigido por Omar Pacheco, que pone como centro de la creación el trabajo

corporal del actor, expresando en sus obras también las consecuencias de la última dictadura militar y la búsqueda de libertad del sujeto en las nuevas coordenadas del mundo actual. Otras obras de gran interés, son los espectáculos de títeres creados por *El periférico de los objetos* dirigido por Daniel Veronese. La poética que se encuentra en este movimiento se basa en una concepción del teatro como acontecimiento, enfatizando el encuentro sensorial entre los actores y los espectadores; el proceso estético se basa en la fragmentación del montaje de las escenas y sobre la negación de la coherencia psicológica de las historias contadas. Por su parte, el *Sportivo Teatral*, bajo la batuta de Ricardo Bartís, produce obras que derivan de las reflexiones que conciernen al potencial político del teatro contemporáneo. Según sus mismas palabras:

“Hay un teatro representativo y un teatro de otro orden, dotado de autonomía, de inmanencia, que se sostiene en una actuación que intenta fracturar la realidad, quebrarla, ni confirmar lugares ni conquistas profesionales, ni amor al público; se trata de una decisión de la actuación de fundar poéticamente otro campo de realidad, que entra en conflicto con el poder y con el Estado.”<sup>16</sup>

- 14 Finalmente, las creaciones de la actividad del *Teatro El Cuervo* dirigido por Pompeyo Audivert, discípulo de Bartís, parten de una misma exigencia de revolucionar el teatro en sus formas de producción poética a partir de la improvisación teatral. En suma, todas estas manifestaciones teatrales permiten denunciar las injusticias ocurridas en el pasado así como las situaciones de malestar que perviven en el presente<sup>17</sup>.

## Teatro como expresión de resistencia: micropolítica y subjetividad

- 15 El concepto de teatro, como forma de expresión de una micropolítica, ha sido elaborado por Eduardo Pavlosky. Autor, director, actor y psiquiatra, reconocido internacionalmente por su producción dramática, es uno de los principales teóricos de Argentina que concibe al teatro como medio de resistencia.<sup>18</sup>

- 16 Es interesante señalar que la producción de Pavlosky, que comenzó su actividad en los años 60, se ha desplazado progresivamente de la esfera macropolítica a una micropolítica. Evidentemente, este proceso es el reflejo de los cambios ideológicos, sociales y políticos precedentemente mencionados. El caso de la producción teatral de Pavlosky se vuelve entonces un ejemplo representativo del cambio radical que intervino en la relación entre teatro y política en el tiempo presente. Según el análisis de la obra de Pavlosky llevado a cabo por 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 contra poder (...) en herramienta de resistencia contra la desterritorialización de las redes comunicacionales, contra la homogenización 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. La micro política de la resistencia afirma que el teatro no está en crisis, está en contra.”<sup>19</sup>

- 17 A propósito de ello, Pavlosky subraya el carácter esencialmente micropolítico de las compañías independientes, ya que, generando un espacio artístico alternativo, se proponen recrear nuevos valores y otra visión del mundo. Según sus propias palabras:

“La ciudad de Buenos Aires – hoy - ofrece en cartelera mas de 100 espectáculos teatrales – algunos profesionales y la mayoría constituidos por elencos que en el 80% de los casos no reciben dinero alguno. (...). El teatro funciona como una maquina de producción de sentidos en un mundo que parece cada vez mas vacío de sentidos. Es un extraordinario lugar de resistencia cultural.”<sup>20</sup>

- 18 En definitiva, el teatro se inserta entonces como una forma de resistencia en este contexto de transformaciones culturales, en la medida que se transforma en expresión de contracultura,

y logra, a través de sus producciones, crear espacios de ‘subjetividad alternativa’. Dichas situaciones brindan la posibilidad de que cada sujeto participe, de forma individual y colectiva, en la construcción de espacios alternativos productores de cultura.

## Dos expresiones del teatro político argentino

- 19 En el marco de la heterogeneidad de las formas artísticas teatrales argentinas se distinguen dos tendencias predominantes, a partir de las cuales el teatro-resistencia adquiere sus formas expresivas. Por un lado, la primera tendencia, se caracteriza por ciertas particularidades que asumen la producción, distribución y difusión de sus espectáculos. Las compañías de teatro de esta línea, logran constituirse en espacios de producción de *micropolítica alternativa* gracias a la organización material de sus creaciones teatrales. Estos teatros producen espacios colectivos que rescatan lo microsociedad, dado que favorecen la construcción de identidades colectivas y participan de este modo en nuevas formas de ‘resistencia social’. Se trata de los grupos de Teatro Comunitario difundidos en Argentina después de la dictadura, y que aún hoy crecen en tamaño y número. Los mismos han sido creados en torno a la voluntad de los vecinos de un mismo barrio, con temáticas que abordan las historias personales, entremezcladas con anécdotas de la vida del barrio y de acontecimientos nacionales. Estas expresiones representan un verdadero acontecimiento social, ya que presuponen un trabajo colectivo, una propuesta que brinda la posibilidad de ser no sólo actor social sino también interprete teatral de los acontecimientos vividos. Muy a menudo, estos espectáculos operan también como una crítica al presente a partir de la revisión del pasado histórico. Un buen ejemplo de este fenómeno es el grupo de Teatro Comunitario de La Plata llamado *Los Okupas del Anden*, quienes utilizan como lugar de ensayo y estreno la ex estación del ferrocarril provincial<sup>21</sup>. Con su espectáculo *Historias Anchas de Trocha Angosta* este grupo traza la historia del ferrocarril desde su nacimiento hasta su cierre y reivindica la necesidad de dar impulso a la construcción de líneas ferroviarias en Argentina<sup>22</sup>.
- 20 La segunda tendencia expresa su resistencia a través de la redefinición de la noción de comunicación teatral. Estos espectáculos son un testimonio de la convicción de que el teatro sólo puede ser político a través de la reforma de las convenciones poéticas, mediante las cuales manifiestan su visión y crítica del mundo. Partiendo de la concepción por la cual lo político se encuentra en lo poético, estos grupos intentan transmitir su posición buscando lo político en la forma de revolucionar su producción teatral. Pompeyo Audivert, uno de los representantes de esta corriente, plantea a través de sus obras alcanzar los territorios conocidos de la realidad, para poder cambiarlos y restablecerlos en otros lugares. En sus palabras:
- “(…) lo revolucionario es lo poético. Lo único que pone en peligro las nociones de realidad aparente es la visión poetizante, y cuanto más a fondo está operando esta visión, con sus materiales, más profunda va a ser la conmoción, ya no sólo artística, sino política del espectador, que quedará sacudido por el grado de relativización al que ha sido llevada la realidad a la que cree pertenecer. Eso es muy político, es lo más fuerte que puede hacer el arte: desenmascarar la realidad como apariencia y crear realidades mucho más intensas y potentes”<sup>23</sup>
- 21 Gracias a las técnicas de creación colectiva generada a partir de la improvisación, Audivert propone una estética teatral peculiar. Durante los cursos que dirige el mismo, lleva adelante una técnica de creación bautizada ‘máquina teatral’. La misma se basa en el conjunto de acuerdos formales que, en el espacio y en el tiempo, sustenta el trabajo de improvisación. Es a través de este recurso, que Audivert busca lo que considera que no se logra a través de la utilización de un texto escrito. En el trabajo colectivo de improvisación se fusiona la riqueza de un trabajo colectivo, la escritura y reescritura del texto, las libres asociaciones (la cámara es de hecho muy a menudo utilizada con el fin de captar la creación del momento para poder retranscribirlas). El concepto mismo de actor cambia para volverse a la vez intérprete y creador de su propio texto y de su propia interpretación que se vuelve el motor de la creación escénica.

A partir de un esquema que guía los movimientos en la escena, las palabras son introducidas por libre asociación. En general suelen ser al principio quebradas, incongruentes, caóticas, y luego van conectándose con temáticas que revelan temas a la vez históricos y antihistóricos. Dos conceptos que el director utiliza con los actores para intervenir en la percepción que ellos mismos tienen del mundo:

“El teatro refleja siempre a la vez lo histórico y lo esencial (antihistórico) y en esa trama tejida con elementos tan opuestos nos revela la profunda necesidad que tenemos de abrirnos a nuestra visión poética. Es que el hombre sólo puede ser hombre y tener un mundo y una historia a condición de abrirse a su visión poética. Lo poético funda el mundo, revela la historia y establece al hombre en su esencia.(...) La esencia del arte es lo poético y lo poético es pura ‘desterritorialización’, mejor dicho lo poético es lo que sostiene la posibilidad de ‘alcanzar’ un territorio, rasgándolo, rompiéndolo y restableciéndolo desde otro lugar, siempre distinto.”<sup>24</sup>

- 22 Mas allá de las diferencias que las separan, ambas expresiones comparten la misma necesidad de posicionarse como prácticas artísticas que sean creadoras de relaciones nuevas y alternativas entre la realidad y el hombre. A través de sus prácticas, estas formas de expresión teatral logran crear un espacio de reflexión crítico y “nuevas posibilidades de existencia”. Asimismo, ambas comparten la creación de una nueva conexión con el público.

## Complejidad del mundo contemporáneo y fragmentación de lo político

- 23 Para poder pasar a las consideraciones de lo que puede identificarse como “teatro político” hoy en día, sería necesario reflexionar sobre las consecuencias que los cambios políticos del mundo han producido sobre el mismo, y sobre el concepto mismo de política.
- 24 En tal sentido, encuentro estimulantes las reflexiones desarrolladas por el antropólogo francés Georges Balandier<sup>25</sup>, en la obra *‘Le pouvoir sur scène’*<sup>26</sup> (El poder en escena). La misma se refiere a los cambios de lugar de la escena del poder ocurridos en la época contemporánea (denominada por el sobremodernidad o de la globalización<sup>27</sup>). El título del último capítulo de su obra coincide con una expresión dubitativa, *‘La disparition ?’* (¿La desaparición?). Este interrogante revela el nivel de incertidumbre vinculado a la toma de conciencia de una crisis de lo político en cuanto punto de referencia de la actualidad<sup>28</sup>. Sin embargo, al mismo tiempo Balandier contesta esta pregunta, señalando el carácter de evolución y mutación continua del sentido de lo político en relación a los cambios en los contextos en los cuales opera:

“Hay que adecuarse a una desaparición (...) ?Esto sería ignorar que la política no puede ser borrada, abolida o reducida a poco por su obsolescencia. La política se transforma, se desplaza, se manifiesta de otro modo con nuevos actores. Se adapta disociándose de las formas y de los poderes de la obligación que lo definieron hasta entonces (...) En las sociedades iniciadoras de la “surmodernité” (sobremodernidad) de la globalización, el espacio político se reconfigura sin parar. Los lugares del poder se dispersan sin que uno de ellos haya podido prevalecer sobre los otros, subordinándolos a través de la creación de vínculos entre ellos.”<sup>29</sup>

- 25 En respuesta a esta situación de desplazamiento y fragmentación de lo político, surgen distintas situaciones y fenómenos, de las cuales me importa abordar aquellas que puedan contribuir a responder a mis interrogantes iniciales acerca del “teatro político”. En la actualidad, las organizaciones internacionales han adquirido un gran peso y han logrado debilitar el poder del Estado. Por lo tanto a nivel de la gobernabilidad, se asiste a la presencia de un poder encarnado en los Organismos Internacionales (como es el caso del Banco Mundial, el Fondo Monetario Internacional, la Organización Mundial del Comercio, y también las actividades de poderosas ONG), que pueden ser vistos como los mediadores y catalizadores de los intereses transnacionales y el capital financiero. Este poder del *establishment* ha desplazado gran parte de las tareas anteriormente ejercidas por el aparato estatal<sup>30</sup>.

26 Así como cambiaron las formas políticas de gestión del poder, también lo hicieron las formas de resistencia. Las mismas identificaban un enemigo al que había que eliminar, por ello presuponían la toma del poder y, en otras circunstancias, las protestas políticas se identificaban, en general, como luchas contra formas injustas, arbitrarias, totalitarias, encarnadas en el Estado y en los sectores hegemónicos. De modo que el ‘enemigo’ se expresaba en contra de muy pocos contendientes. Si hasta medio siglo antes el ‘enemigo’ de referencia y su lógica se articulaba en relación con la pertenencia a determinadas ideologías, a partir de los años 80 la situación cambia. El ‘enemigo’ se encuentra difícilmente identificable en un partido o en un determinado credo político, ya que la fragmentación ha creado diferentes frentes, a veces simultáneos, y contradictorios. Se asiste entonces al desarrollo de movimientos sociales de protesta y acción de diversa naturaleza y con grado distinto de perdurabilidad y organización. Estos movimientos que normalmente se originan por reivindicaciones locales, se caracterizan por su posición común, que es el de estar en contra de las nuevas formas que adopta el sistema mundial. Según el análisis que realiza Guillermo Almeyra:

“Los movimientos sociales son políticos, hacen política, disputan un espacio público (...). Aunque se diferencien con respecto a otros movimientos por sus objetivos particulares, cada movimiento social tiene en común con los otros su incompatibilidad con la globalización actual. (...) Los movimientos sociales son el resultado de la subjetividad que se construye en las movilizaciones puntuales frente a las cuales el Estado y el sistema se enfrentan hoy en día”<sup>31</sup>

27 En este marco, el teatro en cuanto actividad artística profundamente conectada con la vida social y cultural del sujeto, no sólo traduce las condiciones culturales y políticas de este nuevo orden mundial, sino también participa en la creación de estas nuevas formas de resistencia, conciencia y de un conjunto complejo de otros procesos y prácticas. El valor del “teatro político”, en el mundo contemporáneo, comparte por tanto estas mismas reivindicaciones, y lo expresa de distintas formas a través de sus creaciones. La heterogeneidad de sus formas es una primera manifestación de la atomización de los discursos políticos totalizadores, y una posible respuesta y reacción a la homogenización cultural. De modo que, el “teatro político” en la actualidad queda sujeto a esta fragmentación de la cual derivarían las múltiples formas de sus prácticas teatrales y su diversidad, que respondería no obstante, a una misma exigencia general: satisfacer una práctica política a través de la creación teatral.

28 A partir de estas reflexiones, las manifestaciones teatrales argentinas son expresión de dicha heterogeneidad. Dentro de ella sin embargo es posible agrupar a un conjunto importante de grupos teatrales en las dos tendencias que han sido las analizadas en este artículo. Ambas son expresión, aunque desde ópticas distintas, de un teatro comprometido y crítico que da cuenta de una “forma de hacer política”.

## Conclusión

29 Este artículo trata de analizar como en el mundo contemporáneo caracterizado por la globalización, el dominio de las tecnologías de la información, de la comunicación y la preponderancia de una industria cultural, la dimensión política del teatro se traduce en nuevas formas de expresión individuales y colectivas. Es en este contexto que se puede considerar la existencia de un “teatro político” como tal, en la medida en que se lo identifique como una expresión de poder, protesta, y creación de espacios alternativos de intervención.

30 Analizando el vínculo entre resistencia y creación artística delineado por Deleuze, Luca Cremonesi pone en relieve las reflexiones del filósofo en relación al sentido y alcance político de las expresiones artísticas en el mundo contemporáneo:

“Recurrir a la creación no significa renunciar al rigor del trabajo filosófico o de la acción política, sino que implica meter al centro del pensamiento y de la política la emergencia de lo nuevo, el tentativo siempre renovado de inventar nuevas posibilidades de existencia, individuales como colectivas. (...) La resistencia, de la que se cuestiona, no es entonces una aptitud ‘reactiva’, sino mas bien una nueva orientación por todos los vectores de subjetivación colectiva que aspiran a

reinventar la vida cotidiana y el espacio democrático a través de una multitud de procesos que implican los grupos humanos (...).<sup>32</sup>

31 Es entonces en la construcción de nuevos espacios que estas prácticas teatrales encarnan una crítica, que subraya una necesidad de transformación, y que se acerca a la posición de resistencia y de protesta y reclamo llevada adelante por los movimientos sociales de la postdictadura. Por su parte, Guillermo Almeyra analiza las dinámicas que dan fundamento a la creación de espacios alternativos impulsados por los movimientos sociales nacidos por efecto de la crisis de 2001:

“Cuando el Estado se corre a su deber esencial de asistencia y de desarrollo nacional, la construcción de espacios que tienden a la autogestión a nivel local o de barrio se vuelve entonces posible<sup>33</sup>.”

32 Esta posición de compromiso teatral es similar con algunas prácticas llevadas a cabo por estos movimientos sociales; ya que comparten al menos ciertas reivindicaciones: crítica al dogma neoliberal, búsqueda de una concepción diferente del mundo y de una manera diferente de vivirlo, desarrollo de prácticas situadas por fuera de los cuadros formales-tradicionales del mundo social<sup>34</sup>, entre otras. Así, a pesar de sus diferencias en sus modos de acción, estos fenómenos comparten la misma voluntad de oponerse al sistema económico y cultural predominante. De esta manera, la acción de resistencia del “teatro político” se desarrolla a nivel de lo micropolítico. Ello puede atribuirse a una cierta “conciencia” de que el teatro forma parte de la producción cultural y que no necesariamente busca producir cambios de orden macro-político. Pese a ello proporciona al ser humano un instrumento de transformación de la realidad más próxima.

---

### **Bibliografía**

- Almeyra, Guillermo, *Rebellions d'Argentine*, Editions Syllepse, Paris, 2006.
- Audivert, Pompeyo, “Crear realidades mas intensas”, en *Funámbulos. Publicación trimestral del Instituto Nacional del Teatro*, año 7, N° 10, noviembre/diciembre 2003 - enero 2004, p. 15.
- , “El piedrazo en el espejo”, *Funámbulos. Publicación trimestral del Instituto Nacional del Teatro*, año 4, N° 13, diciembre/febrero 2001, pp 14-15.
- Bosson, Clément ; Hénin, Amaury et Sañudo, Martín, “Les Argentins et le théâtre, un lien passionnel”, *Courrier international*, 3 abril 2007.
- Castagnino, Raúl H., *El Circo Criollo*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1969.
- Corbalán, Alejandra, *El Banco Mundial. Intervención y disciplinamiento. El caso argentino, enseñanzas para América Latina*, Biblos, Buenos Aires, 2002.
- Cremonesi, Luca, “Résister c’est créer: la politique dans la pensée de Gilles Deleuze”, en *Gilles Deleuze, Félix Guattari et le Politique*, Bibliothèque de philosophie contemporaine, Editions du Sandre, Paris, 2006, pp. 193-194.
- Dubatti, Jorge, “Introducción”, en *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001) Micropoética I*, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos cooperativos, Buenos Aires, 2002.
- Dubatti, Jorge, “Prólogo. Política en el teatro y en los ensayos de Eduardo Pavlovsky”, en *Resisitir Cholo. Cultura y política en el capital*, Topia Editorial, Buenos Aires, 2006.
- Halperin Donghi, Tullio, *Historia contemporánea de América Latina*, Alianza Editorial, Buenos aires/ Madrid, 2006.
- Moreno, Hugo, *Le désastre argentin*, Editions Sylleps, Paris, 2005.
- Moretti, Italo, *L'Argentina non vuole più piangere*, Sperling & Kupfer Editori, Milano, 2006.
- Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2002.

Pavlovsky Eduardo, "Teatros. Sobre el teatro independiente argentino", *Sin Censura: Página de Eduardo Pavlovsky*, [En línea] consultado el 25 mayo 2007. Disponible en: <http://pavlovsky.sincensura.org.ar/>

Romero Luis Alberto, *La violencia en la historia argentina reciente: un estado de la cuestión*, [En línea] consultado el 15 abril 2008. Disponible en: [http://www.unsam.edu.ar/escuelas/politica/centro\\_historia\\_politica/material/romero.pdf](http://www.unsam.edu.ar/escuelas/politica/centro_historia_politica/material/romero.pdf)

Santi Isabel, "Immigration en Argentine", *Les cahiers ALHIM*, n°1, 2000, [En línea], consultado el 10 abril 2007. Disponible en : <http://alhim.revues.org/document44.html>.

Viñas David, "Prólogo", en *El teatro Rioplatense: 1886-1930*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1986.

Wortman Ana, *El desafío de las políticas culturales en Argentina*, [En línea] consultado el 20 abril 2007. Disponible en: [www.globalcult.org.ve/pub/Clacso2/wortman.pdf](http://www.globalcult.org.ve/pub/Clacso2/wortman.pdf)

## Notas

1 Halperin Donghi, Tulio, *Historia contemporánea de América Latina*, Alianza Editorial, Buenos Aires/Madrid, 2006. Santi, Isabel, "Immigration en Argentine", *Les cahiers ALHIM*, n°1, 2000, [En línea] Disponible en: <http://alhim.revues.org/document44.html>.

2 La Commedia dell'Arte es un género de representación teatral popular que surgió en Italia en el siglo XVI en la cual los actores utilizaban máscaras e improvisaban a partir de un esquema previo. El Sainete es una obra dramática de origen español compuesta por un acto único, normalmente acompañada por música y bailes. Por su parte, la Zarzuela es un género lírico- dramático español en el cual se alternan escenas habladas con otras cantadas o bailadas. Para más información véase: Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2002.

3 Castagnino, Raúl H., *El Circo Criollo*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1969.

4 Véase: Viñas, David, "Prólogo", *El teatro Rioplatense: 1886-1930*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1986.

5 Por todo lo que concierne las fuentes de este teatro que sigue en actividad hasta hoy en día ver el sitio oficial de teatro del Pueblo: <http://teatrodelpueblo.org.ar/historia/historia.htm>.

6 Halperin Donghi, Tulio, Op. Cit.; Romero, Luis Alberto « La violencia en la historia argentina reciente : un estado de la cuestión », [En línea] consultado el 15 abril 2008 Disponible en:

7 Para un mayor análisis del conjunto de movimientos sociales en Argentina durante la crisis económica de 2001 véase: Almeyra, Guillermo, *Rebellions d'Argentine*, Editions Syllepse, Paris, 2006.

8 Bosson, Clément, Hénin, Amaury et Sañudo, Martín, "Les Argentins et le théâtre, un lien passionnel", *Courrier international*, 3 abril 2007. Versión original: "Force est de constater que le théâtre argentin n'a pas été freiné par la crise. Au contraire, durant la période de troubles, il s'est sublimé. La crise s'est avérée merveilleuse pour le théâtre et la culture parce qu'ils ont représenté le support de la contestation et du rejet à l'égard de ce qui nous arrivait" (Traducción del autor, como el resto de las traducciones de este artículo)

9 Se trata de investigadores del departamento de Artes Escénicas "Teoría, crítica y comunicación" del Centro Cultural de la Cooperación de Buenos Aires. El conjunto de sus investigaciones ha sido publicado en tres tomos en la colección "Micropoética" de la cual Jorge Dubatti es el coordinador.

10 Definición de Jorge Dubatti, "Introducción", en *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001)*. Micropoética I, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos cooperativos, Buenos Aires, 2002.

11 Dubatti, Jorge, Op. Cit., p. 29.

12 Ver: Moreno, Hugo, *Le désastre argentin*, Editions Sylleps, Paris, 2005.

13 Wortman, Ana, « El desafío de las políticas culturales en Argentina » [En línea] consultado el 20 abril 2007. Disponible en: [www.globalcult.org.ve/pub/Clacso2/wortman.pdf](http://www.globalcult.org.ve/pub/Clacso2/wortman.pdf)

14 El movimiento de Las Abuelas de Plaza de Mayo fue fundado en 1977 con el fin de buscar a los nietos desaparecidos durante la dictadura con el objetivo de devolverles su legítima identidad. Quientos nietos han desaparecido y sólo 77 han sido encontrados hasta el momento. Para más información véase: <http://www.abuelas.org.ar/>

- 15 En lo que concierne a la historia y actividad de Teatro por la identidad, se puede consultar el sitio: [www.teatroxlaidentidad.net](http://www.teatroxlaidentidad.net)
- 16 Entrevista a Ricardo Bartís conducida por Jorge Dubatti, publicada en “El teatro en la dictadura y sus proyecciones en el presente”, en *Teatro y producción de sentido político en la post-dictadura. Micropoéticas III*, Editions CCC, Buenos Aires, 2006, pp. 34-35.
- 17 Según Moretti, la Argentina es un país en el que aún no se ha consolidado un proyecto de verdadera redistribución de la riqueza y en el que aún falta por resolver la situación del empleo. Remítase a: Moretti, Italo, *L'Argentina non vuole più piangere*, Sperling & Kupfer Editori, Milano, 2006.
- 18 En el artículo “Política en el teatro”, Dubatti menciona la diferenciación que Eduardo Pavlosky hace entre macro-política y micro-política: “Si se comprende política como toda práctica o acción artística y extrartística productora de este sentido social en un determinado campo de poder (...) Pavlosky distingue macropolítica de micropolítica para designar, bajo el primer término, los grandes discursos políticos de representación de extendido desarrollo institucional en todos los órdenes de la vida social (liberalismo, izquierda, socialismo, comunismo, peronismo, radicalismo); bajo el segundo, la construcción de espacios de subjetividad política alternativa, por fuera de las macropolíticas, o en singular, compleja tensión de distancia y complementariedad con ellas” Dubatti, Jorge, “Prólogo. Política en el teatro y en los ensayos de Eduardo Pavlosky”, en *Resistir Cholo. Cultura y política en el capital*, Topía Editorial, Buenos Aires, 2006.
- 19 Dubatti, Jorge. Op. Cit.
- 20 Pavlosky, Eduardo, “Teatros. Sobre el teatro independiente argentino”, [En línea] consultado el 25 mayo 2007. Disponible en: <http://pavlosky.sincensura.org.ar/>
- 21 Esta línea ferroviaria se inauguró en 1912 por una ley promulgada en 1907 que autorizaba la construcción de una red de ferrocarril que conectara distintas aglomeraciones urbanas en la Provincia de Buenos Aires. La utilización de esta línea fue frenada por la introducción del Plan Larkin en el 1961, bajo la presidencia de Arturo Frondizi (1958-1962). Este plan, promovido por el FMI, fue producto de la colaboración entre el Ministro de economía de aquel entonces, Alvaro Alsogaray, uno de los principales promotores del liberalismo económico, y el general norteamericano Thomas Larkin, enviado por el Banco Mundial a Argentina, como asesor de transportes. Este plan previó una subvención a las empresas automovilísticas norteamericanas, impulsando la utilización de los coches y penalizando a la del tren. La introducción del plan provocó inmediatamente la eliminación de un tercio de las líneas ferroviarias (el tramo del ferrocarril provincial fue definitivamente cerrado en 1977) y el despido de 70.000 empleados. Para más información sobre la historia del Ferrocarril Provincial véase el sitio del Centro Cultural Estación Provincial: [www.estacionprovincial.com.ar/01\\_ccultural/historia.html](http://www.estacionprovincial.com.ar/01_ccultural/historia.html)
- 22 El cierre del Ferrocarril Provincial de la Provincia de Buenos Aires en 1961, provocó la desaparición de numerosos pueblos, desde entonces llamados ‘pueblos fantasmas’. Después del cierre del tren pararon todas las actividades comerciales de estos lugares, fenómeno que causó la acentuación del proceso de migración de los habitantes hacia la capital en búsqueda de trabajo y de mejores condiciones de vida. Entre 1991 y 1992, durante la década del neoliberalismo menemista, el proceso de desmantelamiento de las líneas ferroviarias llega a su punto máximo. Para más información véase las reflexiones reportadas en el artículo ‘Raul Scalabrini Ortiz y los Ferrocarriles’: [http://www.lexia.com.ar/scalabrini\\_ortiz.htm](http://www.lexia.com.ar/scalabrini_ortiz.htm)
- 23 Audivert, Pompeyo, “Crear realidades mas intensas”, en *Funámbulos. Publicación trimestral del Instituto Nacional del Teatro*, año 7, N° 10, noviembre/diciembre 2003 - enero 2004, p. 15.
- 24 Audivert, Pompeyo, “El piedrazo en el espejo”, *Funámbulos. Publicación trimestral del Instituto Nacional del Teatro*, año 4, N° 13, diciembre/febrero 2001, pp 14-15.
- 25 Georges Balandier (1920-), antropólogo sociólogo y escritor francés, es actualmente profesor emérito de la Sorbonne (Université René Descartes, Paris-V), Director de estudios a l'EHESS (Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales), colaborador del Centro de Estudios Africanos. Centró su trabajo de antropólogo en los estudios de las dinámicas de las formas del poder y de los sistemas políticos en las sociedades tradicionales.
- 26 Balandier, Georges, *Les pouvoir sur scènes*, Fayard, Saint-armand-Montrond, 2006.
- 27 “Cette époque apporte une vie inlassable à une façon de transformisme, elle ne cesse de repousser le nouveau d’hier pour faire la place à l’inédit d’aujourd’hui. (...) Des mots neufs la désignent ou la tentent : surmodernité, s’il s’agit du Grand Déangement dont elle est génératrice ; mondialisation, s’il s’agit de l’extension planétaire de cette mise en mouvements sans achèvements.” Traducción: “Esta época proporciona una vida incansable a una manera de transformismo, ella no para de aplazar lo nuevo de ayer para hacer el espacio al inédito de hoy (...). Dos palabras nuevas la designan: sobremodernidad,

si se trata del Gran Trastorno que genera; globalización, si se trata de la extensión planetaria de esta puesta en movimiento sin terminación”. Balandier , Georges, Op. cit., p. 13.

28 “Le temps politique est fragilisé à un degré rarement atteint au tours des siècles passés. L'évènement défait vite ce qu'il vient de faire, la continuité cède face aux ruptures qui se succèdent et l'urgence régit le mouvement de l'action de pouvoir” Traducción “El tiempo político se ha fragilizado a un nivel raramente alcanzado en los siglos pasados: el acontecimiento deshace lo que acaba de hacer, la continuidad cede frente a las rupturas que se suceden y la urgencia sustenta el movimiento de acción del poder” Balandier, Georges, Op. Cit., p. 226

29 Versión original : “Faut-il s'accommoder a une disparition (...) ? Ce serait ignorer que le politique ne peut être effacé, aboli ou réduit à peu par son obsolescence. Il se transforme, il se déplace, il se manifeste autrement avec nouveaux acteurs. Il s'adapte en se dissociant des formes et des pouvoirs de contrainte qui le définissent jusqu'alors. (...) Dans les sociétés initiatrices de la surmodernité mondialisante, l'espace politique se reconfigure sans cesse. Les lieux de pouvoir se dispersent sans que l'un d'eux ait pu prévaloir sur les autres, se les subordonner en les reliant, »” Balandier, Georges, Op. Cit., p. 241.

30 Ver: Corbalán, Alejandra, *El Banco Mundial. Intervención y disciplinamiento. El caso argentino, enseñanzas para América Latina*, Biblos, Buenos Aires, 2002.

31 Traducción : “Les mouvements sociaux sont politiques, font de la politique, disputent un espace public.(...). Bien qu'il se distingue des autres mouvements par ses objectifs particuliers, chaque mouvement social a donc en commun avec les autres son incompatibilité avec la mondialisation actuelle. (...). Les mouvements sociaux sont fruit de la subjectivité qui se construit dans les mobilisations ponctuelles qui affrontent aujourd'hui l'Etat et le système” Almeyra, Guillermo, Op. Cit., pp. 112-113.

32 Versión original : “Faire appel à la création ne signifie pas renoncer à la rigueur du travail philosophique ou à de l'action politique, mais mettre au centre de la pensée et de la politique l'émergence du nouveau, la tentative toujours renouvelée d'inventer de nouvelles possibilités d'existence, individuelles et collectives.(...) La résistance dont il est question n'est donc pas une attitude « réactive », mais une nouvelle orientation pour tous les vecteurs de subjectivation collective qui aspirent à réinventer la vie quotidienne et l'espace démocratique à travers une multitude de processus impliquant des groupes humains.(...)” Cremonesi, Luca, “Résister c'est créer: la politique dans la pensée de Gilles Deleuze”, en Gilles, Deleuze, *Félix Guattari et le politique*, Bibliothèque de philosophie contemporaine, Editions du Sandre, Paris, 2006, pp 193-194.

33 Traducción: “Quand l'Etat se dérobe à son devoir essentiel d'assistance et de développement national, la construction d'espaces d'autonomie tendant à l'autogestion au niveau local ou du quartier devient alors possible”. Almeyra, Guillermo, Op. Cit., p. 47.

34 A diferencia del teatro comercial, los fenómenos de teatro de resistencia ocupan espacios situados generalmente más al margen de los teatros oficiales (galpones, espacios recuperados, salas adaptadas para servir de escena). De la misma forma en que los movimientos sociales se desarrollan en manifestaciones y reuniones que generalmente se sitúan en espacios públicos (plazas, calles) por fuera de las instituciones oficiales.

### ***Para citar este artículo***

Referencia electrónica

Marta Mariasole Raimondi, « El teatro como espacio de resistencia en la Argentina de la postdictadura », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Cuestiones del tiempo presente, 2008, Puesto en línea el 14 juillet 2008. URL : <http://nuevomundo.revues.org/index37982.html>

**Marta Mariasole Raimondi**

EHESS/UBA soletommy[at]hotmail.com

### ***Licencia***

© Tous droits réservés

***Abstract / Resumen***

This article studies the theatric expressions as a mean of resistance in Argentina, aiming to explain how it became a tool of political struggle. The period studied begins with the process of restoration of democracy, from 1983 to 2006. In order to analyze this phenomenon, we have studied the particularities of the evolution of the political theater in Argentina during the last decade (a period characterized by the introduction of neoliberal economic policies under the government of Menem, 1989-1999), also considering the political potentials of the theater in the current international socio-political context. This was undertaken through the study of two of the main representative tendencies of theater resistance recognized during the research conducted in Buenos Aires in 2006: the first, regarding the organization behind the support of materials for theater companies, and, the second, concerning the search of a new artistic language in the proposed plays; both identified as counter-power expressions from a globalized perspective.

**Keywords :** theatre, micro-politics, globalisation, Argentina, 20th Century

Este artículo pretende analizar las expresiones del teatro en tanto espacio de resistencia en Argentina, buscando explicar cómo el teatro puede representar una herramienta políticamente contestataria. El período abordado es el que se abre con el inicio del proceso de restauración de la democracia en dicho país, de 1983 a 2006. Para analizar este fenómeno, estudiamos las características que conciernen la evolución del teatro político en Argentina durante las últimas décadas (caracterizadas por la introducción de una política económica neoliberal bajo el gobierno de Menem, entre 1989-1999), a la luz del potencial político del teatro en el actual contexto socio-político internacional. Con dicho objetivo, el presente artículo dará cuenta de las dos formas más representativas de resistencia teatral observadas durante la investigación realizada en Buenos Aires en 2006: la organización material de las compañías teatrales y la búsqueda de un nuevo lenguaje artístico en las obras teatrales propuestas. Ambas son expresiones de contra-poder en relación al orden del sistema mundial.

**Licence portant sur le document :** © Tous droits réservés