


Teatro, democracia y dictadura en Argentina Vista panorámica de los Siglos XX y XXI

María Natacha Koss

Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Buenos Aires, Argentina

nkoss@filo.uba.ar

 <https://orcid.org/0000-0002-2890-1295>

Resumen

En este trabajo nos proponemos construir una mirada amplia sobre las relaciones entre teatro y dictadura en el siglo XX en Argentina y sus proyecciones en el siglo XXI. Con casi un 30% del siglo bajo gobiernos no democráticos, las poéticas teatrales organizaron diferentes modalidades de resistencia y resiliencia que involucraron a diversos actores. Asumiendo la heterogeneidad del campo, seleccionaremos casos que consideramos relevantes en cada período. En primera instancia nos referiremos al Teatro Obrero y Teatro Anarquista en vínculo con el Fraude Patriótico y la Semana Trágica. En segundo lugar pensaremos al Teatro Independiente como una modalidad de vinculación política en el marco de la dictadura de Uriburu. En tercera instancia nos referiremos a una micropoética del nuevo teatro profesional, El herrero y el diablo, para pensar la recursividad del teatro en tanto metáfora epistemológica, hermana con el golpe de estado al segundo gobierno peronista. Nuestro cuarto ejemplo estará relacionado con el Teatro Militante y la agrupación Octubre, para pensar luego el emblemático caso de Teatro Abierto y la última dictadura militar argentina. Finalmente, analizaremos al Teatro Comunitario como un enlace entre la resistencia del gobierno de facto y la productividad durante la democracia; y el caso de Teatro x la Identidad como una experiencia teatral del siglo XXI que abreva en la herencia del siglo XX.

Palabras clave: teatro argentino – dictaduras argentinas del siglo XX – resiliencia – resistencia – posdictadura

Fecha de recepción: 2/10/2025/ Fecha de aprobación: 12/3/2026

Cómo citar / How to cite: Koss, María Natacha (2026). "Teatro, democracia y dictadura en Argentina. Vista panorámica de los Siglos XX y XXI". *Revista de Estudios sobre Genocidio*, número 21, Año 17.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional

Abstract

This paper proposes a comprehensive overview of the relationship between theater and dictatorship in 20th-century Argentina and its legacy in the 21st century. With nearly 30% of the last century spent under non-democratic regimes, theatrical poetics developed diverse modes of resistance and resilience involving a wide array of actors. Acknowledging the heterogeneity of the field, we examine key case studies from each period. First, we discuss Workers' Theater and Anarchist Theater in the context of the *Semana Trágica* and the *Fraude Patriótico*. Second, we analyze Independent Theater as a form of political engagement during the Uriburu dictatorship. Third, we explore a 'micropoetics' of the new professional theater through *El herrero y el diablo*, reflecting on theater as an epistemological metaphor during the 1955 coup d'état. Our analysis then moves to Militant Theater and the Grupo Octubre, followed by the emblematic case of Teatro Abierto during the final military dictatorship. Finally, we examine Teatro Comunitario as a bridge between de facto resistance and democratic productivity, concluding with Teatro x la Identidad as a 21st-century experience rooted in the heritage of the 20th century."

Key words: Argentine theatre – Argentine Dictatorships of the Twentieth Century – Resilience – Resistance - Post-dictatorship

Introducción

En los estudios teatrales contemporáneos, es muy habitual encontrar referencias y análisis en relación con la dictadura y posdictadura argentina. No obstante, cuando la bibliografía utiliza estos términos, suele referirse solamente al Terrorismo de Estado acaecido entre 1976 y 1983. En este trabajo pretendemos expandir ese marco temporal, considerando el accidentado devenir democrático argentino a lo largo del siglo XX y las diversas maneras en las que el teatro se manifestó al respecto.

Por lo tanto, en una primera instancia, nos dedicaremos a plantear muy someramente los devenires políticos del país. Luego trabajaremos con una serie de ejemplos diversos que nos permitirán evidenciar las diferentes maneras en las que el teatro accionó y reaccionó frente a la realidad inmediata. Finalmente, intentaremos sistematizar las modalidades políticas que cada uno de los ejemplos pone de manifiesto, asumiendo como premisa que el concepto de "teatro político" se complejizó y diversificó en los últimos 100 años, obligándonos a repensar su definición.

Democracia y dictadura en Argentina

En este apartado nos interesa proponer una mirada panorámica de la Argentina en el siglo XX y la entrada al XXI. La inquietud surge a raíz de una tendencia reiterada en los últimos encuentros científicos en los que hemos participado donde observamos que se

sobreentiende, al problematizar la dictadura militar en nuestro país, que se trata del período 1976-1983, cual si todo el resto del siglo XX hubiese transcurrido en democracia. Por eso considero que, si bien es de público conocimiento y se realizará sin un mayor análisis, un repaso veloz por las presidencias argentinas permite dimensionar las estructuras políticas generales.

Eric Hobsbawm sostiene, en consonancia con su concepto de “largo siglo XIX” (1789-1914), la existencia de un “corto siglo XX” que comienza con la Primera Guerra Mundial (Hobsbawm, 1998). Para hablar de democracia real en Argentina, consideramos pertinente retomar ese concepto e iniciar el período en el año 1912, con la promulgación de la Ley Sáenz Peña o Ley 8.871, publicada en el Boletín Oficial el 26 de marzo¹. Como sabemos, dicha ley estableció el secreto y la obligatoriedad del sufragio y el mecanismo plurinominal. Según Juan Martín de Chazal (2017), esto

...modificó los esquemas político-electoral vigentes en la Argentina. Desde 1880, regía en el país la República liberal-conservadora, en la cual el poder político estuvo monopolizado por el Partido Autonomista Nacional (PAN) sobre la base de *elecciones fraudulentas y escasa participación ciudadana*², dando lugar a una “democracia restringida” (...) No obstante, el genuino sufragio universal tardaría más de tres décadas en llegar al país con el acceso de las mujeres a las elecciones (...) [Pero] sin duda alguna, la Ley Sáenz Peña significó una bisagra en la historia nacional, y también internacional ya que dio paso al poder a un partido de masas en un contexto conservador y de procedimientos electorales impuros en toda la región.

Esta ley va a permitir el ingreso de la Unión Cívica Radical (UCR) al campo político con tres ciclos presidenciales, que culminarán con el primer golpe de estado del siglo. Los primeros comicios presidenciales disputados al amparo de la nueva Ley son los acaecidos en 1916³, que llevaron a Hipólito Yrigoyen a la Casa Rosada (1916-1922). Luego lo sucederá Marcelo T. de Alvear (1922-1928) y más tarde Yrigoyen volverá a la presidencia, pero sólo por dos años (1928-1930). El golpe de José Félix Uriburu lo posiciona como el primer Presidente de facto del siglo XX, con un mandato de dos años (1930-1932). Y la restauración democrática volverá a ubicar al radicalismo en el Poder Ejecutivo, aunque en una línea disidente (Unión Cívica Radical Antipersonalista). Se sucederán entonces las presidencias de Agustín P. Justo (1932-1938) y Roberto M. Ortiz⁴ y Ramón S. Castillo (1938-1944) que finalizarán con un nuevo golpe de estado. El 17 de noviembre de 1942, Castillo había designado al General Pedro P. Ramírez como Ministro de Guerra. Ramírez pertenecía al Grupo de Oficiales Unidos

¹ Texto completo de la Ley disponible en <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-8871-310143/texto>.

² El destacado es nuestro.

³ Recordemos que Sáenz Peña había asumido la presidencia en 1910 por el período de 6 años. Ante su fallecimiento en 1914, finaliza el mandato Victorino de la Plaza, lo que hace que el subsiguiente llamado a elecciones sea en 1916.

⁴ Ortiz fallece en 1942 y Castillo finaliza el mandato.

(GOU), de tendencia nacionalista y “neutralista” ante la Segunda Guerra Mundial. En los últimos días de mayo de 1943, un grupo de dirigentes de la Unión Cívica Radical le propuso encabezar una fórmula presidencial contra el candidato oficialista. Enterado el presidente Castillo, le exigió la renuncia el 3 de junio, hecho que desencadenó la autodenominada “Revolución⁵ del 4 de junio de 1943”, que no era más que un nuevo golpe de Estado encabezado ahora por el General Arturo Rawson y el propio General Ramírez. Estrictamente hablando, quien asumió como presidente fue Rawson; pero debido a disidencias por los nombramientos en el gabinete, fue desplazado por los militares para proclamar a Ramírez, quien asumirá el cargo entre 1943 y 1944. El vicepresidente de facto, el General Edelmiro Julián Farrell, reemplazará a Ramírez en la presidencia desde marzo de 1944. Después de la gran movilización obrera del 17 de octubre de 1945, ordenó la celebración de elecciones en 1946 y traspasó el poder al General de Brigada Juan Domingo Perón, quien había sido su Vicepresidente, Ministro de Guerra y Secretario de Trabajo y Previsión y que ganó las elecciones democráticas como candidato del Partido Laborista de ese año. Perón, entonces, cumple el período presidencial completo (1946-1952) y luego se postula, ya bajo la órbita del Partido Justicialista Nacional de la República Argentina (PJ), para el período subsiguiente. Si bien gana las elecciones, su segunda presidencia llega solamente hasta 1955 pues es derrocado por un nuevo golpe de estado, autodenominado “Revolución Libertadora”, liderado por el Teniente General Eduardo Lonardi quien ejerció brevemente la presidencia de facto durante 51 días. Fue desplazado del poder por otros sectores de las Fuerzas Armadas, que encumbraron a Pedro Eugenio Aramburu como Presidente de facto, cargo que ejerció hasta 1958. Si bien ese año se llama a elecciones, la voluntad de la “desperonización del país” que había tenido el golpe, tuvo como consecuencia la proscripción del peronismo además de, por supuesto, el exilio de Perón. En este estado de situación de dudoso estado democrático, gana las elecciones el candidato de la UCR Arturo Frondizi, el más crítico de la dictadura y el más cercano al peronismo. Así y todo su presidencia abarca solamente de 1958 a 1962, pues sufrió constantemente de grandes presiones del poder militar hasta ser derrocado por un nuevo golpe de estado, esta vez encabezado por José María Guido quien lo detuvo, lo reemplazó en la presidencia y, por decreto del Poder Ejecutivo, le convalidó la detención sin juicio durante dieciocho meses impidiéndole participar de las elecciones de 1963. Ese año se convoca a nuevos comicios, que restauran la democracia nuevamente en manos de la UCR, esta vez con la presidencia de Arturo Illia. Llegó a la presidencia de la Nación, entonces, en elecciones controladas por las Fuerzas Armadas en las que se proscribió al peronismo y al comunismo, y se realizaron mientras estaba detenido el anterior Presidente constitucional Arturo Frondizi. No obstante, Illia tampoco logra terminar su mandato y es derrocado en 1966 por la autodenominada “Revolución Argentina” liderada por Juan Carlos Onganía, quien asume

⁵ Nótese aquí y en los venideros golpes de estado, la insistencia de los militares de turno en atribuir un carácter revolucionario a sus acciones.

como Presidente de facto hasta 1970. Su gobierno se caracterizó por ser el único en la historia argentina que disolvió los partidos políticos y por ser el primero que tuvo carácter permanente bajo la forma del Estado burocrático-autoritario. Pero en el comienzo de la década fue relevado por la Junta de Comandantes en Jefe de las Fuerzas Armadas, quienes resolvieron designar Presidente al General de Brigada Roberto Marcelo Levingston. Esa misma Junta lo relevará de su cargo en 1971, para traspasar el poder al Teniente General Alejandro Agustín Lanusse. Durante su presidencia, se reabrieron los comités de los partidos políticos y se creó el Gran Acuerdo Nacional. Lanusse entregó el poder bajo elecciones libres, pero realizadas con un régimen electoral creado por la dictadura y con Perón aún en el exilio.

Las elecciones presidenciales de 1973 fueron ganadas, bajo circunstancias muy particulares, por Héctor Cámpora, quien había sido encarcelado por la dictadura establecida en 1955. Durante la proscripción del peronismo, fue designado en 1971 por el mismo Perón como su delegado personal en la Argentina. Desde ese cargo fue parte de la conducción que reorganizó al Partido Justicialista y militó por la vuelta de Perón al país. Debido a la prohibición impuesta a Perón para presentarse como candidato a Presidente de la Nación en 1973, el propio Perón lo designó como candidato en su lugar. Cámpora triunfó con el 49,5 % de los votos bajo el lema "Cámpora al gobierno, Perón al poder". Ejerció la Presidencia de la Nación durante 49 días. Renunció a su cargo el 13 de julio de 1973, facilitando la realización de las primeras elecciones sin proscripciones desde 1955 en las que la fórmula Perón-Perón triunfó con el 62 % de los votos. Pero Juan Domingo Perón no podrá tampoco finalizar este mandato, pues fallece el 1 de julio de 1974. Asume entonces quien era Vicepresidenta de la Nación, María Estela Martínez de Perón. Acá comienza el período más oscuro de nuestra historia reciente, con la creación del grupo paramilitar de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) liderado por José López Rega y el golpe que instaurará nuestra última dictadura militar en 1976.

Con una economía devastada y una incapacidad de gestión evidente, Martínez de Perón anunció el adelanto de las elecciones presidenciales a octubre de 1976. Pero el 24 de marzo de ese mismo año un golpe de Estado puso fin al régimen constitucional e instauró una dictadura cívico-eclesiástica-militar autodenominada "Proceso de Reorganización Nacional". Jorge Rafael Videla (1976-1981), Roberto Eduardo Viola (1981), Leopoldo Fortunato Galtieri (1981-1982), Reynaldo Bignone (1982-1983) asumirán sucesivamente el gobierno de facto de la dictadura más sanguinaria de nuestra historia.

La pésima gestión económica sumada a un terrorismo de Estado insostenible y, finalmente la pérdida devastadora de la Guerra de Malvinas, obligaron a la dictadura a entregar el poder. El 10 de diciembre de 1983 asume la presidencia el candidato de la UCR Raúl Alfonsín, ganador de las elecciones democráticas realizadas ese mismo año. Tuvo a su cargo el difícil proceso de la transición hacia la democracia y el juicio y castigo a los golpistas del

período precedente. El juicio a las Juntas culminó con una sentencia que consideró probado que las Juntas diseñaron e implementaron un plan criminal. Dicha sentencia fue resistida por amplios sectores militares, situación que llegó a su punto límite con las sublevaciones de los “carapintadas” en 1987 liderados por Aldo Rico. Pese a haber sido derrotados, las sublevaciones carapintadas presionaron al poder democrático e influyeron en la sanción de las llamadas “leyes de impunidad”, sancionadas durante los gobiernos de Alfonsín y Menem, que liberaron a los acusados y dejaron sin efecto las investigaciones y condenas dictadas contra los autores de crímenes de lesa humanidad. En 2003, las leyes de impunidad fueron anuladas por el Congreso Nacional y la Corte Suprema, durante la presidencia de Néstor Kirchner, para permitir que los delitos fueran finalmente investigados y los culpables condenados. Los militares sublevados fueron juzgados y condenados, pero por último resultaron indultados.

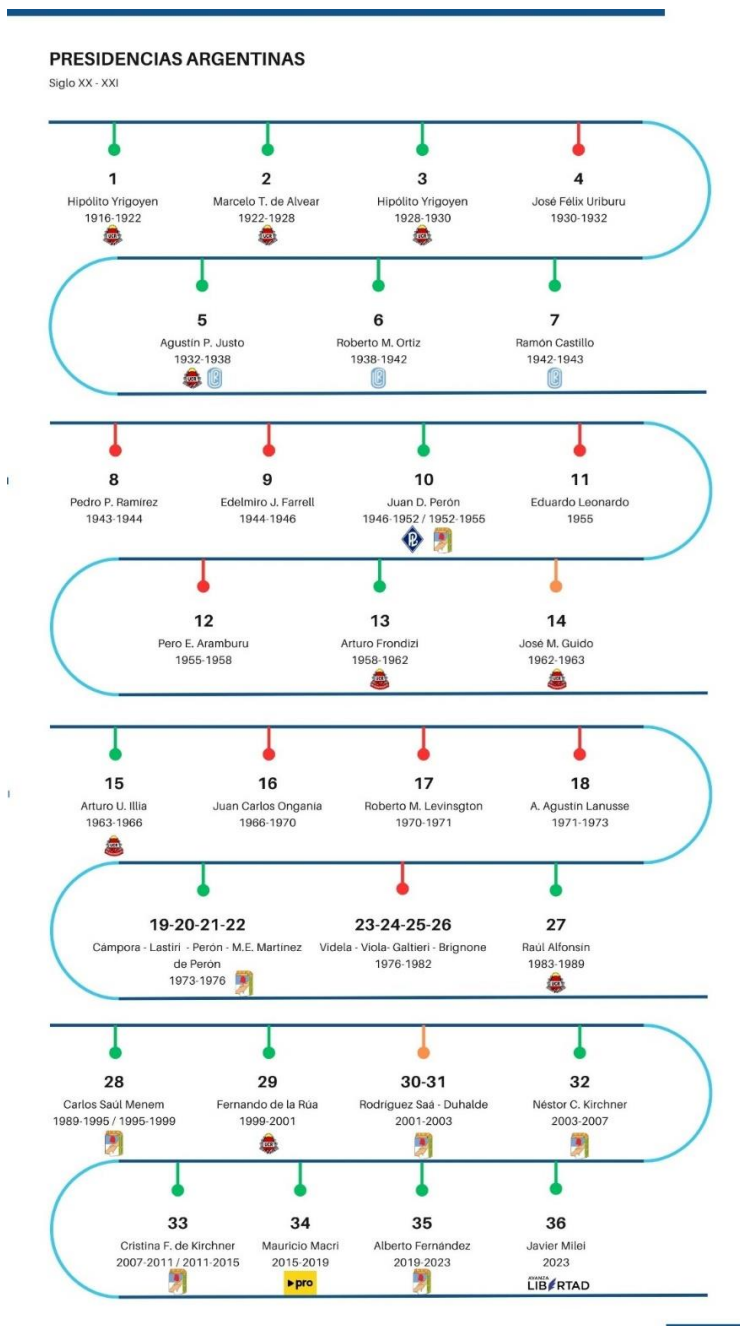
Raúl Alfonsín tampoco conseguirá finalizar su mandato, no sólo por las presiones militares sino también por una nueva modalidad golpista que caracterizará al siglo venidero: el golpe económico. Entregó el mando en 1989 en forma anticipada a Carlos Menem, ganador de las elecciones por el PJ, en medio de un proceso hiperinflacionario. Y Carlos Menem cerrará el siglo ya no sólo con dos presidencias completas (1989-1995 / 1995-1999), sino también con una Reforma Constitucional⁶ que le permitió presentarse como candidato para otro período. En 1999, resultaría electo Presidente Fernando de la Rúa, candidato de la Alianza entre la UCR y otros partidos, quien inaugurará el siglo XXI con una hecatombe económica que lo obliga a abandonar la presidencia en 2001 huyendo en helicóptero desde la Casa Rosada, en medio de una crisis institucional que dejó muertos y bancarrotas, además de la sucesión de 4 Presidentes en una misma semana.

Desde que Jean-François Lyotard publicó *La condición postmoderna: Informe sobre el saber* (1979), el prefijo *post* fue ganando adeptos en todos los campos. La posverdad, el poshumanismo, la posthistoria o lo posdramático, son sólo algunos ejemplos de las apropiaciones disciplinares de esa categoría. Pero si al período que sucede a 1983 en Argentina lo denominamos postdictadura, lo hacemos no sólo de pensar al prefijo *post* como lo que *viene luego de*, sino también como lo que existe *a consecuencia de* (Dubatti, 2012). El siglo XX fue un siglo de golpes de Estado. El siglo XXI está siendo un siglo de restauración democrática que sufre aún las consecuencias de las dictaduras.

Para cerrar este apartado y plasmar visualmente nuestro “corto siglo XX”, pasaremos a sistematizar la información hasta aquí relevada en dos pequeños cuadros. En el primero, se elabora una línea temporal con las presidencias. Cuando el color sea verde, es que se trata

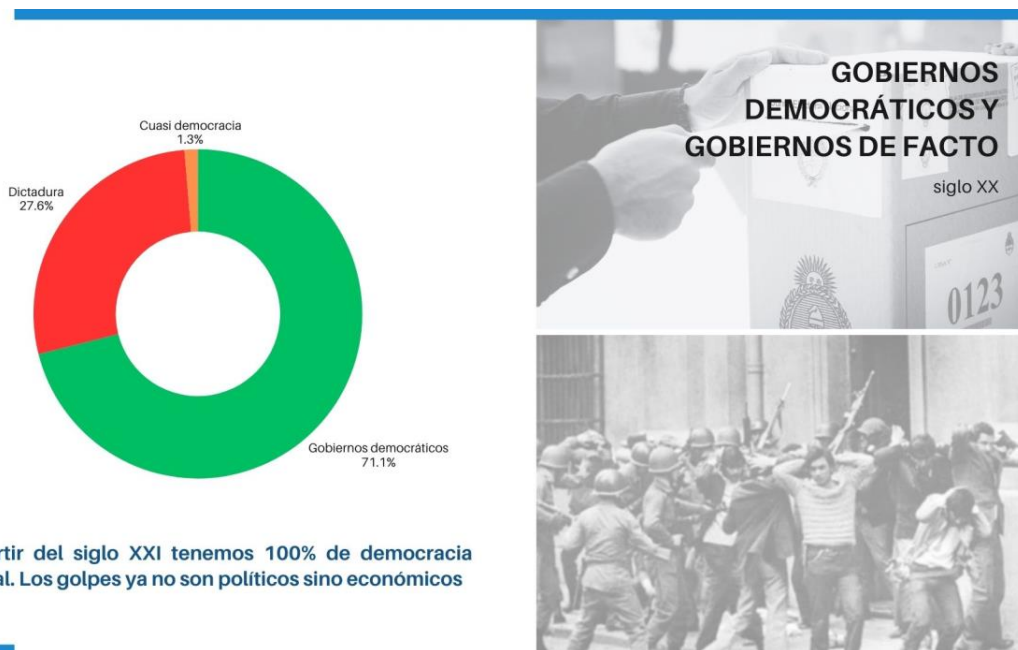
⁶ Entre otras cosas, dicha reforma acortó los períodos presidenciales de 6 a 4 años.

de gobiernos democráticos; cuando es rojo, se trata de dictadura y, cuando es naranja, se trata de gobiernos intermedios⁷.



⁷ Decidimos considerar a los gobiernos de Frondizi e Illia como plenamente democrático, pese a la proscripción del peronismo, por motivos que exceden las discusiones propuestas en este trabajo.

El segundo cuadro es un diagrama que sintetiza dicha línea de tiempo.



¿Y el teatro?

Dicho esto, resulta muy interesante pensar qué relación tuvo el teatro con los traumas políticos del siglo XX hasta la actualidad; ¿cuál fue la relación entre el teatro y los sistemas de poder en esta relación dictadura-democracia?

Como siempre que se intenta marcar ejemplos históricos en un eje diacrónico, estos se eligen por su relevancia, por considerarse ítems fundamentales. Pero la elección también conlleva cierto grado de arbitrariedad fruto de la mirada del investigador/investigadora.

Asumiendo esta doble perspectiva, elegimos seis momentos relevantes. Basamos esta selección, además, en la voluntad de traer diferentes modalidades teatrales y poéticas políticas. Esto quiere decir que dejamos un gran corpus por fuera de este escrito, del que tenemos conocimiento pero que por motivos de extensión tuvimos que relegar.

Asimismo, la elección de un eje diacrónico continuo con diferentes ejemplos de modalidades y distintas relaciones, viene a sentar una posición que queremos enunciar aquí y sostener a lo largo del apartado. Durante bastante tiempo se habló en el ámbito teatral, especialmente en relación a la última década del siglo XX y principios del XXI, que el teatro

se había desentendido de la política. Osvaldo Pellettieri afirmó que en los '90 lo que aunó a la heterogeneidad de poéticas que convivían en el campo teatral era:

... su actitud “no moderna”, el cuestionamiento al teatro argentino moderno realista que comenzó en los treinta y se afirmó en los sesenta, a pesar de lo cual hay entre ellos diferencias dado que algunos teatristas emergentes incluyen procedimientos y, a veces, hasta la ideología realista en sus textos y puestas. [...] La posmodernidad ha permitido reparar en que cada uno puede hacer “su” historia sin supuestos únicos, sin metas utópicas que vuelvan a inducirnos a creer que el teatro “va a salvar al país”. Se han superado los determinismos, asumiendo las limitaciones de la función del crítico y del historiador. (2001, pp. 455-456)

Esa preponderancia de la experimentación sobre las formas teatrales, las narrativas y las poéticas, habría mermado su capacidad política. Merced a esto, Mauricio Tossi abre un cuestionamiento a dos bandas. Por un lado, por la centralidad capitalina de la heurística propuesta. Por el otro, por el cuestionamiento a la condición de “lo político”.

...primero, nos preguntamos por las condiciones geopolíticas de conocimiento sostenidas en estos constructos teóricos, en especial, sobre la preceptiva de una semántica fundada en la “desintegración” (Rodríguez, 2001, p. 463) de los relatos de certeza y de las tesis sociales; segundo, y consecuentemente con lo anterior, ¿qué vinculación nocional y procedimental se puede establecer entre esta teoría dramaturgica, estructurada en función de la praxis escénica capitalina, con las creaciones poéticas de los teatros regionales? De manera puntual, en los marcos de producción socioartísticos y políticos de las zonas descentralizadas del país, ¿cómo se configuró el imperativo estético de una semántica desintegradora en los relatos escénicos? (2024: 6)

Retomamos entonces para esto la efímera “polémica” Gambaro-Spregelburd en la *Revista Ñ*. Allí, mientras Rafael Spregelburd ponderaba la libertad que había adquirido el teatro para no estar siempre obligado a “decir lo importante”, Griselda Gambaro respondía:

Rafael Spregelburd declara en su reportaje “que su generación ha logrado recuperar una situación gozosa para el teatro, liberado del imperativo de *decir lo importante* de los '80, un teatro que propone un encuentro festivo, pero de enorme responsabilidad con el presente”. Me permito hacer un recorte a la frase para reflexionar sobre aquello de *decir lo importante*. Me pregunto: si se escribe teatro (se pone en escena) para no decirlo, ¿de qué se ocupa el teatro?, ¿de qué habla? (Gambaro, 2014: 165)

Pero Spregelburd había sido claro:

Cuando nos referimos a “lo importante”, la pregunta básica es quién es el que determina qué es lo importante, y por lo tanto, cuál es el deber de los artistas dentro de un panorama dominado políticamente por “lo importante como acuerdo comunitario”, cuando esto es definido por el sentido común, un sentido que, creo yo, anula precisamente “los sentidos”.

Un sentido que es justamente el que el teatro verdaderamente comprometido pretende desenmascarar y evidenciar como una construcción del discurso del poder, que es por lo menos cuestionable (Sprengelburd, 2007).

En cualquier caso, fue (y sigue siendo) habitual encontrar reproducida la idea de que el teatro de los '90 se corrió de la política, concepción que se instauró como sentido común. Pero creemos que deberíamos complejizar la discusión pensando lo político a través de, por lo menos, dos maneras diferentes. Por un lado, tal como se define en el clásico trabajo de Carl Schmitt *El concepto de lo político* (1932) a través del binomio amigo-enemigo. Desplegado en el contexto del auge nacionalsocialista alemán, la mirada confrontativa que este concepto entraña parte de un principio de necesidad histórica, que puede equipararse a nuestra última dictadura cívico-militar y a la visión de Gambaro enunciada más arriba. Por otro lado, si pensamos desde la posguerra, podemos postular a lo político como un proceso fluido, más ambiguo. En ese punto nos topamos con la propuesta de Deleuze & Guattari en el famoso capítulo 12 de *Mil mesetas* (1980), donde modifican la estructura binaria enfocándose en el vitalismo y, por lo tanto, considerando fuerzas en flujo y no de antagonismos fijos. De allí que trabajen con las categorías de amigo, enemigo y amigo potencial. En esta perspectiva, lo político se torna un proceso de menores certezas, pero no por eso menos potente. Dentro de esta mirada, el teatro ya no busca "bajar línea" mostrar el camino a seguir, sino que abraza lo político como complejidad mutable. Esto también es posible porque, durante la democracia, no sólo varían los amigos o aliados potenciales sino también los enemigos. Si Galtieri o Videla eran figuras emblemáticas de la violencia de estado contra la cual luchar, los presidentes de la democracia cosechan adherentes y detractores en igual medida, en diferentes capas sociales y en los más diversos partidos políticos.

Tomando en cuenta estas premisas históricas y teóricas, elegimos seis momentos del teatro para sostener la tesis de que la política nunca abandonó las tablas argentinas. Aunque eso no significa que siempre haya permanecido de la misma manera, con las mismas poéticas y modalidades. Los criterios de esta selección fueron variados: evidenciar la multiplicidad de poéticas, poner en valor la creación filodramática tanto como la profesional, ponderar la función social del teatro, analizar en la recursividad y la elocuencia de los espectadores, etc. No obstante, y casi de forma inevitable, algo de lo aleatorio y arbitrario tiñe el corpus. Decimos entonces que estos seis cortes no son ni pretenden ser omniabarcantes, sino simplemente evidencias desde la praxis tetral de nuestra propuesta.

Teatro Obrero

El primer momento histórico que elegimos se sitúa, entonces, en el contexto del golpe de Uriburu, que es también un período que sucede a una de nuestras grandes corrientes migratorias, fruto de la Primera Guerra Mundial y la posguerra. Durante estos años llegaron a nuestro país exiliados y perseguidos políticos, varios de ellos adeptos a las ideas anarquistas y socialistas, que encontraron en nuestra Patria un lugar fecundo para

desarrollarse pues, ya desde la primera década del siglo XX, grandes intelectuales y teatristas argentinos estaban discutiendo esas ideas. Nos referimos a Florencio Sánchez, Enrique García Velloso, Salvadora Medina Onrubia entre muchos otros.

Mientras que los inmigrantes socialistas tendieron a incorporarse a los sindicatos obreros de las ciudades, los anarquistas

Consideraban que lo institucional, salvo que fuera mínimo para asegurar cualquier orden interno, era incompatible con la libertad proclamada. De esta manera, eligieron alejarse de los lugares de centralidad evidente y, muchas veces, se adentraron en el territorio argentino en soledad o en pequeños grupos. Llegaron –a través de las vías que los propios explotadores ingleses habían erigido– a lugares donde las palabras “sindicato” o “lucha gremial” no podían ser comprendidas. Con medios exiguos pero con una capacidad de trabajo y militancia encomiable, fundaron bibliotecas, círculos y talleres a lo largo de su peregrinar. Hubo partidarios de las ideas antiorganizadoras que eligieron asentarse en una zona y desplegar en ella su labor. Y el teatro siempre los acompañó como arma creativa (Fos, 2015:19)

Carlos Fos, gran especialista en Teatro Obrero y Teatro Anarquista, recoge textos y testimonios de las primeras décadas del siglo XX que se corresponden con un teatro itinerante, un teatro nómada, un teatro que va a ir acompañando los rieles del ferrocarril. Buscando trabajar con problemáticas locales, este *teatro de urgencia* permanece en movimiento también por cuestiones de supervivencia estratégica. Este primer ejemplo es tan federal como las vías del tren, ya que los anarquistas utilizaban este rápido, sencillo y efectivo medio de transporte para la huida veloz. Entonces, podemos afirmar que el Teatro Libertario cumplió fundamentalmente funciones didácticas, pedagógicas o políticas. Con un fuerte asiento en la ideología del movimiento, los textos dramáticos tenían la finalidad de hacer extensivo el mensaje libertario a los pueblos. Y, dependiendo del contexto político, algunos artistas trashumantes trabajaban perseguidos o en la clandestinidad. El teatro es, de esta manera, concebido como herramienta para la transformación de las condiciones sociales y políticas.

Con la caída del segundo gobierno de Yrigoyen, jaqueado por las presiones políticas internas y la delicada situación económica mundial, muchos de los emprendimientos libertarios que sobrevivieron quedaron librados a su suerte. Tal es el caso de la Biblioteca Honor, espacio cultural del que participaba Enrique Morales quien, en una entrevista de 1986, le cuenta a Fos

Sinceramente, hacía cerca de cinco años que realizábamos nuestras actividades sin responder a ninguna autoridad dentro del anarcosindicalismo. Las huelgas de 1927 dividieron las aguas entre los fundadores de la biblioteca y primamos los que pensábamos que, sin desmerecer ideas tan puras como las libertarias, no debíamos caer en la ingenua posición de una revolución social en manos de un proletariado a todas luces desorganizado y sin fuerzas. Por eso, junto a algunos luchadores radicales, continuamos la labor cultural que nos habíamos impuesto sin renunciar a los principios de educar al más humilde. Fueron tres años difíciles, hasta que hallamos nuestra propia voz. El cuadro filodramático y el coro

adquirieron nuevos bríos y fuimos invitados por numerosas organizaciones sociales y políticas de distintos signos. La caída de Yrigoyen y la presión asfixiante de la burguesía cerró nuestras puertas (49).

En su modalidad sindical, anarquista o socialista, el Teatro Obrero fue un teatro de agitación, de urgencia y de lucha, que es recuperado en ocasiones casi un siglo después, a través de la puesta en uso de herramientas no siempre valoradas por los estudiosos, como el agitprop (sobre el que volveremos) y los cuadros filodramáticos.

Es un teatro, entonces, que se va a irradiar sobre todo por fuera de la Capital. La Ciudad de Buenos Aires no va a ser punta de lanza de nada en relación a esto y, en el contexto de la Semana Trágica, de las aberraciones de la Liga Patriótica y luego del golpe de Estado, esto será un movimiento cultural que va a venir a combatir las ideas de la oligarquía y que va a irradiar posibilidades de ideas nuevas.

El Teatro Independiente

El segundo momento histórico que elegimos es el del Teatro Independiente, que surgió como movimiento programático⁸ en Buenos Aires por iniciativa de Leónidas Barletta, quien fundó su Teatro del Pueblo el 30 de noviembre de 1930 en un predio municipal. No obstante, este concepto ya circulaba en el campo cultural y teatral desde algunos años antes. El movimiento artístico de teatros independientes trajo aparejadas nuevas formas de hacer y de pensar el teatro, lo que produjo metodologías de trabajo que -en algunos casos- llegaron hasta hoy.

Las ideas que regían al Teatro Independiente en su institucionalización en el Teatro del Pueblo eran, según José Marial (1955), eminentemente anticomerciales, buscando un teatro de calidad. Por su parte, Rubens Bayardo sostiene que los “primeros grupos de ‘teatro independiente’ surgieron en los años treinta cuando por efecto de la crisis las dos terceras partes de los actores quedaron desocupados” (1990: 35). No obstante, el vínculo con la realidad política no aparece problematizada en sus ideales ni en la programación del período. Consideremos para ello que la fecha de conformación coincide con el golpe de Uriburu (1930) y que las obras estrenadas en esos años en el Teatro del Pueblo no se adentran en la problemática coyuntural.

El repertorio preferido del Teatro del Pueblo (...) era el escrito por autores nacionales. Más allá de que, como vimos, los intelectuales de la época tenían su mirada posada en los cambios que estaban acaeciendo en Europa, el propósito de promover a los dramaturgos argentinos fue una meta desde los inicios del Teatro del Pueblo (...) Dentro de los autores nacionales que tuvieron lugar en el Teatro del Pueblo, Roberto Arlt fue la figura referencial. El dramaturgo acompañó de cerca los pasos iniciales del teatro y encarnó en sus obras “el

⁸ Con esto queremos acordar con la tesis de María Fukelman (2022), quien sostiene que el proyecto de Barletta no sólo cuenta con antecedentes, sino también contemporáneos similares. La diferencia radica en la sistematización del proyecto político-cultural y su irradiación desde el Teatro del Pueblo y el propio Barletta hacia múltiples territorios.

proyecto de modernización escénica y generación de conciencia social que caracterizó a la escena independiente de Buenos Aires” (Fukelman, 2022)

Pero si pensamos en una obra emblemática como *La isla desierta*, si bien coincidimos plenamente con Fukelman respecto a que se ponen en evidencia las desigualdades que genera el sistema capitalista, mostrando la desazón de las clases bajas y medias, que no participan de la riqueza que ayudan a construir, ya podemos vislumbrar que la crítica política pasa por los problemas estructurales del capitalismo antes que por las urgencias territoriales de la amenaza al sistema democrático. El carácter político de la obra se hace presente en ese “encuentro entre dos lógicas —que a la vez responden a dos racionalidades diferentes—, la del orden instituido y la de un nuevo orden con la propuesta de una nueva lógica con fines y valores radicalmente opuestos a la lógica del sistema” (Proaño Gómez, 2007: 11). Pero la pedagogía que el grupo pretende realizar desde el arte, como la creencia de que éste tiene una utilidad social, son herederas de las ramas más radicales de la tradición teatral europea y de la tradición literaria porteña.

El Teatro Independiente puede pensarse como una nueva forma de hacer y conceptualizar el teatro que se distancia de “tres grandes enemigos: el actor cabeza de compañía, el empresario comercial, el Estado” (Dubatti, 2012: 82). Y si bien tuvo múltiples modalidades, es indudable que, si acordamos en sostener que nace en 1930, debemos asumir también que mantiene su vigencia hasta el día de hoy. Pese a que algunos investigadores lo consideran un fenómeno que se extingue rápidamente (Rodríguez y Fernández Frade: 2003, 153-154), lo cierto es que su continuación se da con variantes, con cambios internos, elementos que se preservan y otros que se modifican. En 1943 se da la primera gran fractura a raíz del debate de la profesionalización y, en consecuencia, de la ida de muchos de los integrantes del Teatro del Pueblo. De hecho, Alicia Aisemberg manifiesta que entre 1949 y 1960 el Teatro del Pueblo deja de ocupar un lugar central en la escena independiente, en favor de múltiples agrupaciones y espacios que se multiplican exponencialmente. Para que la coyuntura entre a escena debemos esperar a esta segunda generación crítica de independientes, a los Tito Cossa, Carlos Gorostiza o Ricardo Halac.

El herrero y el diablo

Este tercer caso se corresponde a una pieza teatral de 1955, creada por uno de los “hijos” del movimiento de los Independientes pero identificado desde siempre con el Teatro Profesional. Nos referimos, por supuesto, a Juan Carlos Gené.

Estrenada en el desaparecido Teatro de la Luna de Buenos Aires en noviembre de 1955, *El herrero y el diablo*, “Fiesta teatral compuesta por Juan Carlos Gené sobre el capítulo XXI de Don Segundo Sombra de Ricardo Güiraldes”, representó la entrada triunfal de nuestro autor en la dramaturgia para adultos (recordemos que ya había incursionado en dramaturgia para las infancias). Triunfal, decimos, no solamente por la muy buena recepción del público, sino también por el galardón que recibió ese mismo año con el Premio Municipal.

La pieza retoma la tradición de la gauchesca, no sólo en el carácter literario y/o folclórico, sino fundamentalmente “como intento de utilizar el instinto dramático popular” (Gené, 1966: 5) La obra tiene una estructura vinculada a las moralidades medievales, en donde el protagonista realiza un doble trayecto narrativo: el que va de la vida a la muerte, y el que articula la historia de caída o de redención. En este caso, se trata claramente de una historia de caída, aunque con una interrupción en la reescritura de Gené que posiciona a la obra en el terreno de la farsa.

El capítulo de Güiraldes retoma la historia de Miseria, un viejo herrero a quien, de manera imprevista, lo visitan un día Jesús y San Pedro pues a su burro se le ha salido una herradura. Miseria les soluciona el problema y se rehúsa a cobrarles porque los ve más pobres que a él mismo. Jesús, en agradecimiento, le concede tres deseos. Pero el viejo, que piensa que quienes están frente a él son dos locos, desatiende el concejo de San Pedro de pedir el cielo y termina pidiendo ridiculeces: que si alguien se sienta en su banquito no pueda levantarse sin su permiso; que si alguien se sube a su nogal no pueda bajarse sin su permiso; que si alguien se mete en su tabaquera no pueda salir sin su permiso.

Al tiempo, llega a la herrería de Miseria un demonio para (referencia fáustica mediante) comprar su alma; y se la intercambia por 20 años de dinero y mujeres a discreción. Pasado el tiempo, el demonio vuelve a reclamar su prenda y el viejo, resignado, está dispuesto a cumplir. Pero cuando el demonio se sienta en el banquito y no puede pararse luego, Miseria recuerda a esos dos personajes que una vez entraron a su herrería y cae en la cuenta de que sus tres deseos fueron concedidos. Usando ese nuevo poder, renegocia con el demonio otros 20 años. Pasado el tiempo, son ahora 2 los demonios que vienen a buscarlo y Miseria les convida nueces mientras va a prepararse; como era de esperar, la gula les gana y trepan al árbol buscando más frutos. Cuando ven que no pueden bajar, el viejo vuelve a renegociarles 20 años más. Ahora sí, pasado el tiempo, se presenta el mismo Satanás con todos los seres infernales dispuestos a castigar por fin a Miseria. Pero éste lo desafía a que demuestre su poder convirtiéndose en una hormiga y metiendo dentro de su cuerpo a todo el infierno y sus habitantes. Ganado por el orgullo y la vanidad, Satán hace lo pedido y Miseria mete a la hormiga en su tabaquera, la golpea en el yunque y se la guarda en el bolsillo. Pasan los años y el viejo se aburre, pero vive. El problema aparece cuando quienes viven de los males del mundo (abogados, políticos, médicos, etc.) se presentan ante Miseria para pedirle que libere a sus cautivos, pues ellos y sus familias se están muriendo de hambre y van rumbo a la extinción. El viejo finalmente acepta y los males vuelven a poblar el mundo. Llega finalmente el día que en Miseria muere, pero no puede entrar al cielo (ha negado tres veces la recomendación de San Pedro); y en el infierno, luego de tantos golpes en el yunque, tampoco lo quieren. Por lo tanto, Miseria se queda para siempre rondando la Tierra.

En el cuento ya se evidencian las características de la moralidad en tanto poética didáctica por excelencia, que tiene como finalidad ilustrar una acción moral, recurriendo al procedimiento de la alegoría, es decir, la abstracción personificada (Miseria). No ilustra

episodios de la Biblia (aunque retoma personajes bíblicos como Jesús, San Pedro, Satanás), pero encarna la ilustración del dogma cristiano. Incluye referencias sociales transparentes, tanto en el comportamiento como en los personajes (médicos, jueces, políticos) y articula al mismo tiempo un despliegue horizontal de la acción (el trayecto de la vida hacia la muerte) y un despliegue vertical (en este caso, la caída).

Pero, en la reescritura, Gené rompe la moralidad reforzando la dimensión farsesca que Miseria porta en su intertexto con el Viejo Vizcacha, modificando el final de Güiraldes. En esta fiesta teatral el herrero hace un último negociado: acepta liberar a los seres infernales a cambio de ser el nuevo Gobernador. Y gana. Por lo tanto, la moraleja no aplica solamente a que Miseria rondará eternamente la Tierra, sino que la gobernará. La apelación a los mitos populares, su apropiación y reescritura (tal y como sucedía en el Teatro Clásico) aporta una nueva carga semántica que obliga a Gené a aclarar que, en el estreno de la obra en noviembre de 1955, los espectadores

“vieron en este desenlace una alusión directa a los hechos de trascendental importancia política que acababa de vivir el país en septiembre de ese año, es bueno aclarar una vez más que la obra estaba terminada en marzo de 1955 tal como se estrenó, sin que los hechos mencionados nos hayan movido a modificar una sola letra del texto original.” (1966: 6)

Por supuesto que Gené se refiere al golpe de Estado del 16 de septiembre de 1955, en el que fracciones de las Fuerzas Armadas (unas pocas unidades del Ejército y la Fuerza Aérea y prácticamente la totalidad de la Marina de Guerra) con el apoyo de los partidos políticos mayoritarios de la oposición y de la Iglesia, derrocaron al gobierno constitucional de Juan Domingo Perón.

Paul Ricoeur, en *Tiempo y narración*, ya nos ha enseñado que el punto de enunciación modaliza el discurso, por lo que no es de extrañar que esta obra haya sido leída como una opinión sobre la coyuntura inmediata. La obra se transforma, por la vía de los espectadores, en una mirada sobre la coyuntura sin ser explícitamente político.

El grupo Octubre

El grupo Octubre, dirigido por Norman Briski, nace en Buenos Aires a finales de 1970 con la impronta del vínculo con el Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo y se extiende luego hasta Mendoza. Su trayectoria ha sido estudiada en detalle por Lorena Verzero (2013), por lo que aquí señalaremos simplemente algunos aspectos que consideramos relevantes para lo que nos ocupa.

La mayoría de las obras, que luego serán publicadas por Briski (2005), constituyen creaciones del grupo que ponían en escena dinámicas, conflictos y desafíos de los vecinos villeros y trabajadores en general para percibirse y actuar como pueblo con conciencia de clase. Estas breves piezas se realizaban en barrios populares y sindicatos como parte de las

tareas de concientización que asumió Octubre, también en el marco de la militancia político-partidaria. Pero lo distintivo de la propuesta de este colectivo tal vez radicó en la producción situada de representaciones, con el propósito de abrir espacios participativos de deliberación y toma de decisiones con fines de “movilización reivindicativa”. El lema octubrista que sintetizó cabalmente estas definiciones, proclamaba: “Si el teatro tiene una estrategia es que se convierta en asamblea” (Briski, 2005: 17).

Las intervenciones político-teatrales realizadas tenían a los barrios como escenario principal. En la mayoría de los casos, el teatro se convirtió en asamblea —como rezaba la consigna de Octubre— y en movilización.

El trabajo de Octubre tuvo en las redes militantes un circuito importante de comunicación y circulación.

Con un vínculo evidente con el teatro de urgencia de aquellos anarquistas y socialistas de principios de siglo, el grupo Octubre fue punta de lanza para las modalidades del teatro de intervención social y el teatro de calle de la década posterior.

La épica de Teatro Abierto

Teatro Abierto fue presentado en sociedad mediante una conferencia de prensa el 12 de mayo de 1981 en Buenos Aires, en el Teatro del Picadero, en plena dictadura militar. Fue organizado por un grupo de teatristas integrado por Osvaldo Dragún, Gonzalo Núñez, Jorge Rivera López, Luis Brandoni, Oscar Viale y Pepe Soriano, apoyados por Adolfo Pérez Esquivel, recién elegido Premio Nobel de la Paz, y Ernesto Sabato. Este movimiento, que en principio surgió del agravio de los autores ante la indiferencia y el menosprecio de sus obras por parte de quienes dirigían los teatros oficiales y la universidad (la cátedra de Teatro Argentino Contemporáneo había sido eliminada), estuvo integrado por artistas que manifestaron su rechazo a la censura estatal y la mordaza social.

El mismo año en que comenzó a gestarse Teatro Abierto (a fines de 1980), los medios de comunicación masiva mantenían al día sus listas negras. Prohibidos y sospechosos debían emigrar o escribir bajo otro nombre. Era el caso de algunos autores y guionistas. La búsqueda de una estrategia para expresarse en conjunto surgió de una serie de reuniones realizadas en la confitería de la Sociedad de Autores de la Argentina (Argentores). Allí, en noviembre de 1980, Dragún aportaba empuje e ideas junto a los colegas fundadores del movimiento, entre muchos otros, Roberto Cossa, Carlos Somigliana, Elio Gallípoli, Carlos Gorostiza, Máximo Soto, Ricardo Monti, Oscar Viale y Jorge García Alonso. Griselda Gambaro había regresado de Barcelona y tenía una pieza breve, *Decir sí*, que fue aceptada. Debían seleccionarse 21 obras de diferentes autores. En un primer momento sólo se contaba con cinco directores para el ciclo. Cuando se divulgó el proyecto se postularon 36. Después aparecieron músicos, escenógrafos y técnicos. En cuanto al dinero, hubo aportes varios, además del que provino de la venta de abonos. (Cabrera, 2001)

Lo que en un momento parecía un movimiento del Teatro Independiente, se transforma en una manifestación del campo teatral en su conjunto.

En la madrugada del 6 de agosto, el teatro sufre un incendio intencional. Los integrantes de Teatro Abierto denuncian el atentado y convocan a una asamblea pública en el Teatro Lasalle. La amplia movilización en su apoyo hace que Teatro Abierto se transforme en movimiento. La concurrencia del público propio, adhesiones nacionales e internacionales de artistas, intelectuales, presencia de representantes del ámbito político nacional, propietarios de salas del teatro comercial –que ofrecen sus salas gratuitamente– acompañan y confluyen para que el ciclo continúe y finalice el 21 de septiembre de 1981 en el Teatro Tabarís (Villagra, 2021: 19).

La multiplicidad de poéticas y temáticas que convergieron en los ciclos de 1981, 1982, 1983 y 1984 fueron tantas y tan diversas que hace imposible una sistematización. Lo político del Teatro Abierto estuvo en la unión de los artistas y espectadores en una resistencia cultural que proponía que ante un “País cerrado, Teatro Abierto”.

Teatro político en el proceso de restauración democrática: el Teatro Comunitario y Teatro x la Identidad

Desde 1983 vivimos en democracia (aunque en algunos casos apenas sea democracia formal) pero, como sosteníamos anteriormente, lo hacemos con el reconocimiento de que hay muchas heridas de la dictadura que no se han cerrado. La posdictadura, como categoría, reconoce las fracturas del tejido social violentado. Para pensar cómo continúan las respuestas teatrales ante la violencia, elegimos aquí dos casos emblemáticos.

Por una parte, el grupo Catalina Sur como instaurador de discursividad en el Teatro Comunitario Argentino. Por otra, el proyecto Teatro x la Identidad.

El Teatro Comunitario encuentra sus antecedentes, tanto locales como internacionales, en el teatro filodramático –por su autogestión y su circulación fuera del circuito comercial–, en los grupos anarquistas –por la lucha a través del arte y la implementación de un programa cultural–, y en el *agit prop* –por la concientización política a partir de la obra–.

A principios de la década del '80, aún bajo el régimen dictatorial, un grupo de vecinos pertenecientes primero a una asociación cooperadora escolar y luego a una asociación mutual de barrio, elucubrarón y materializaron una forma posible de juntarse, organizarse e impulsar talleres y actividades colectivas, en un intento de recuperar la celebración y la fiesta comunitaria a través del arte. En términos formales, esta mutual deviene en 1983 en el grupo “Catalinas Sur”. Funcionando en plazas y variados espacios prestados por escuelas y clubes, en 1997 el grupo se traslada finalmente a un galpón techado, el cual compraría en 1999 siendo conocido como el Galpón de Catalinas, donde hoy presentan la mayor parte de sus espectáculos. Unos años más tarde, en 2001, alquilan el espacio contiguo al galpón, donde funcionan salas de ensayo, oficinas y algunos talleres. Teatro para vecinos hecho por vecinos, bajo la dirección de Adhemar Bianchi y Ricardo Talento han construido obras que,

casi 30 años después, aún siguen en cartel. Se trata, como señala Marcela Bidegain (2007), de relatos que siempre construyen un “nosotros”, en los que no hay un personaje principal o un héroe individual; sino que, por el contrario, el sujeto de la historia es colectivo. La figura del coro es la preponderante y, cuando hay un personaje individual, se intenta que dos o tres personas puedan representarlo para que no se dependa, para su representación, de un solo vecino. Este tipo de teatro implica un elenco numeroso y rotativo, que realiza múltiples tareas (no sólo actuación) y que conforma una comunidad. El grupo abre las puertas a cualquiera que desee integrarse y pondera en igualdad de condiciones a la excelencia poética y a la restitución del tejido social.

Hoy, su página web⁹ los presenta como un “grupo de locos”.

Nos llaman utópicos. Pertenece a una generación que creyó en un mundo más justo y más solidario. Nos hemos permitido, en tiempos pasados y en los actuales, la imprudencia de soñar y hacer realidad nuestros sueños y de no aceptar, bajo ningún concepto, la turbia mediocridad que nos imponen los poderes de turno sobre cómo organizar nuestro presente y nuestro futuro.

Así supieron definirnos y así nos sentimos.

Locos, utópicos que en ese afán imprudente de hacer realidad los sueños, los convertimos en música, teatro, celebración y resistencia. Y así fue que, en el ocaso de la dictadura más cruenta de la historia argentina, un grupo de vecinos de La Boca nos animamos a recuperar el espacio público y hacer teatro al aire libre asumiendo la memoria, la celebración y la identidad barrial como emblema y guía.

Será esa imprudencia la que nos permite seguir soñando con desmesura, la misma que nos acompañó en estos 40 años. Será el abrazo de un compañero y la esperanza de entusiasmar a muchos más locos utópicos que crean como nosotros que es necesario seguir desafiando al tiempo, a los estigmas y a los olvidos, con la convicción de que el arte es un derecho para todos. Así que sí, así nos sentimos: unos locos, utópicos. Convencidos de que siempre en alguna plaza, una calle, un galpón, o teatro, encenderemos las luces del escenario y el vecino será actor, el títere se volverá magia, les niños cantarán actuando, los jóvenes levantarán su voz y la orquesta sonará con todas sus fuerzas para encontrarnos en esa celebración que es el teatro comunitario.

El Catalinas ha sido pionero en este tipo de agrupaciones culturales y hoy integra una Red de Teatros Comunitarios Argentinos donde hay más de 50 grupos inscriptos a lo largo y a lo ancho del país. En pos de la federalización de la Red, los encuentros se han realizado cada año en provincias diferentes: provincia de Buenos Aires (Patricios, Tandil), Mendoza, Jujuy, Entre Ríos, Misiones, etc. Y los talleres, capacitaciones, relatos de experiencias y colaboraciones artísticas se entrecruzan sin una “cabeza de Goliath” que pretenda liderar.

Y el último caso que nos gustaría presentar es el de Teatro x la Identidad, movimiento encabezado por teatristas de todas las disciplinas que se unieron con el objetivo de sumarse a la lucha que llevan adelante las Abuelas de Plaza de Mayo en la recuperación de la

⁹ <https://catalinasur.com.ar/>

identidad robada a los niños y niñas secuestrados de sus hogares o nacidos en cautiverio durante esta última dictadura. Se proponen

difundir y reflexionar sobre la identidad individual y colectiva, ya que entienden que “mientras haya una sola persona con su identidad falseada se pone en duda la identidad de todos”, con el fin de poder construir la identidad nacional. (Devesa, 2011)

Iniciado con la obra *A propósito de la duda* de Patricia Zangaro en 2000, se ha transformado en un festival anual dirigido especialmente a los jóvenes, que creó un verdadero “puente entre tres generaciones”. El origen se remonta a la voluntad de Zangaro por colaborar con la lucha de las Abuelas de Plaza de Mayo. Es así como se conecta con Daniel Fanego, quien ya había dirigido dos de sus obras, establece el puente con Abuelas y Madres de Plaza de Mayo, convoca a la actriz Valentina Bassi y comienza la escritura de la obra, basada en testimonios de H.I.J.O.S, Abuelas y Madres de Plaza de Mayo, en materiales periodísticos y audiovisuales. Poco tiempo después, la obra se estrena con dirección de Fanego y un elenco de primeras figuras (Belén Blanco, Alejo García Pintos, Elsa Berenguer, José María López y Valentina Bassi, entre otros), en la sala Batato Barea del Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad Nacional de Buenos Aires. La idea inicial era crear un semimontado para cinco funciones, pero la masiva afluencia de público modificó los planes.

La obra se mudó de espacio y se mantuvo en cartel hasta noviembre, pudiendo ser vista por más de ocho mil espectadores. Ese mismo año, siete jóvenes recuperaron su identidad. En diciembre esta obra se transforma en un proyecto más ambicioso y se lanza una convocatoria para el año siguiente. El ciclo 2001 contó con más de trescientos teatristas que montaron treinta obras en lugares no convencionales.

Desde entonces, Teatro x la Identidad se ha convertido en un festival, en un emblema, en un evento memorialístico del que participa la totalidad del campo teatral. Teatro aplicado (Fukelman, 2019) por antonomasia, su objetivo último sigue siendo la restauración identitaria cercenada por la dictadura.

Mirada final

Como hemos visto a lo largo de estas páginas, hablar de dictadura militar en Argentina es mucho más complejo que referirse al período 1976-1983. Este “corto siglo XX” que podemos consignar entre 1916 y 2001, se inicia con el primer gobierno elegido por voto universal masculino y finaliza con el último golpe económico ocurrido en nuestro país, coincidente con el último período presidencial electo que no pudo llegar a término.

La inestabilidad económica y política, sumada al despliegue de la violencia estatal, encontró en el campo de la cultura muy diversas modalidades de lucha y resistencia. Mencionamos primero al Teatro Libertario Obrero con su carácter federal, nómada y pedagógico. Luego, la experiencia del Teatro Independiente y su proyecto institucional de rebelión al sistema

capitalista cultural, a la búsqueda de la vanguardia artística. En tercera instancia analizamos un caso específico de acontecimiento escénico y recepción productiva con *El herrero y el diablo*. A continuación esbozamos el teatro situado con el grupo Octubre. En quinto lugar mencionamos al movimiento de Teatro Abierto y su transversalidad en el campo teatral. Y, finalmente, tomamos los casos del Teatro Comunitario y de Teatro x la Identidad como ejemplos colectivos (barrial el primero, asociado a Madres y Abuelas el segundo) de teatros políticos en democracia. Esta variedad de ejemplos nos permite complejizar la definición de teatro político en el siglo XXI.

Sabemos que todo teatro es político desde el momento en que es un acontecimiento artístico de cuerpo presente, que organiza un marco de referencia hacia el contexto inmediato. Por la misma definición de la categoría de acontecimiento que Deleuze (1989) nos lega, es decir, como lugar en donde se deposita sentido, el teatro dialoga con su historia y su territorio y, como tal, en términos culturales es inexorablemente político. Pero cuando hablamos de teatro político no nos estamos refiriendo a todo el teatro existente; por eso, en este apartado final, nos gustaría proponer cuatro categorías posibles.

En la mirada más evidente, podemos pensar al teatro político como un tipo de teatro útil, ancilar, que se pone al servicio de las ideas políticas de un partido, una agrupación, un estado, un gobierno, etc. Un teatro que, a través de su campo semántico, reproduce tautológicamente la mirada sobre el mundo de la ideología de la que es deudor. Este tipo de manifestaciones artísticas suelen ser didácticamente sencillas y pedagógicamente redundantes, sin menoscabar por ello (necesariamente) su jerarquía poética. Son teatros que adhieren a un programa político que los excede y del que forman parte. La temática política se torna evidente por el propio desarrollo de la historia y porque ella, de manera no problemática, se vincula con una referencia externa claramente identificable. En esta categoría entra claramente el Teatro Obrero que trabajamos como primer caso.

Podemos considerar un segundo grupo en el que se piensa la política a través del cuerpo. “Yo debería hablar de nuestras crisis sucesivas (decía Enrique Buenaventura), de esas épocas en las cuales, ante la magnitud de la tarea que debíamos cumplir, nos deteníamos para tomar aliento y para preguntarnos si estábamos en el buen camino, qué debíamos hacer, cuál es la verdadera función del teatro en este país y en este mundo latinoamericano, obligado a dar saltos terribles, un poco sobre el vacío, ya que hay que hacerlo a partir de escasas y poco sólidas tradiciones. En este medio, es difícil forjar un instrumento artístico, cuando más bien parece que la única obligación es empuñar un fusil” (1969; 110). El ejercicio de la política se realiza, tal como el poeta colombiano reflexiona, a través del cuerpo presente. No se trata ya tanto de ideas abstractas sino de un teatro militante (Verzero, 2013), hermano del agitprop de principios de siglo XX, pero sin un vínculo

partidario explícito. Podemos pensar en este caso en las experiencias de colectivos como Octubre, encabezado por Norman Briski.

Una tercera forma de pensar al teatro político es aquella en la que, sin ponerse al servicio de un partido/gobierno/estado específico, el acontecimiento teatral se manifiesta no obstante explícitamente en términos críticos respecto del momento histórico que le toca vivir, o a su historia reciente. Georges Dupré (1969) habla del teatro como “toma de conciencia colectiva”; se trata, en este caso, de un teatro de resistencia o de resiliencia. También puede pensarse como un teatro memorialístico, de revisión histórica del pasado inmediato, o de un teatro crítico (ya sea tanto en su versión revolucionaria como en la reformista). Si bien no ostenta una filiación partidaria específica, esta modalidad ejerce la mirada política por su reverberación en el orden de lo social. Ejemplo de esto podemos encontrarlo en todo el teatro comunitario argentino, en el ciclo Teatro x la Identidad, en el proyecto de Teatro Abierto o en *El herrero y el diablo*.

Finalmente vale mencionar una cuarta modalidad del teatro político que, esta vez, recae especialmente en las políticas culturales. Ya Francesc Massip (1992) ha observado que, ante la efervescencia de pensamiento antiteatral en el mundo medieval, la manera más eficiente de intento de aniquilación del teatro por parte del poder fue retirar el apoyo estatal. El Teatro Independiente se motoriza, en primer lugar, como un proyecto alternativo de gestión. Pero será el que logre finalmente la Ley Nacional del Teatro (24.800) que, sancionada en 1997, tiene como objetivo principal fomentar, apoyar y desarrollar la actividad teatral del país a través del Instituto Nacional del Teatro, hoy violentamente cercenado. Podemos pensar, así, que la política y el teatro político están indisolublemente imbricados el uno con la otra.

Ya sea entonces un teatro al servicio de ideas políticas preexistentes, un teatro del cuerpo militante, un teatro crítico y resiliente o un teatro político por las políticas culturales estatales, lo cierto es que el vínculo del teatro con el presente de enunciación, como respuesta y lucha a los procesos dictatoriales buscando incidir sobre el campo micro y/o macro social, ha sido una presencia constante organizada desde una mirada utópica.

Bibliografía

- Aboy Carlés, G. (2001). *Las dos fronteras de la democracia argentina*. Homo Sapiens.
- Aisemberg, A. (2003) "El Teatro del Pueblo y sus epígonos" en Pellettieri, Osvaldo (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, volumen IV. Galerna, 101-108.
- Ansaldo, P.; Fukelman, M.; Girotti, B.; Trombetta, J. (2017) *Teatro Independiente. Historia y actualidad*. Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación "Floreale Gorini, en colaboración con el Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Barros, S. (2002) Orden, democracia y estabilidad. Alción.
- Bayardo, R. (1990) "La tradición teatral independiente y las tensiones del asalariamiento" en *Cuadernos de Teatro*, nº 8, 35-40.
- Bidegain, M. (2007) *Teatro comunitario: resistencia y transformación social*. Atuel.
- Briski, N. (2005), *De Octubre a Brazo Largo. 30 años de teatro popular en Argentina*. Ediciones Madres de Plaza de Mayo.
- Buenaventura, E. (1969) "El arte no es un lujo" en *Teatros y política*. Ediciones de la Flor.
- Cabrera, H. (2001) "Teatro Abierto, un movimiento que desafió a la mordaza de la dictadura", en *Revista Radar*, 8 de enero de 2001.
- De Chazal, J. (2017), "A105 años de la aprobación de la Ley Sáenz Peña en Argentina". *Anuario en Relaciones Internacionales 2017*, publicación digital de la Universidad Nacional de La Plata. ISSN: 1668-639XA. Consulta: <https://www.iri.edu.ar/index.php/2017/09/25/anuario-2017-en-relaciones-internacionales/>
- Deleuze, G. (1989) *Lógica del Sentido*. Paidós,
- Deleuze, G. y Guatari, F. (2010) *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.
- Devesa, P. (2011) "Teatro por la identidad: más de una década de prácticas artísticas y prácticas políticas". En http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2011/10/mesa_26/devesa_mesa_26.pdf
- Diz, M. (2025) "Teatro x la Identidad : un escenario para las luchas por la configuración de sentidos sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad". En el Repositorio Digital Institucional Facultad de Ciencias Sociales-UBA, <https://repositorio.sociales.uba.ar/items/show/42>.
- Dubatti, J. (2012) *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Biblos.
- Dupré, G. (1969) "El teatro como toma de conciencia colectiva" en *Teatros y política*. Ediciones de la Flor.
- Fos, C. (2015) *Un teatro obrero para obreros: jugarse la vida en escena*. Inteatro.
- Fukelman, M. (2022) *Hacia una historia integral del teatro independiente en Buenos Aires (1930-1944)*. Ediciones KARPA, California State University.
- Fukelman, M. (comp.) (2019) *Teatro aplicado. Teoría y práctica*. Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación "Floreale Gorini".
- Gambaro, G. (2015) [2007]. "Decir lo importante", en *El teatro vulnerable*. Alfaguara.
- Gené, J. (1966) *El herrero y el diablo*. Talía.
- Hobsbawm, E. (1998). *Historia del Siglo XX*. Crítica.
- Laclau, E. (1993) *Nuevas reflexiones para la revolución de nuestro tiempo*. Nueva Visión.
- Marial, J. (1955) *El teatro independiente*. Ediciones Alpe.
- Massip, F. (1992) *El teatro medieval*. Montesinos.

- Pellettieri, O. (2001) "El teatro emergente", en su *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, Vol. V. Galerna, 455-462.
- Proaño Gómez, L. (2007) *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. Gestos.
- Ricoeur, P. (1995) *Tiempo y narración*. Siglo XXI.
- Rodríguez, M. (2001) "Los dramaturgos emergentes. El teatro de la desintegración (1983-1998)", en *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, Vol. V, editado por Osvaldo Pellettieri. Galerna, 463-476.
- Rodríguez, M. y Fernández Frade, D. (2003) "Recepción del teatro independiente" en Pellettieri, Osvaldo (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, volumen IV. Galerna, 142-155.
- Schmitt, C. (2009) *El concepto de lo político. Texto de 1932 con un prólogo y tres corolarios*. Versión de Ángel Agapito. Alianza.
- Spregelburd, R. (2007) "La importancia de llamarse teatro". *Revista Ñ* del diario Clarín, 23 de mayo, https://www.clarin.com/ediciones-anteriores/importancia-llamarse-berliner-ensemble_0_H1TgOgZAte.html?srsItd=AfmBOorpUdS3mOD5svMd1tI0q-uLacILmy_MRjH_tF3Kfm-TIHHs89yM
- Verzera, L. (2013) *Teatro militante: radicalización artística y política en los años 70*. Editorial Biblos.