

Agradecimientos

Agradezco y dedico este proyecto a todos los artistas en formación y a quienes dedican su día a día a la realización y puesta en escena de los espectáculos en cartelera. A todos quienes me apoyaron y siguieron el proceso de este proyecto detenidamente, a mi pareja quien me apoyó, me brindó confianza, fuerza y tiempo para culminar la investigación, a mis amigos más cercanos quienes me animaron, motivaron y con sus palabras de aliento me ayudaron, y a mi familia quien me brinda ánimo para no decaer y adquirir la información necesaria. Sin olvidar a quienes me brindaron información y un espacio para la realización de entrevistas y recolección de información. Todo esto fue posible gracias a la base histórica del teatro, su evolución a través de la historia y a todos los procesos revolucionarios de la actuación, dramaturgia y la dirección. Sin dejar atrás a la información brindada por las instituciones y el acompañamiento de la Universidad de Palermo con su interés social en la construcción de profesionales idóneos para las artes. A mis maestros que desinteresadamente entregan a diario su conocimiento para engrandecer la profesión artística. Por último, le agradezco al público, que al final es nuestra razón de ser.

Índice

Introducción	4
Capítulo 1: Alrededor del teatro épico.	17
1.1 Nacimiento del teatro popular	17
1.2 ¿Qué se debe entender por teatro político?.....	21
1.3 Apariciones teóricas del teatro de la dialéctica	24
1.4 La técnica de Bertolt Brecht.....	29
Capítulo 2: El teatro en la sociedad argentina	39
2.1 Evolución del teatro en Argentina	39
2.1.1 Censura y teatro.....	41
2.2 Teatro popular y teatro épico en la sociedad argentina.....	46
2.3 Política y puestas en escena	50
Capítulo 3: El teatro épico en puestas teatrales en Buenos Aires	58
3.1 Percepción de actores y actrices frente al teatro y la recuperación de la memoria	60
3.2 Percepción de los espectadores del teatro político en la ciudad de Buenos Aires.....	65
3.3 De la percepción teatral a la realidad teatral.....	68
Capítulo 4: Compromiso del teatro épico en la construcción política y social en los espectadores	71
4.1 Hacia un teatro de la recreación o hacia un teatro del compromiso social y político	74
4.2 El teatro como escuela de formación política.....	77
4.3 Construcción del teatro en la formación de ciudadanos activos.....	78
Capítulo 5: El teatro en la ciudad de Buenos Aires en el periodo 2007 – 2017	84
5.1 En la mente de un dramaturgo. Entrevista a Mariano Tenconi Blanco	84
5.2 Entrevista al dramaturgo, actor y director Nacho Bartolone	92
5.3 La finalidad de las puestas en escena en Buenos Aires	95
Conclusiones	98
Referencia bibliográfica.	102
Bibliografía	104

Introducción

El presente proyecto de grado titulado *Construcción de la memoria histórica, a partir del teatro: La técnica brechtiana en el teatro de Buenos Aires*, responde a criterios de la academia que busca que el estudiante indague a través de la categoría de Investigación acerca de su profesión, la historia, sus estilos y las diferentes tendencias con el propósito de estructurar la cosmovisión del nuevo profesional artístico. El estudio se demarca dentro de las líneas establecidas por la Universidad de Palermo frente a la línea temática de Historia y tendencias del teatro, cuyas finalidades son indagar acerca del rol del director en la dirección artística de los espectáculos, buscando la entretención de los espectadores o provocando que estos se cuestionen y se comprometan frente a su realidad histórico social al aplicar los postulados de la técnica de Brecht. Se busca conocer la percepción que tienen actualmente los directores teatrales frente a la recuperación de la memoria histórica de Argentina, a través de las prácticas artísticas y culturales de espectáculos comerciales e independientes desarrollados en la ciudad de Buenos Aires.

De igual manera como sociólogos se cuestionan acerca del impacto de sus investigaciones sociales, dramaturgos y directores de teatro continuamente se ven abocados a reflexionar acerca de su rol dentro de la sociedad. Si los investigadores sociales se preguntan acerca del para qué investigan encontrando respuestas como la de ampliar el conocimiento frente al de transformar realidades, dramaturgos y directores se cuestionan si deben realizar obras de teatro con la intención meramente de recrear o si las puestas en escena conducen a generar en el espectador reflexiones acerca de su realidad social. Algunos dramaturgos y directores de teatro centran su trabajo en teorías determinantes que los conduce al no comprometimiento de las realidades sociales de su entorno, no obstante, existe tendencias teóricas y prácticas que les permite a los profesionales comprometerse con el devenir histórico y social de las sociedades a la que pertenecen o en las que desarrollan su actividad cultural.

El objetivo principal es el de observar el papel de dramaturgos y directores dentro del teatro con puestas en escena de entretención o de compromiso social. La investigación centrará la atención en el círculo oficial, comercial e independiente en la ciudad de Buenos Aires a fin de lograr una lectura objetiva acerca del entretener o comprometer, o si estas han transmutado de acuerdo a las condiciones sociales y políticas de la Argentina del siglo 21.

El segundo objetivo gira alrededor de observar la técnica brechtiana, como instrumento para generar compromisos sociales y políticos en el teatro de la sociedad moderna.

Alcanzar el objetivo principal propuesto conlleva a observar el trabajo realizado por cinco dramaturgos y directores del círculo oficial, comercial e independiente en la ciudad de Buenos Aires, centrando atención alrededor de su aporte socio histórico a la sociedad porteña desde el 2016 al 2018.

Entre los objetivos específicos del estudio se tiene: identificar directores teatrales que desarrollen prácticas artísticas y culturales en espectáculos teatrales, comerciales e independientes con temáticas socio políticas.

Determinar si los dramaturgos y directores seleccionados recurren como elemento principal en su proceso de creación artística a la técnica brechtiana.

Establecer la tendencia en los directores y dramaturgos seleccionados en el desarrollo de un teatro con criterio social.

Comparar el trabajo dramaturgo y de dirección de las obras puestas en marcha de los cinco seleccionados.

Para alcanzar los objetivos específicos se llevará a cabo, primero una revisión documental a investigaciones acerca del teatro en Buenos Aires; segundo, como trabajo de campo se realizará una aproximación a los escenarios teatrales a partir de las entrevistas realizadas a los directores y dramaturgos de teatro seleccionados durante el periodo de 2016 al 2018, de igual manera, se elaborará un instrumento para la recepción de información en el que se profundizará acerca de la percepción de dramaturgos, directores, actores y espectadores.

Abordar la investigación a partir del teatro épico no solo es reconocer el aporte al teatro universal del alemán Brecht, sino revisar si su técnica y la repercusión en el teatro de Buenos Aires, o si durante el periodo estudiado, el método de Brecht llevó a los directores a realizar puestas en escena de manera rigurosa a lo propuesto o si las obras presentadas sufrieron transformaciones del método formulado por su creador. Si bien el teatro épico tiene manifestaciones antes de Brecht. Éste unifica elementos que le permite confrontar el sistema dramático llevando al espectador, de manera lenta, a la reflexión, la meditación y a la comparación.

El proceso metodológico del estudio se caracteriza por seguir las pautas establecidas por el paradigma de la investigación cualitativa, método natural, no existiendo ningún control ni de las variables como del medio a fin de lograr información en un ambiente natural como las salas de teatro. La búsqueda de la información relacionada con la temática de investigación se realizará a través de entrevistas semi estructuradas, consistiendo ello en que el investigador ha estructurado previamente antes de la entrevista preguntas concretas para conocer la técnica teatral a la que recurren los directores en la puesta en marcha de sus obras. No obstante, la metodología permite que en el trabajo de campo al momento de interactuar con los entrevistados el entrevistador ajuste las preguntas previamente elaboradas de acuerdo al curso de la entrevista, o que recurra a un nuevo interrogante teniendo en cuenta la información rendida por su interlocutor.

Se pretende lograr percibir la subjetividad de los entrevistados con el propósito de conocer si la pretensión del director es la de lograr recrear al espectador, o, por el contrario, busca que quién presencie la obra logre reflexionar sobre su realidad social comprometiéndose con los problemas que aquejan a su comunidad o la sociedad en general. A fin de validar la percepción del director se realizará, en primera instancia con conversaciones informales, tanto con actores como con espectadores, y en segunda instancia se asistirá a la puesta de obras con el propósito de convalidar la información.

El aporte de la investigación, es un producto de la revisión teórica e histórica, además de la reflexión de dramaturgos y directores que accedieron a realizar una mirada acerca de su rol profesional y de la influencia de su cosmovisión de mundo en los espectadores que presencian sus obras teatrales, en otras palabras, de la capacidad que tienen con las puestas en escena de moldear culturalmente las formas de pensar, sentir, actuar y desear del público. La contribución del estudio gira alrededor de apoyar en el debate y la reflexión acerca de la recuperación de la memoria social e histórica de la sociedad argentina a partir de la percepción de dramaturgos, directores y actores que realizan puestas de escena en la actualidad.

No se podría realizar el estudio sin desconocer que, a lo largo de la historia tanto al teatro como a la escuela, la sociedad les ha asignado la finalidad de generar ciudadanos amoldados al sistema cuya función es exclusivamente cumplir los objetivos que vayan de acuerdo con sus intereses sociales, políticos, religiosos y económicos, entre otros. Sin embargo, esta premisa no aborda el rol social y político que ambas instituciones escuela y teatro, inciden o pueden incidir, de manera directa e indirecta, en la formación de ciudadanos reflexivos, participativos, democráticos e incluyentes. A fin de fortalecer la continua formación de un ciudadano reflexivo de su propia realidad se recurre a la memoria social como instrumento de defensa de los derechos humanos demandantes de justicia, con el propósito de generar conciencia individual y social para evitar errores del pasado.

En el caso argentino, de igual manera que en otras sociedades, la memoria ha sido un elemento indiscutible en la construcción de la historia de la sociedad. La memoria recuperada en el teatro tiene la intención de invitar a hablar a las personas acerca de la dictadura y del silencio que ésta generó en dramaturgos, directores y actores, y revisar la historia, revivirla, contarla y contraponerla al presente es compromiso del gremio con las víctimas, los silenciados y los desaparecidos.

A nivel profesional la investigación tiene como propósito el de contribuir a la formación de profesionales del teatro con lineamientos ontológicos moldeando al profesional con

elementos de ética social, del entorno y del medio ambiente que son elementos indispensables para la humanidad. La investigación es una aproximación a la temática con el intento de formar artistas comprometidos con la sociedad, y con el entorno social de su comunidad.

Por otro lado, el acercamiento teórico a la temática parte de la revisión de la técnica de Brecht acerca del origen del teatro y de las técnicas teatrales hasta la aparición del promotor del teatro épico hayan prevalecido. Pues la revisión de los postulados brechtianos permitirá determinar si su método es llevado a cabo en las presentaciones realizadas tanto en el periodo estudiado como en su contexto. Entonces se recurrirá a la revisión de estudiosos del teatro en Argentina referenciados en la bibliografía.

La investigación continúa la reflexión, tanto teórica como empírica, realizada con anterioridad por parte de académicos y estudiantes de la Universidad de Palermo como el trabajo de De Gonzalo (2011) *El grotesco en la dramaturgia argentina como denuncia social* que investiga el caricaturesco en la dramaturgia argentina y como lo utilizan para denunciar problemas sociales. La tesis principal de De Gonzalo (2011) es comprender el grotesco en la dramaturgia argentina y cómo este sirve para denunciar los problemas sociales de la Argentina. Para De Gonzalo (2011) el grotesco aparece como un fenómeno sociocultural que refleja en el texto teatral la problemática social del momento histórico en el que se lo escribe. Fácilmente el lector logra comprender lo que es el grotesco gracias a su definición y concepto lo que se encuentra articulado alrededor de su origen como una manifestación artística reflejada en la arquitectura, la pintura y la literatura, reafirmando el grotesco en el teatro a través de referentes como Víctor Hugo, Ramón del Valle Inclán, Vsévolod Meyerhold y Luigi Pirandello. Ubicado el grotesco en la historia universal gira la mirada hacia el teatro en la Argentina en la búsqueda de las puestas en escenas alrededor del grotesco, para ello hace un recorrido desde el surgimiento del teatro argentino hasta la segunda década del siglo 20 rescatando el interés de los primeros dramaturgos nacionales quienes buscan una identidad propia tratando de reflejar la problemática social y el

infortunio del gaucho. En éste periodo destaca el trabajo de Juan Bautista Alberdi quien utiliza por primera vez elementos del absurdo y del grotesco en la dramaturgia argentina. De Gonzalo (2011) no se queda ahí ya que una vez ha abordado el origen del teatro argentino y encontrado los primeros impulsores en lo puede denominarse en el teatro el grotesco, analiza las obras de los dos grandes referentes argentinos del grotesco: Armando Discépolo, considerado el padre del grotesco criollo, y Griselda Gambaro quien en una reelaboración de aquel fusiona el absurdo, el grotesco y el teatro de la crueldad. Incluso se sustenta en el absurdo a partir de la incongruencia y utiliza la crueldad como forma de expresión. De Gonzalo (2011) observa como ambos autores utilizan lo grotesco como un instrumento social de denuncia. Asimismo, observa como Discépolo, recurre a lo grotesco para contar el fracaso del inmigrante que viene a hacer la América. Por su parte Gambaro observa lo grotesco como forma de expresión para denunciar el momento que vive el país durante la última dictadura. De Gonzalo (2011) concluye que los dos dramaturgos ahondan en la temática del grotesco como denuncia social, toda vez que soportan lo grotesco en la exclusión y la discriminación, entre otros.

Por otro lado, la investigación de Gargiulo (2010) *Teatro independiente. La subsistencia del arte teatral. Movimiento independiente en Zona Norte* indaga acerca de la actividad teatral independiente, su forma de producción y subsistencia. Su estudio realiza una aproximación a la historia del movimiento teatral independiente de Argentina centrado atención en la localidad de San Isidro, zona norte de Buenos Aires. El propósito del estudio es realizar una aproximación a la actividad teatral independiente, sus puestas en escenas y su evolución a lo largo de la historia teatral de Argentina; ambientar y contextualizar al lector con la historia del proceso teatral independiente argentino centrado la atención en la zona norte de la ciudad de Buenos Aires, localidad de San Isidro. El trabajo de Alejandra Garguilo (2010) gira alrededor de mostrar al lector lo que es el teatro independiente como un proceso de la cultura misma del país género que ha perdurado por más de 70 años, reconociendo la importancia de este como una expresión viva del arte. El trabajo de

Garguilo (2010) es un estudio exploratorio que intenta responder el por qué el reducido espacio del teatro en el municipio, pero a la vez reconoce los esfuerzos de quienes han realizado teatro independiente, tanto en la ciudad de Buenos Aires como al interior del país. El estudio realizado le permite al lector realizar un recorrido por las etapas más destacadas en el desarrollo del arte teatral, presentando un panorama de la forma de producción, de experimentación y de exhibición.

El proyecto de grado de María José González Bitter (2015) titulado *Teatro de calle, el espacio público como un gran escenario (Lenguaje del trabajo escénico en espacios abiertos)* es una mirada al teatro realizado en espacios públicos, conocido como teatro de calle o teatro callejero. Su motivo principal es investigar sobre la motivación que guía a quienes realizan este género teatral cuestionándose acerca de cómo es el contexto social y espacial donde se realizan las puestas en escena. González (2015) encuentra que frente a los diversos discursos teatrales el teatro callejero se ubica en una posición marginal al generar reacciones contrapuestas por críticos, compañeros y público por el uso del espacio público como escenario. A pesar de la crítica, González (2015) reconoce el espíritu teatral de que quienes desarrollan el teatro de calle trabajando de manera constante y comprometida.

De igual manera observa como el teatro callejero ha desarrollado estrategias actorales recurriendo a sus propias escuelas de formación y recursos técnicos aprovechando espacios públicos e instrumentos ocasionales para brindar espectáculos teatrales. El trabajo de González (2015) frente al gran interrogante de teatro e ideología da elementos para su análisis toda vez que encuentra que el actor de calle, de quienes realizan éste género teatral, además del gran esfuerzo al poner puestas en escena en el espacio público como escenario cuenta con una sólida motivación ideológica para realizar, sostener y mantener su labor. Puesto que la investigación permite la reflexión alrededor del enfrentamiento de la cultura oficial frente a la cultura marginal, para ello aborda el género teatral desde su origen histórico en espacios abiertos reflejando características en

diferentes periodos al igual que sus transformaciones. El indagar en los orígenes del teatro callejero la conduce a encontrar rasgos característicos desde su origen que le permite continuar en vigencia en escenarios de espacio público, elemento que le permite consolidar el género teatral. Una vez delimitado el espacio escénico, la calle, aborda el concepto logrando una mayor profundidad en el género en especial la poca visibilidad con que cuenta en los medios masivos de comunicación. Su propósito es lograr que no sea confundido con otras disciplinas que también se realizan en espacios abiertos.

Al estudiar el valor artístico, político y social mediante la intervención del espacio público ante una audiencia accidental y heterogénea da elementos para el debate acerca de sí el teatro callejero genera una ruptura entre lo cotidiano y el orden establecido. Ella Encuentra que el teatro callejero se ha constituido como una forma de resistencia y contracultura frente al discurso del orden. Pues sustenta su análisis al recopilar la experiencia de grupos y personas dedicados profesionalmente al teatro de calle, tanto en Argentina como en otros escenarios. Su intención es lograr entender el funcionamiento del género y su manejo de la audiencia de ahí que establezca una propuesta sobre los recursos escénicos y estéticos utilizados en el teatro de calle. Para lograr su finalidad aborda las formas de dirección, puesta en escena, adaptación de textos y acciones sobre la disciplina actoral, así como sus procesos de formación y entrenamiento.

Natalia Josefina Pezzi (2011), en su trabajo titulado *Teatro arte que genera incertidumbres: pensamientos sobre el proceso creativo de la dirección teatral* aborda el vínculo existente entre el proceso de creación teatral y la incertidumbre. Su tesis gira alrededor de que esa falta de certeza puede transformarse en motor creativo y abrir una mirada acertada del recorrido de las diferentes problemáticas de índole estética y de contexto que implican desafíos para la profesión del director teatral. Coloca en evidencia condicionantes del entorno en donde desarrolla los procesos de creación escénica, condicionantes de índole política y económica que influyen marcadamente en los procedimientos concediéndole cierta variabilidad a los resultados estéticos de las obras teatrales. Su ensayo pone en

crisis el rol del director teatral ante los diferentes métodos de creación vinculados al contexto de la actualidad escénica. La comparación de métodos en relación con el entorno en el cual se desarrollan los procesos escénicos permite observar de qué modo la incertidumbre es aprovechada en virtud de la creación.

Inicia su proyecto observando cómo la experiencia de la creación puede generar incertidumbre, ya que transitar la exploración de cualquier forma artística representa una profunda distancia con nociones certeras para su abordaje. Reafirma su planteamiento alrededor de que el teatro, entendido como arte, no está exento de construirse por medio de procesos creativos, cuyos caminos están atravesados por una fuerte ausencia de certezas, que surge desde el momento de su concepción, hasta llegar al fin de la explotación de un espectáculo. El arte escénico se caracteriza por poseer la particularidad de ser una expresión, cuyos resultados son efímeros. Concreta que el carácter efímero está planteado en el fenómeno de la temporalidad fugaz que posee el teatro en sí, en donde toda obra debe empezar y se obliga a terminar. No sólo la caducidad de la teatralidad de un espectáculo puede generar incertidumbre.

El ensayo de Sabrina Zuliani (2014) *El training del actor (El Ashtanga Vinyasa Yoga y el autoconocimiento)* tiene como propósito la búsqueda de contribuir a la disciplina del artista dramático a través de una mirada a sus necesidades previas al momento de representación y contacto con el público, cuidados que el artista debe tener sobre su propio cuerpo puesto que no existe disciplina acerca de la necesidad de aplicar técnicas para conexión consigo mismo antes de su presentación actoral. Parte del postulado de que el actor no solamente requiere de una exploración disciplinada de su propio ser, sino que necesita de un acto de desenmascaramiento consigo mismo, auto reflexión, que le proporcione todo su potencial para el personaje que represente. Su estudio le permite observar que existe una carencia de reflexión y análisis histórica acerca del entrenamiento del artista dramático, de ahí que a lo largo del proyecto logre articular diversas fuentes de investigación con la intención de aportar elementos para el actor frente a sus necesidades básicas e introspectivas. Para

lograr su objetivo parte de que el training es un aporte en la formación y crecimiento del perfil del artista dramático, que gracias a la técnica aprendida obtendrá una nueva perspectiva acerca de su instrumento corporal.

Las escuelas de formación centran la atención en las técnicas de actuación dejando de lado otros aspectos fundamentales para mejorar la actuación. El trabajo de Zuliani (2014) invita a abordar el autoconocimiento corporal y respiratorio del intérprete reforzando la premisa que el cuerpo, la respiración y la voz son herramientas que tienen que estar en constante trabajo de escucha y observación. Su finalidad es la de relevar, con la ayuda de la historia del actor, todas las formas de entrenamiento físico del actor desde sus comienzos, para así descubrir una disciplina de entrenamiento físico y respiratorio de origen oriental a partir del Ashtanga Vinyasa yoga, toda vez que el actor tiene que tener un dominio total de su cuerpo.

La investigación de Emilce Puyada (2010) *Innovación de un espacio cultural, gestión programación e identidad* se cuestiona acerca de que es una organización cultural de espectáculo, cómo son los procesos que llevan a la construcción de las mismas y en que se basa su organigrama interno. Su interés gira en concebir una mirada más integral de lo que representa el trabajo de un director de teatro que apunte no sólo a la puesta de una obra, sino en desarrollar todo un plan estratégico administrativo donde se diagnostique, se planifique y se gestione proyectos culturales integrales. Su finalidad es la de ampliar la intervención de un profesional del teatro hacia áreas de incumbencia, inexploradas a veces, como lo son la de planificar estrategias, administrar recursos humanos y financieros y generar estrategias de comunicación, entre otras. Su propuesta integra pragmáticamente los procesos de la comunicación, de gestión y de creatividad artística; constituyéndose en una especie de manual de gestión ajustable a cualquier organización cultural. La propuesta busca expresar las posibilidades que tiene el director de teatro de participar y formar parte de los procesos de gestión de una institución relacionada con el arte y el espectáculo

entendiendo que está capacitado para ocupar cargos directivos dentro de cualquier organización cultural.

El ensayo de Mariana Cruz (2014) *Las producciones teatrales en Buenos Aires. El cambio en la gestión teatral desde los 90 hasta el presente* se encarga de mostrar al lector el crecimiento y desarrollo de producciones teatrales, independientes y comerciales en Buenos Aires desde los años 90 hasta la actualidad. Da cuenta de los circuitos oficial, comercial e independiente de la ciudad reflejando su dinámica, estructura, coproducciones y cruces, entre otros ya que involucra el circuito oficial en la medida que su existencia obedece al contar con fondos, presupuesto, otorgados por la ciudad para el enriquecimiento cultural de la ciudad. Centra su análisis alrededor de las características de las coproducciones que se vienen presentando desde los años noventa hasta la actualidad brindando un panorama sobre el ambiente teatral mismo, y sobre la mirada que ha tenido el Estado en las últimas dos décadas sobre el ámbito cultural. Metodológicamente articula el contenido curricular de sus estudios de dirección teatral con su proyecto de investigación a partir de la materia gestión de espectáculos 1 y 2 donde los alumnos reciben información acerca de la actividad escénica en relación a los teatros públicos y el enfoque desde el ámbito de los teatros empresariales. Su finalidad es la de ampliar los conocimientos abordados en la materia brindando un panorama más vasto de la conducción del ambiente teatral porteño en la medida que aporta a los futuros directores teatrales de la ciudad de Buenos Aires elementos que le permitirán desenvolverse en los círculos teatrales. El ensayo da cuenta de las exigencias y problemáticas de la escena teatral de la Ciudad ahondando en el apoyo y los derechos que se han construido alrededor de quienes se dedican al teatro.

La investigación se desarrollará en cinco capítulos: El capítulo 1 tratará que el teatro épico tiene la intencionalidad de realizar una mirada histórica desde el nacimiento del teatro popular hasta el teatro de la dialéctica describiendo el surgimiento del teatro brechtiano. Presenta la intencionalidad del teatro frente a la búsqueda de un teatro unificante y

tonificante integrando la participación del público con la puesta en escena donde se articula la obra con la educación y la recreación. Asimismo, se presenta como el teatro épico se estructura bajo la concepción de un teatro que logre cautivar a todos los integrantes de la sociedad llevándoles entretenimiento y alegría. El teatro épico se interroga así mismo acerca de lo que debe entenderse por teatro político.

El capítulo 2 titulado El teatro en la sociedad argentina aborda la evolución del teatro en la sociedad argentina desde el descubrimiento de América, analizando su correspondencia con el sistema teatral europeo y norteamericano. De igual manera observa la censura que en diferentes épocas le han impuesto al teatro argentino.

El capítulo 3 El teatro épico en puestas teatrales en Buenos Aires realiza una recopilación de información sobre dramaturgos, directores, actores y espectadores alrededor del teatro épico conllevó a realizar entrevistas estructuradas y semi estructuradas a quienes se desenvuelven hoy en día alrededor del teatro en espectáculos comerciales e independientes desarrollado en la ciudad de Buenos Aires.

El capítulo 4 Compromiso del teatro épico en la construcción política y social en los espectadores analiza la función del teatro en la formación política y social de los espectadores, de igual manera dará elementos para que el lector diferencie las características de lo que es un teatro con finalidad de entretenimiento y un teatro con finalidad de formación.

El capítulo 5 directores y puesta en escena en la ciudad de Buenos Aires a partir de tres entrevistas semiestructuradas, con dramaturgos con puestas en escena en la actualidad en la ciudad, penetra en sus subjetividades y cosmovisión de vida personal y profesional, con el propósito de mirar desde su óptica el estado del teatro argentino y su compromiso social y político. Los conversatorios realizados tienen como finalidad el de reflexionar acerca si el fin último del teatro es llegar a entretener o llegar a generar espectadores conscientes de sus realidades sociales y políticas.

Poner en escena una obra teatral va más allá de abordar formas gramaticales, referido a una variable lingüística que puede tomar diferentes valores que condicionan la morfología de una palabra o una oración, sino es alcanzar a expresar a través de la representación sentimientos, valores, sueños, recuerdos e ideales, independientemente que el propósito del director sea el de llegar a entretener a un público, generar en los espectadores reflexiones acerca de su entorno social o mostrarle caminos para que se involucre en procesos históricos o sociales. En el momento en que el teatro deja de ser solamente un instrumento de entretenimiento éste adquiere una forma de reflexión social donde la puesta en escena de gramáticas del recuerdo genera que el director, y los actores, contribuyan de una manera directa a la construcción de memoria evidenciando y reviviendo contextos sociales demarcados por formas de violencia, opresión, confrontación, armonía y de poder. No es que dramaturgos o directores de teatro suplan el rol de historiadores, etnógrafos o sociólogos, además de otros, sino que buscan representar segmentos de realidades sociales además de despertar, en quienes presencien sus trabajos, todo un conglomerado de sentimientos. En este sentido la propuesta de investigación gira en torno de abordar la intención de los directores teatrales en la ciudad de Buenos Aires en la búsqueda de recuperar la memoria histórica de Argentina en un periodo específico.

Recuperar la memoria no solo es responsabilidad de las ciencias sociales, ni de instituciones educativas, sino también de la comunidad. Se debe lograr un panorama tanto global como específico requiere de todos los actores sociales para ello se necesita de técnicas de recolección de información como historias de vidas, bibliografías, etnografías, revisión de documentos y medios de información, además de otros. A ello se suma el lograr una lectura de memoria a partir del teatro de la época, sus directores y los actores, tanto de empresas comerciales como de grupos populares.

Capítulo 1. Alrededor del teatro épico

El teatro épico tuvo sus inicios cuando nació el teatro popular llegando hasta el de la dialéctica, que es antecesor del teatro brechtiano el cual presenta la intencionalidad del mismo a partir de la búsqueda de uno unificante y tonificante, integrando la participación del público con la puesta en escena, donde se articula la obra junto a la educación y recreación. De igual manera, presenta cómo el teatro épico se estructura bajo la concepción de lograr cautivar a todos los integrantes de la sociedad, llevándolos con entretenimiento y alegría. El teatro épico se interroga a sí mismo acerca de lo que debe entenderse por teatro político.

1. Nacimiento del teatro popular

El término teatro proviene de la palabra griega *theatrón* que en español significa *un lugar o sitio para la contemplación*. Éste se ha convertido, hoy en día, en uno de los componentes de las artes escénicas vinculados a la actuación. Se caracteriza por su puesta en escena, en la que los actores presentan a los espectadores una historia mediante el canto, la poesía y la narrativa, y donde recurren a la gestualidad, los sonidos y la escenografía. Su concepto abarca el género literario que incluye la dramaturgia, obra para ser presentada ante el público.

Algunos expertos mencionan que el teatro popular nace en el seno de las representaciones cristianas con intérpretes populares en el siglo 18, ante la necesidad de diferenciar una apuesta estética diferente a la dramaturgia existente en los coliseos. Esta representación se caracterizaba por ser erudita en la medida que se encuentre dirigida hacia espectadores instruidos. El teatro popular no cumple con las normas del teatro neoclásico imperante y se constituye a sí mismo con características propias que lo diferencian de su predecesor puesto que su esencia separa claramente lo culto de lo popular, identificándolo con el pueblo al abordar sus gustos y costumbres, y rompiendo con la tradición dramática que imperaba hasta ese momento. El teatro popular es innovador al no apegarse a estructuras del pasado y recurrir a una nueva dramática ajustada a las condiciones sociales de la

época. Los dramaturgos del teatro popular utilizaban sus propios contenidos y fórmulas para recrear al público y educarlo al mismo tiempo. El contenido de sus puestas en marcha se caracterizaba por ser una representación social.

Antes de abordar el surgimiento del teatro popular es necesario observar cómo el nuevo concepto artístico que deja atrás el periodo Barroco fue el encuadre bajo el cual ocurrieron los hechos teatrales más importantes en Francia, como el desarrollo de la tragedia de Corneilli y Racine y la creación de la comedia de costumbres y caracteres de Molière. El gran desarrollo del teatro clásico francés alcanzó su florecimiento después del Siglo 16, el Gran Siglo, que es el siglo del Rey Sol. En él conviven Pierre Corneilli, Moliere y Racine, quienes aprovecharon el legado de sus antecesores del siglo 16. Los soberanos de la época del Clasicismo habían advertido que ésta era una fórmula artística con reglas tan perfectas, que era posible tomarla como un conjunto hasta el grado de elevarla a cultura de Estado, expandiéndose a los alcances del absolutismo y el modelo de monarquía que ya se había impuesto en Francia (Perinelli, 2011). En el siglo 16 predomina el teatro de corte, que deleitaba a reyes y cortesanos en sus castillos a través del ballet y la ópera. Existían incluso representaciones privadas en las que era posible filtrar las invitaciones, y donde los espectadores eran un público selecto que disfrutaba de un espectáculo que, por sus costos y envergadura, se ofrecía una única vez. El ballet fue incorporado a las obras teatrales dando lugar al surgimiento de la comedia-ballet que Moliere cultivó junto al músico Jean Baptiste. Los cortesanos también disfrutaban de las compañías italianas de la Comedia del Arte que transitaban por toda Europa.

Como preámbulo al auge del Teatro Popular se encuentra el hecho de que desde el año 1548 Francia asistió al desprestigio, conduciendo hacia la desaparición del teatro religioso y generando que los impresores de las obras de dicho teatro acudiesen al camuflaje, quitando de la portada de los textos toda mención a moralidad o misterio y reemplazándola por comedia, tragicomedia o tragedia según se tratara la obra, alegre o desdichada. Sin ningún tipo de rival ganó la farsa que criticaba costumbres, impertinencias y apelaciones

obscenas, que fueron muy bien recibidas en el campo popular. El teatro popular recibió críticas de igual manera que las obras religiosas, pero sobrevivió. Enrique cuarto también recibió amonestaciones eclesiásticas por permitir las representaciones de la farsa.

Con respecto a la concepción de teatro popular, de acuerdo a Óscar Cordago Berna (1999) es aquella que tiene raíces en las profundidades de la revolución francesa. Cordago Bernal (1999) Puntualiza en su artículo *Vanguardia y teatro popular* que el sueño de un teatro popular ha constituido el objetivo de la actividad dramática y escénica de la mayor parte de los creadores de esta centuria (Artea, s/f). De igual manera Castri (1978), en su obra *Por un teatro político Piscator, Brecht, Artaud, al escudriñar el iluminismo* descubre que éste trae un teatro que intencional y programáticamente quiere presentarse como teatro popular, desarrollando una función pública.

El concepto de teatro popular tiene su nacimiento en el momento que se presenta la convergencia histórica entre la burguesía y las clases populares, ubicando temporalmente su aparición en la primera década del siglo 18 luego al culminar la revolución francesa, y se prolonga hasta los años 1800, período en el cual el teatro se transforma para ser expresión de identidad. Su auge alcanza el año 1848, en el que comienza su declive. En 1871, se encasilla en una posición conservadora, opacando la función revolucionaria de la burguesía.

En el seno del Iluminismo, Diderot y Rousseau se encuentran con la idea de individualizar los rasgos sobresalientes de un teatro popular como reacción al teatro contemporáneo, elogiando el teatro griego por el contenido de sus temáticas y formas de representación, tomando este último como un punto de referencia. Sus propósitos estaban dirigidos a la creación de un gran teatro con gran participación del público, abarcando toda la colectividad. Citando a Castri (1978) un teatro que tuviera la capacidad de desarrollar una función unificante y tonificante en relación con la colectividad, junto a una función de elevación cultural y moral, afrontando argumentos de interés general con un lenguaje claro y accesible a todas las capas sociales.

Puesto que los gestores de la Revolución Francesa mostraron interés por el teatro y lo consideraron un instrumento importantísimo de educación, promulgaron que el teatro y las fiestas formaran parte del segundo grado de la instrucción pública y de formación de la colectividad. En este sentido Rousseau promulgaba la abolición del espectáculo con la intención de sustituirlo por el concepto y la praxis de fiesta pública, donde la comunidad, además de auto representarse, se auto expresara. Durante las celebraciones conmemorativas de la Revolución Francesa la fiesta pública se desarrollaba al aire libre, evocando los principales acontecimientos de la revolución alrededor de la pantomima. El impulso revolucionario dado al teatro se opacó al dejarse seducir por el romanticismo, período en el que ya no era relevante la organización y creación de un teatro popular. Sin embargo, como lo evidencia Massimo (1978) respondiendo a las peticiones de los iluministas y los hombres de la revolución, el teatro buscaba satisfacer las peticiones que se le realizaban:

Dadle la suprema enseñanza que fue la única educación de las gloriosas ciudades antiguas: un teatro verdaderamente del pueblo. Y en este teatro hacedle [Sig] ver su leyenda, sus empresas, lo que ha hecho. Nutrid al pueblo con el pueblo mismo (...) Hablo de un teatro inmensamente popular, de un teatro que responda a la idea de pueblo, que viaje por las pequeñas aldeas. (Catri, 1978, p. 25)

No es en vano que Romain Rolland reafirme el interés de los revolucionarios por el teatro, expresando que se debía fundar uno para para todos y donde los esfuerzos conjuntos fueran un trabajo que permitiera contribuir a la formación colectiva como expresión de vida y al unísono de los pueblos. De lo anterior es categórico al afirmar que no se trataba de alzar un podio para una clase social, fuera ésta el proletariado o la élite intelectual. Para Romain no se quiere ser instrumento de nadie, de ninguna casta, ya sea política, religiosa, moral o social. Los integrantes de la sociedad no quieren suprimir nada del pasado ni del porvenir, concreta Castri (1978). En otras palabras, en una sociedad aferrada a un periodo de tiempo determinante que prolonga las costumbres e instituciones del pasado y no visualiza un mañana con otras formas de pensar, sentir y actuar. El aferrarse al pasado

conlleva a predeterminar una sociedad estática sin que se tenga la posibilidad de evolucionar, de encontrar nuevos caminos para proyectar la humanidad.

1.2. ¿Qué se debe entender por teatro político?

Algunos investigadores del teatro concuerdan que aparente y temporalmente se evidencia que el teatro popular es la fase arcaica del teatro político. No obstante, existen elementos comunes que los identifican, unen, y separan. Mientras que el teatro popular tiende a prolongar condiciones sociales, el teatro político busca la transformación tanto del individuo como de la sociedad. Massimo Mestri, al referirse al teatro político, expresa que se debe entender como el teatro que quiere participar con sus propios medios específicos en el esfuerzo general y en el proceso de transformación de la realidad social. Por lo tanto, también participará en la perspectiva de la reconstrucción de la integridad y totalidad del hombre, que en una sociedad dividida en clases y basada en la explotación, ha sido destruida (Catri, 1978, p. 7).

Según Mestri (1978) el teatro político, en primer lugar, es sustancialmente uno que se define por sí mismo, y en segundo lugar es un proyecto social. Se autodefine al tener claramente definidos sus objetivos, su razón de ser y los postulados a seguir, concretando que no es un proyecto de la clase gobernante ni de sus seguidores sino del pueblo, aquél que se identifica con planteamientos de la izquierda.

El teatro político en primer lugar es sustancialmente un teatro que se autodefine, por una parte, poniéndose abstractamente a disposición de la actividad política de izquierdas y de otra, sobre la base de unos contenidos políticos, de un genérico realismo y de una igualmente genética popularidad/[Sic]normalidad del lenguaje. En segundo lugar, el teatro político es un proyecto que se trata de delinear a través de una serie de aproximaciones históricas y teóricas estrechamente conectadas las unas con las otras. (Catri, 1978, pp. 9-10)

Lograr definirse a sí mismo como teatro político lo diferencia del teatro que busca únicamente entretenimiento. El planteamiento es tangente al concretar que dirige el contenido teatral a la actividad política, pero no hacia aquella que gobierna o que ha gobernado, por el contrario, se dirige a aquella que lidera la izquierda, antagónica de todo pensamiento conservador existente. La izquierda tiene un contenido popular y de masas en el cual el

teatro político se basa para resignificar al obrero, al trabajador, al que no posee bienes terrenales.

Durante las primeras décadas del siglo 19, a partir de los postulados de teatro tanto de los griegos como de los revolucionarios franceses, los alemanes Brecht y Piscator tienen como propósito hacer del teatro un instrumento que participe activamente en el esfuerzo general de la transformación de la realidad social, estableciendo una función didáctica al teatro épico. Su propósito es el de transformar el teatro en estructuras lingüísticas fundamentales, con una nueva visión materialista y dialéctica de la realidad de la sociedad y del hombre (Cagri, 1978). Bien cita Cagri (1978) a Pandolfi frente a la intención del teatro épico en Brecht de interesarse en el comportamiento recíproco de los hombres en lo social e históricamente significativo, es decir, en lo cotidiano. Para él, los hombres en las escenas teatrales reflejan las leyes sociales a las que se someten, visibilizándolas fríamente ante los espectadores, como un espejo social que busca sacudir a quien se mire en él. Observan su mundo representado por hombres del común, bajo un telón, con el propósito de conducirlos hacia la reflexión.

El espejo social del teatro no pasa desapercibido ya que Piscator lo reafirma al ir más allá de lo estético. Así pues, el teatro tiene que ver más con la vida de los hombres que con el arte, con los trabajadores que allí encuentren. De igual manera que la vida de Brecht y las vidas de los otros, se representaban bajo un telón o al aire libre. En Piscator existe un punto de vista político en el teatro. Él se convierte en un revolucionario del arte teatral al teorizar la política en el teatro y exponerlo ante los espectadores. Su vivencia con la primera guerra mundial, además de su espíritu revolucionario generado por la revolución de octubre y el hundimiento de un sistema de valores conservadores, lo conducen a la crítica, como lo refleja en su obra *El teatro político* donde grita por los 13 millones de muertos, los 11 millones de inválidos, los 50 millones de soldados movilizados para el combate, los 6.000 millones de tiros gastados y los 50 millones de metros cúbicos de gas utilizados. El teatro es un espejo que permite que la humanidad se percate del mal de la guerra, y a su vez es

un medio de censura y crítica. Piscator rompe con lo estético del teatro y propone ir más allá de lo artístico, debido a que la guerra sacude a la humanidad y el teatro debe sacudir al hombre y posicionarlo ante el mundo, sus acontecimientos, y su historia. El rompimiento es tal que han catalogado su propuesta como el *teatro de lo imposible* al colocar en las manos de los trabajadores un teatro cuyo objetivo no gira alrededor de engrosar las taquillas sino estar al servicio de una clase específica: el proletariado. Anteriormente, el proletariado no podía financiar una empresa de esa envergadura ni encontrar en aquella época un teatro a la altura de las circunstancias políticas y sociales.

No obstante, en el momento que Piscator regresa a Alemania después de la segunda guerra mundial, se encuentra con sus dramaturgos soñados que lo alimentan con sus trabajos incluso más que los dramaturgos entregados a la revolución de las primeras décadas del siglo como Máximo Gorki, Alexei Tolstoi, y Ernst Toller. Con Weiss, Kiphardt y Hochhuth denominan el teatro político como un proyecto resonante llamado teatro-documento. El teatro político generó compañías y corales obreras donde la dramaturgia, las puestas en marcha y los actores reflejaban las luchas políticas en una Alemania donde las condiciones sociales no favorecían a la clase proletaria. Esta misma utiliza el teatro como una forma de revolucionarse, en búsqueda de mejores condiciones laborales y sociales. La toma de conciencia política y conciencia de clase son motores para la consolidación del teatro político. El mismo tiene su nacimiento en la postguerra y Piscator junto a Bertolt Brecht se dan a la tarea de llevarlo a la gloria, dándole una responsabilidad política y social como esperanza revolucionaria, dado que descubre que no hay un teatro neutral que aborde temas de actualidad. El teatro es un espejo de la actualidad, que para la crítica es un reflejo político y social.

El teatro político en Piscator no se trata únicamente de monólogos en la búsqueda de conciencia política y social. Muestra su dramaturgia que se articula con las puestas en escena donde el escenario se ambienta con proyecciones y elementos para recrear la obra, junto a vestuarios y otros recursos escénicos para contextualizar a un espectador inquieto

y comprometido con su clase social y política. A ello se le suma un actor gestual y flexible que logre penetrar la subjetividad humana y dejar huella en quien presencie sus obras. El teatro político es un teatro total donde la dramaturgia, de carácter político y social se combina con los espacios escénicos, el desplazamiento de los actores, las proyecciones y los recursos. En el teatro político todo está permitido con la finalidad de generar conciencia de clase y un compromiso con una transformación social. Piscator buscaba que el espectáculo teatral incidiera en el público, por lo tanto, se requería un público contradictorio para agudizar sus enfrentamientos y generar controversia.

1.3. Apreciaciones teóricas del teatro de la dialéctica

Los acontecimientos sociales vividos en Europa durante las dos primeras décadas del Siglo 20, caracterizados por la desolación, la muerte, el hambre, las enfermedades, la destrucción y el terror, escenario de la primera guerra mundial, contribuyen al surgimiento del teatro de la dialéctica. El desenvolvimiento de los sucesos son contradicciones de la realidad social para el alemán Brecht, quien no tarda en expresarse contra el mundo burgués a través de su producción literaria, debatiendo mediante teóricos literarios como Georgi, quien buscaba encerrar el amplio concepto de realismo en formas predeterminadas que forzaban a seguir la forma de la novela burguesa insuficiente para describir la realidad contemporánea. Brecht consideraba que la técnica teatral, basada fundamentalmente en el héroe individual agazapado en su destino y en la catarsis, junto a la identificación con esos signos, no permitía representar la compleja relación social del mundo. Como consecuencia, desarrolló su técnica poética, dramaturga y teatral en oposición al mundo burgués del cual provenía y en el cual ya no se reconocía ni se sentía a gusto (Babruskinas, 1974, p. 8).

El teatro para Brecht es el lugar donde se revelan las contradicciones, de ahí que promulgue que el mismo sea el escenario donde se evidencian las contradicciones históricas. "Brecht es categórico al teorizar que el teatro es lugar de las contradicciones históricas cual se revelan en el interior de la trama de los acontecimientos humanos,

sociales e individuales, desde el momento en que dichos comportamientos dejan de analizarse de modo psicológico o idealistas y se analizan según la metodología del materialismo histórico” (Catri, 1978, p. 159). Las contradicciones entre dos clases, la clase dominante y la clase trabajadora, entre dos opuestos donde el más fuerte busca aniquilar, anular y eliminar al otro. Unas contradicciones que conducen a la verdad absoluta del poder, el mismo que la dramaturgia debe representar para generar reflexión y compromiso. El teatro brechtiano se dirige de manera directa al individuo espectador y lo estimula para que tome conciencia de una manera personal sobre su entorno político, asumiendo verdaderamente una tendencia a modificar la sociedad a la que pertenece. Brecht, basándose en su propio materialismo histórico, aquel donde el más fuerte busca eliminar tajantemente al otro: “Sabe que el individuo está sometido a un preciso acondicionamiento por parte de la sociedad en la que vive: -muchacha está todavía persuadida de que el sentimiento del hombre, su intuición, su instinto, son infalibles, sanos-[Sic]” (Catri, 1978, p. 159). Por esto, Brecht se caracteriza por su enfoque didáctico que no tiene la intención de satisfacer al público, sino de ser un proceso de aprendizaje donde se distingue la imitación y la crítica, un teatro donde no se presentan los patrones sociales a fin de posicionarse aún más en la sociedad, sino que se critica, a través de la dramaturgia, el contenido de ésta. En este teatro los actores técnicamente pueden controlarse a sí mismos y al objeto de su representación.

Bien teoriza Catri (1978) que el procedimiento teatral que Brecht intenta estructurar tiende a hacer del teatro un instrumento de comunicación que presenta la realidad como una modificable, porque está animada en su interior de una tensión dialéctica que la impulsa a transformarse en tendencia objetiva y tener posibilidades de cambio, y al mismo tiempo comunica la necesidad de cambio mostrando y enraizando las contradicciones socioeconómicas en las monstruosidades y deformaciones, que provocan en el hombre un momento subjetivo y exigencia ética de cambio. En otras palabras, tiende a inducir al espectador con su mismo modo de funcionamiento, evitando la identificación de la relación

espectáculo/realidad, la identificación y la catarsis en la relación espectáculo/espectador, y estimulando en el público una actividad crítica y una tensión emocional al cambio, junto a actitudes mentales y emotivas que lo hagan apto para el cambio y deseoso del mismo.

La profesora Nora del Valle (s.f) FBA – UNLP inicia su ensayo, *El teatro de Brecht*. La palabra como herramienta en el proceso de desalienación del hombre, con la premisa de Brecht:

Nuestro teatro debe suscitar el deseo de conocer y organizar el placer que se experimenta al cambiar la realidad, nuestros espectadores deben no sólo aprender cómo se libera a Prometeo encadenado, sino también prepararse para el placer que se siente liberándolo (Del Valle, s.f. p. 1)

La dialéctica de Brecht propone la adopción de una escuela socialista a partir del telón como una solución real y objetiva a las condiciones de producción, y trasunta una opción por la desalienación que estimula y profundiza toda correspondencia con procesos contra hegemonías, plantea la docente. Sus observaciones la llevan a concluir que la obra de Brecht y su dramaturgia permiten que la alternancia de estilos, junto a las innumerables variaciones que realiza al combinar elementos lingüísticos, constituye una complejidad que configura el carácter personal de la creación del su lenguaje. De igual manera, señala que el interlocutor se encuentra muy bien definido en Brecht: el proletariado, y es en él en el que deposita su confianza autoral y política en la medida que conoce y vive los problemas sociales propios de las relaciones de producción del modo actuante. Brecht se interesa por la gente, pero no de cualquier gente, no de los dueños de los medios de producción sino de quienes utilizan esos medios para su bienestar. La labor transformadora del teatro de Brecht recurre e incide a una acción dialéctica, metodológicamente definida y organizada, cuyos fines exceden largamente las fronteras lingüísticas, intelectuales e incluso artísticas para instalarse en la realidad cotidiana del espectador. Brecht contempla que el proceso de transformación del hombre parte del hecho de que éste, por sí mismo y a través de su reflexión y compromiso, cambie su vida y cambie las condiciones sociales a las que ha sido forzado vivir.

De igual manera Del Valle (S/f) observa que el lenguaje brechtiano reafirma, además de la dimensión artística, la condición política de su dramaturgia en la medida que sostiene, a partir del uso instrumental que realiza de este recurso, la condición dialéctico-pedagógica de su praxis. Brecht recurre a un lenguaje inteligible para la clase social a la que se dirige con el propósito de que el espectador sea un ser teatralizado, es decir, no se trata de que el espectador consuma una obra de teatro, sino que mediante el efecto de distanciamiento pueda mantener una postura crítica frente a la obra y una postura activa frente al mundo. Acerca de la dimensión política del lenguaje, Brecht crea un uno útil para expresar su visión del mundo, convirtiéndose en una herramienta adecuada a la forma del teatro épico que quiere implementar. Él se encarga de mostrar al espectador que el juego teatral es una representación de un segmento de su realidad y no es la realidad en sí misma, lo que denomina efecto de distanciamiento. En este sentido, la autora plantea que la propuesta de Brecht alrededor de la técnica teatral se plasma con el juego que se despliega en tres planos: a) la realización de la obra, es decir, a través del lenguaje conciso, sin el uso del lenguaje abstracto; b) en la escenificación, es decir, en el trabajo del director, la escenografía, el vestuario, y así como en c) el trabajo de los actores, quienes no deben personificar el papel de los personajes, sino únicamente mostrarlo.

En síntesis, la dialéctica de Brecht conduce a que la dramaturgia, los personajes y las puestas en escena deben correlacionarse y presentar algo conocido y extraño a la vez. El teatro es un instrumento que permite y posibilita la dialéctica. En sus palabras, debería quitar los procesos que resultan sometidos a influencias sociales, esa marca de familiaridad que hoy los mantiene fuera del alcance de la mano. La técnica propuesta desde la dialéctica sustenta que dicha técnica teatral tiene como finalidad la desalienación del espectador y del público, quien tiene responsabilidad y compromiso con los procesos sociales, no desde el conformismo cotidiano sino desde un prisma claramente crítico y objetivo. En el centro de las preocupaciones de Brecht se encuentra el hombre, el desamparo, la alienación social y la destrucción moral. El espectador debe emprender un proceso en la búsqueda

de mejorar las condiciones sociales a las que ha sido sometido, es él mismo quien debe proyectarse como ser humano luchando contra las condiciones impuestas por el sistema para encontrar su propia realización y la de su clase: el proletariado.

La dramaturgia del teatro épico contiene elementos de la realidad social existente. Tiene clara su delimitación espacial con el propósito de contribuir en la reflexión y compromiso del espectador, del público. El individuo aparece en él como uno social construido históricamente y con fuertes nexos con la clase social a la que pertenece y por la que debe comprometerse. El teatro épico, para comprometer al público, recurre a técnicas como la música y la danza, contribuyendo a la construcción de un escenario generador y provocador de sentimientos donde el hombre se enfrenta a la dialéctica, a un mundo que puede y no puede ser, al mundo de los contrastes. Dramaturgia, puesta en escena y actores deben provocar la reflexión racional, logrando al espectador a realizar una mirada crítica a su entorno social, al proceso histórico en el que se encuentra. La finalidad de la propuesta épica se encuentra en la capacidad para generar en el auditorio la capacidad crítica que conlleve a identificar la alienación social para, de esa forma, encontrar una acción transformadora tanto del hombre como de la sociedad.

El teatro épico no busca que el espectador de una opinión sobre el mundo, sino que el juego teatral propuesto tiene la intención de que el público se cuestione situaciones concretas de su existencia, sobre su mundo social, sobre la opresión en que vive, sobre las dificultades sociales y políticas por las que atraviesa, y experimente diferentes formas posibles de dar respuesta a un cambio. Aquello se posibilita en la medida que actores y actrices hayan salido del mismo público, de la misma clase social a la que pertenece quien se encuentra incitado gracias a pertenecer a esa clase. El actor y la actriz siguen procedimientos definidos para ocupar la escena al lado de los profesionales.

1.4. La técnica de Bertolt Brecht

Las obras de Brecht invitan al espectador hacia el buen comportamiento, transportándolo hacia la reflexión que debe impulsarlo a mejorar su relación con la sociedad. Además, su intención no es que los espectadores se sumerjan en la ficción, en un mundo ilusorio ajeno a su cotidianidad. Brecht se preocupa por lograr un distanciamiento emocional de quien presencie sus obras. Pues aquel distanciamiento, que se hace de manera fría y clara, le muestre y explique al público la realidad ante la cual el espectador debe reflexionar de manera crítica y objetiva. El público no se debe identificar con los personajes representados por los actores o actrices, sino que la puesta en escena debe ser el vehículo para reflexionar objetivamente sobre la realidad social.

La técnica de Bertolt Brecht le apuesta a un teatro que se aparta al culto de la personalidad y centra su interés más allá de la utilidad didáctica, donde el método de la narración implica comunicar hechos, pensamientos, convicciones, principios y valores de una clase social específica: el proletariado. En otras palabras, reflejar su cosmovisión. La técnica brechtiana no solamente contempla la enseñanza, sino que implica el conocimiento, como bien lo refleja Fredic Jameson en su obra *Brecht y el Método*. Jameson hace alusión a la técnica de Brecht en la cual incluye la enseñanza, que implica algo más que el didactismo, y agrega a la ciencia vista desde la óptica de los alemanes, donde ciencia es conocimiento especializado, no simple conocimiento de deberes sombríos y deprimentes, sino primeras y principales fuentes de placer que incluyen dimensiones epistemológicas y teóricas (Jameson, 1998, p. 15). Brecht y su teatro ofrecen un espectáculo donde la práctica es entretenida y la enseñanza de esta sucede sobre el escenario.

Carlos Enríquez del Árbol (2008) en su ensayo *La medida, pieza didáctica de Brecht, como síntoma* afirma que el teatro épico sólo puede darse si se encuentra relacionado con un fuerte y dinámico movimiento de clase que sea capaz de inventar sus propios instrumentos de producción y distribución cultural, y alternativos contra el teatro tradicional dominante. Encuentra que la técnica de Brecht no solamente abarca el antes y durante de la puesta

en escena sino también el después, por esto no es casual que las obras de Shakespeare, Schiller y Brecht hoy sigan presentándose a lo largo del mundo en la lengua original.

En cuanto a la revolución teatral brechtiana, traspasa los límites de la escena para implicar aquello que viene antes y después. En este orden de ideas, las piezas didácticas son una propuesta de trabajo a favor de la abolición de la división entre trabajadores y consumidores, actores y espectadores, entre sujeto de cultura y objeto de aculturación.

Piscator se refería a un nuevo estilo teatral neorrealista, explícito y anti sentimental, caracterizado por una nueva concepción de la relación actor - personaje, donde el actor no debía sentirse indiferente, superior a su papel absorbiéndose en él, es decir, renunciando a toda voluntad propia conscientemente.

Brecht teoriza en el teatro épico el actor no debe actuar como el papagayo y el mono, donde éstos imitadores solamente realizan esta actividad de manera indiferente al objeto que imitan, sin tener en cuenta los fines. El imitador se pierde en su imitación, nunca se transforma del todo en la persona que imita, siempre permanece el que muestra porque centra una mayor atención a los instrumentos humanos del teatro, al problema de la renovación del actor y a la invención de una recitación que constituya por sí misma un instrumento de conocimiento y de comunicación marxista.

Asimismo, se contempla el rol del actor diferente a lo impuesto por la tradición aristotélica, la cual mira el rol del espectador dentro de la dramática no aristotélica, en la que se le enseña al espectador un cierto comportamiento político que debe tener como itinerario cambiar el mundo, puesto que el teatro debe hacerle asumir al mismo una actitud fundamentalmente distinta de la que es habitual. El teatro para Brecht (1974) debe transportar al individuo hacia el conocimiento, haciéndolo sentir el placer de lo que es experimentar el cambio de realidad, de ahí que promulgue lo siguiente: "Nuestro teatro debe suscitar el deseo de conocer y organizar el placer que se experimenta al cambiar la realidad" (Brecht, 1974, p. 13). No obstante, este cambio de realidad no se expresa únicamente mientras el espectador es conducido hacia el enfrentamiento de determinada

situación representada por los actores dentro de un escenario, sino también en la articulación, dramaturgia y esencia de los actores para enfrentarse contra su mundo contrario: el mundo de los capitalistas.

El papel que Brecht le asigna al actor dentro del teatro épico emerge como rechazo de toda recitación que no se nutra del materialismo humanista, por lo tanto, es enfático al referirse al actuar del actor, y le exige:

No nos mostráis más que víctimas y obráis como si fueseis vosotros mismos (los actores) / [Sic]víctimas inermes de fuerzas extrañas/[Sic] (...) ¡esto no basta! (...) por todas partes hoy se ha anunciado/que el destino del hombre es el hombre/[Sic] por ello os exigimos ahora a los actores/[Sic] (...) que nos mostréis el mundo de los hombres/[Sic]cómo ha sido hecho por los hombres (...) (Cagri, 1978, p. 113).

Los postulados de Brecht concluyen que al actor se le pide no adherirse sentimentalmente al personaje, pero al mismo tiempo estar animado por una fuerte pasión ética y gnoseológica. De este modo, su recitar distanciado le da una capacidad de aislar e iluminar las fuerzas externas en acción distinta de la actitud del actor que se ha fundido con el propio personaje, aunque diferente al actor que se distancia de cualquier cosa en la que no está implicado (Cagri, 1978). Alcubilla Julio (2015) en *Claves para la interpretación del teatro de Brecht* observa cómo el actor ha de desechar cualquier aspecto aprendido en su carrera, en los medios o métodos que haya conocido para alcanzar la interpretación de su rol y lograr persuadir al público. De esta manera, los músculos del actor deben permanecer sueltos, dispuestos a dar un giro de cabeza. Por ejemplo, con los músculos del cuello estirados se forma una postura que mágicamente eleva los ojos hacia los espectadores, e incluso su cabeza, hacia un lado, fuerza a los mismos a seguir ese giro, y de esa manera se logra disminuir cualquier especulación del espectador acerca del parlamento o acción comprometida en ese momento. Este efecto por igual fue logrado a través de máscaras o apartes.

Massimo Cagri (1978) sintetiza alrededor de la idea brechtiana de que el actor debe ser lúcidamente consciente al elaborar signos que deben ser leídos activamente por el público dentro de un complejo sistema de signos, aquella polifonía semántica de la que hablaba

Roland Barthes, el filósofo, escritor, ensayista y semiólogo francés (Catri, 1978). El rol de los actores y actrices va más allá de seguir las pautas del director de la puesta en escena, se trata del rol de expresar ante los espectadores situaciones sociales en las que se vean envueltos, a través de diferentes símbolos que son un producto de la cultura que forma el público, actuando para buscar la reflexión por parte del espectador sobre su realidad y para que él mismo contribuya a la transformación de la sociedad.

“Brecht llega a un teatro <<dialéctico>>[Sic] en el que los signos están en una relación de violenta iluminación recíproca, como la antítesis ilumina a la tesis y viceversa, e impulsan a la urgencia de una síntesis” (Catri, 1978, p. 114). El postulado brechtiano reafirma el papel del teatro como formador más que recreador. Es el espectador quien debe descifrar los signos que aparecen en la obra y él mismo los debe identificar y apropiar.

Gracias al lenguaje gestual, el dramaturgo puede emitir el mensaje que quiere llevar a los espectadores. Los actores y las actrices deben proporcionarle al espectador elementos que le permitan realizar una reflexión acerca de sus condiciones y necesidades a través del lenguaje gestual que cuenta con signos estructurados, de tal modo que toman posición y significado en relación con otros signos y con el gesto, el que también se apodera de un espacio para consolidar la comunicación, a su vez permitiendo una clara relación con los otros signos.

Su obra se caracteriza por la combinación de elementos lingüísticos en la dramaturgia, de ahí que recurra a la dialéctica para asignarle al teatro una función transformadora. En sus obras, él no utiliza a cualquier palabra sino las que identifiquen la lucha de clases, dándoles un fuerte énfasis cuando se deben rimar, armonizar y acomodarse con las palabras de su público: el proletariado, queriendo cambiar la vida cotidiana de los individuos y generar en ellos conciencia social. Estas son las tácticas y estrategias que el teatro desarrolla para con el espectador: por un lado reafirmar su clase social, y por otro lograr su proyección social.

Otro punto es la puesta en escena, que implica el uso de un lenguaje teatral único que representa hechos, espacios y tiempos concretos. Dentro del lenguaje teatral en el que domina el carácter gestual, los signos tienen como propósito encajar en una relación recíproca de alienación, dejando un espacio interior en el que se recupera el momento de libertad, juicio e intervención activa del público. No es gratuito que la sugestiva definición, procedente de Shiller, de estructura épica como estructura dramática dentro de la que el espectador puede circular escogiendo su punto de vista, se oponga a la estructura teatral dinámica que, en cambio, implica al espectador en un sentido obligado, haciendo crecer en él, el deseo unidireccional de un cierto acontecimiento que constituye el desenlace de la tensión inducida (Catri, 1978).

Interpretando a Massimo (1978), y dado que Brecht lo cita en sus ensayos, para Sigmund Freud no se deben perder las grandes energías empleadas en la puesta en escena puesto que estas podrían utilizarse para mejorar la suerte de los hombres sin perder provecho alguno, por lo tanto, el padre del psicoanálisis frente a la satisfacción que brinda el arte al individuo, concreta:

La vida como debemos vivirla es muy difícil (...) para soportarla necesitamos lenitivos (...) potentes diversivos que nos hagan olvidar nuestra miseria (...) los sustitutos de satisfacción que nos ofrece el arte en relación con la realidad son ilusiones: pero no por ello son menos eficientes psíquicamente gracias a la parte tan importante que tiene la fantasía en la vida psíquica (Catri, 1978, p. 115).

La percepción de Freud alrededor de las condiciones del hombre en su realidad conduce en apariencia a un punto de encuentro con Bertolt. Para ambos, las condiciones sociales no eran las mejores para los hombres, de ahí que existiera la necesidad de liberarse de ellas, un alrededor de la dramaturgia y el otro alrededor del psicoanálisis. Aunque Freud reconoce que el arte simplemente es un instrumento para hacer olvidar al hombre su miseria humana como una simple ilusión, un escapar de su entorno (Catri, 1978), es un medio eficiente psíquicamente para hacerlo transportar en un viaje fantástico por su vida psíquica.

Castri (1978) menciona que para Brecht el teatro es el lugar donde se revelan las contradicciones por lo que es categórico al afirmar que es el lugar de las contradicciones históricas. Es en el teatro donde se revela, en el interior de cada obra, la trama de los acontecimientos humanos, sociales e individuales, desde el momento en que dichos comportamientos dejan de analizarse de modo psicológico o idealista y se analizan según la metodología del materialismo histórico. Su postura refleja su distanciamiento con métodos idealistas, convocando a una respuesta a las banalidades del hombre y sus condiciones sociales a través del teatro épico.

Brecht afirma que la verdadera y propia función del teatro es su función social, encuentra que no solamente es el teatro sino la radio. Con esa premisa, él insiste con cierta ironía que el mundo en aquellos momentos no se encontraba preparado para el surgimiento de la radio “la Radio ha sido inventada demasiado pronto porque todavía no ha sido inventado el modo de usarla” (Brecht, 1974). Su discurso concluía que la Radio desarrollaba sólo la función de sustituto del teatro, de la ópera, del concierto, de las conferencias, de las crónicas, de los periódicos. Durante sus planteamientos insistía en la necesidad de individualizar para este instrumento de comunicación su función, no sólo específica, sino también necesaria para el hombre y su voluntad de transformación de la sociedad. La Radio era un medio vital para la transformación social, el cambio, la esperanza de los pueblos y la libertad.

De esta manera Brecht introduce una fecunda distinción entre experimentación lingüística funcional y experimentación formal. En esta concepción, el lenguaje es aquella modalidad de relación recíproca de los instrumentos base de un elemento dado o un sistema de comunicación, de tal manera que, cuando el instrumento de comunicación entra en relación con la realidad y con el término, es disfrutante y decisivo. Mientras tanto, el estilo y la forma son variaciones internas dentro de una elección de lenguaje y función.

Brecht procede a realizar un análisis de los elementos específicos del lenguaje teatral para descubrir en qué modo son utilizados y relacionados entre ellos para dar al teatro mismo

una función catártica y por tanto represiva, y lleva a indagar en la teoría y la práctica de la empatía o identificación el obstáculo central a superar (Cagri, 1978). La puesta en escena no es simplemente la representación de un segmento de la realidad social del hombre sino la combinación de elementos lingüísticos propios del proletariado, que además de ubicarlo en su mundo real, le genera confrontación frente a sus condiciones sociales para que emprenda el camino hacia su liberación, la cual se logra a través de la dialéctica histórica. Un medio para alcanzarlo es a través de un teatro comprometido, que conlleve a los espectadores a comprometerse con su realidad social.

Cagri (1978) menciona la finalidad del teatro de Brecht de ser un medio liberador del proletariado, no como medio de escape sino como única alternativa para enfrentarse a las tensiones dinámicas reales del espectador, un teatro que recurre a la catarsis, no para el lamento sino buscando el desenlace de una tensión emotiva, que provoca cierta satisfacción en el individuo. Brecht, como el creador del teatro dialéctico, es consciente de que la eficacia política del teatro en particular consiste no tanto en volverse capaz de comunicar nuevos contenidos y datos políticos inmediatamente practicables, sino además en ser capaz de inducir en el espectador nuevos modos de pensamientos e instrumentos de análisis, nuevas actitudes mentales y de comportamiento, y a su vez ocupándose de transformar al individuo. La idea de los revolucionarios franceses de encontrar en el teatro un medio de formación, un instrumento de capacitación, encuentra eco en Brecht.

El teatro es una escuela para la educación, pero no es cualquier institución educativa, sino una escuela política y social donde el proletariado reflexiona sobre su propia realidad y la de los otros. Desde el teatro, el proletario se compromete con la transformación social. En este sentido Brecht afirma lo siguiente: “La dramática no aristotélica (...), aplicándose a enseñar al espectador un cierto comportamiento político que tiene por mira cambiar el mundo, debe hacerle asumir ya en el teatro una actitud fundamentalmente distinta de la que es habitual” (Cagri, 1978, p. 120). El comportamiento político al que se refiere Brecht es del buen ciudadano, del comportamiento consigo mismo y con su entorno social. Para

él, la política y el modo de vida ejemplar se encuentran ligados, de igual manera que vida social y vida política; es uniforme y compacto, siendo una forma de enfrentarse. No es en vano que Castri (1978) observe alrededor de la postura de Brecht:

En cuanto instrumento de comunicación y de elaboración de cultura, el que puede y debe <<funcionar>>[Sic] políticamente: no en el sentido de servir para comunicar o contener datos revolucionarios, sino en el sentido de estar estructurado de tal modo que sirva para modificar los hábitos mentales y los comportamientos del espectador, para volverlo políticamente activo, no por penetración de datos o nociones, sino por una diversa actitud mental en relación con la realidad. (Castri, 1978, p. 120)

Brecht hace el llamado para la construcción de cultura a partir de la interrelación que se genera en el teatro entre actores y espectadores. La cultura a la que hace referencia se encuentra ligada al devenir histórico social, una cultura social y política que orienta y guía al espectador a vivir en comunidad. La cultura política es la que moldea al ciudadano a un ser crítico y reflexivo, y lo hace generando en él cambios estructurales, tanto en su vida personal como en la pública. La reflexión que realiza el espectador a través de las obras de teatro lo conducen a su transformación y a la de su entorno, que lo hace mediante el cambio de sus hábitos y sus comportamientos. Mestri (1978) refuerza el planteamiento, y parafrasea a Brecht al concretar: “Es necesario no solamente adaptar el teatro para mostrar la realidad como modificable, sino también adaptar el teatro para funcionar como un instrumento capaz de crear hombres adaptados al cambio y deseosos del cambio” (Castri, 1978, p. 120).

La transformación de la realidad social se genera a partir del teatro porque éste es considerado un componente de educación popular y social que invita a reflexionar, criticar y emprender el camino de cambio de la realidad. Para ese cambio se debe formar al espectador invitándolo a dejar la timidez, el miedo, la desconfianza para prepararlo para verse como el centro de atención. El teatro genera competencias personales y sociales: personales para vivir consigo mismo y en su entorno familiar, y sociales, al vivir con otros. La crítica, la reflexión y el involucrarse son los pilares de la educación que el espectador encuentra en el teatro.

Para Brecht el modelo del teatro épico se encuentra claramente referenciado en la escena callejera. En algunos estudios de teatro, el teatro callejero es aquel que se lleva a cabo en cualquier esquina, calle o plaza pública, dado que el actor, impulsado por las condiciones sociales y políticas, recurriendo a su creatividad escénica, emplea los medios a su alcance para incentivar al público para que éste se pronuncie acerca de su realidad. Los lineamientos de Brecht conducen a encontrarse con un teatro pobre, donde se genera fundamental e irreductiblemente una relación entre hombres iguales, entre dos comunidades activas. Una comunidad es representante, la otra comunidad es juzgante. Los trabajadores teatrales y los espectadores de las puestas de escena, durante la obra, se revuelven dialécticamente, se confunden alrededor del juicio. La distancia estética entre platea y escenario, aquella que cotidianamente conduce a una actitud de contemplación del espectador con la realidad que se le está presentando en la puesta en escena, tiene como finalidad la de generar, en quien observa la obra, conciencia acerca de qué tanto los actores como él tienen el interés común de comprender un problema de índole social y político que, aunque lo encuentran cotidianamente, en su realidad son llevados meticulosamente a un escenario donde profesionales del arte de la representación se lo reflejan, se lo representan y se lo recuerdan. La representación de un segmento de la realidad en la puesta en escena, tiene como finalidad la de buscar una solución conjunta entre el espectador y el actor, de una problemática que a los dos involucra, de ahí que se busque, mediante un proceso reflexivo, la toma de conciencia.

Castri (1978) observa que el teatro de Brecht tiene entre platea escenario, pero que ésta no es un producto mágico surgido por la puesta en escena, sino producto de una unidad de intereses culturales y sociales. En palabras textuales, es una unidad de voluntad cognoscitiva y política que tiene una existencia a priori al espectáculo, la cual es trasladada desde el exterior, la realidad, hasta el interior del acontecimiento teatral, la que se proyecta nuevamente en la praxis real.

Para concluir, Castri (1978) afirma que en el teatro brechtiano el interés común sustituye al mecanismo de la empatía. Mestri (1978) argumenta que un instrumento de comunicación puede usarse de forma reaccionaria, es decir, represiva o de forma revolucionaria e innovadora, que tiende a liberar y realizar al hombre. Interpretando a estudiosos de las obras dramaturgas, la experimentación lingüística es inherente al uso y funcionamiento del instrumento de comunicación, en cuestión de que son necesarios en la búsqueda de contenidos políticamente activos con la pretensión de hacer un recto uso político del instrumento de comunicación. Éstas premisas reafirman la postura brechtiana no solamente sobre uso de un lenguaje específico en su dramaturgia, sino en el contenido político y social para la liberación y transformación de la clase obrera. No es coincidencia que su dramaturgia está ligada a concepciones dialécticas marxistas de las primeras décadas del siglo 20 y que éstas respondan a un contexto histórico específico. El teatro de Brecht penetra en las contradicciones sociales y humanas, realizando profundos análisis para que el espectador sea crítico de su propia existencia y de sus condiciones, puesto que su dramaturgia va más allá de la puesta en escena.

Capítulo 2. El teatro en la sociedad argentina

El presente capítulo aborda la evolución del teatro en la sociedad argentina desde el descubrimiento de América analizando su correspondencia con el sistema teatral europeo y norteamericano, dado de que existen reducidos antecedentes alrededor de ritos indígenas de las antiguas poblaciones en el territorio latinoamericano que sustentan su origen. La literatura conlleva a evidenciar un buen volumen de elementos que lo unen a tradiciones coloniales y postcoloniales como resultado de la influencia española y norteamericana, entre otros. Dada la experiencia y la influencia del teatro argentino en otros contextos sociales indaga alrededor de la censura por la que ha atravesado el teatro argentino en diferentes etapas de su historia.

2.1 Evolución del teatro en Argentina

La dramática y la puesta en escena argentina forma parte de un sistema teatral con fuerte textualidad y un modelo específico y diferenciador que se va transformando a través la historia del país respondiendo a los diversos cambios y rupturas políticas, religiosas o económicas, entre otras. El director del teatro argentino Osvaldo Pallettieri sustenta la tesis que las luchas por la identidad cultural, las relaciones de los agentes intelectuales con las instituciones mediadoras y las tensiones del proyecto creador de los agentes con la estructura del campo intelectual demarcan la evolución del teatro no solo en el entorno argentino, sino en todas las sociedades del mundo. La historia del teatro argentino se caracteriza por el cambio y la ruptura de sistemas teatrales, pero también por la continuidad, es decir, como entes de retención de manifestaciones dramáticas. En tal sentido concreta: "Pensemos la historia del teatro argentino como proceso de cambios y continuidades (innovaciones, recuperaciones, descubrimientos e intermitencias) [Sic] en el cual lo sincrónico juega un rol fundamental en la descripción de textos dramáticos y espectaculares" (Pellettieri, 2001, p. 14). En este contexto no se puede llegar a hablar del teatro argentino como un ente estático que evoluciona por sí mismo, sino que su desarrollo

se produce alrededor de luchas por la legitimidad cultural, las relaciones de agentes intelectuales a través de la lucha por la legitimidad cultural, las relaciones de los agentes intelectuales con las instituciones mediadoras y las tensiones del proyecto creador con la estructura del campo intelectual, como bien lo evidencia Pellettieri.

Estudiosos del teatro argentino como Pellettieri, Tinianov, Guillén, Villegas y Altamariano-Sarlo, entre otros, sostienen que la dramática y puesta en escena argentina forma parte de un sistema teatral poseedor de una fuerte textualidad, con sus propios modelos que a partir de cambios e intentos de rupturas evolucionaron en el tiempo. Como lo sustenta Pavis el teatro argentino tiene correspondencia con sistemas europeos y norteamericano donde se ha adecuado el teatro y la cultura extranjera a las propias necesidades argentinas (Pavis, 1994). De ahí se sustenta que ello es producto de un vínculo dialéctico del sistema teatral con las nuevas expectativas, exigencias y limitaciones del contexto social argentino, mediatizadas por el campo intelectual. Abrir límites de lo teatral y las teatralidades comparadas, iluminan el conocimiento del teatro argentino en una red de relaciones del teatro latinoamericano, europeo y de otras latitudes. Sin desconocer teatralidades correspondientes a ceremonias antes de la conquista, el modelo de periodización del Teatro Argentino en Buenos Aires propuesto por el Grupo de estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano obedeciendo a la dialéctica interna inmanente del sistema adopta nombres propios de la historia política de los movimientos o corrientes literarias el que según ellos no concuerdan con los tiempos característicos del sistema teatral de Argentina. En este sentido determina el Período de constitución 1700 al 1884. El sistema de emancipación cultural 1884 al 1930 y el subsistema teatral moderno 1930 y 1998. Durante el período de constitución no existe un teatro de manera sistemático de igual manera que no se constituye de forma duradera la producción de textos dramáticos y espectaculares, de un público y de una crítica (Pellettieri, 2001). Durante el sistema de emancipación cultural se concreta un sistema teatral caracterizado en una primera instancia por dos tipos de texto, el melodrama social y el nativismo seguidos por un periodo de puesta en escena

del sainete *pura fiesta*, *tragicómico* y *grotesco criollo*. Durante este período se observa dos tendencias: la culta o dominante y la popular o residual (Pellettieri, 2001). El subsistema teatral moderno de 1930 al 1998 se caracteriza por la aparición de nuevos modelos dramáticos, espectaculares y el advenimiento de una nueva ideología estética: los nuevos modelos europeos y norteamericanos de textos dramáticos, espectaculares y rudimentos del sistema Stanislavski.

Con la aparición del realismo reflexivo y de la neovanguardia, crece el sistema teatral culto el comercial, aparece el teatro de la calle Corrientes. En la década del sesenta es emergente convirtiéndose en dominante. Pues designa al realismo reflexivo, la diseminación del método de Strasberg y un nuevo concepto de la puesta en escena y a la neovanguardia. La aparición del movimiento de Teatro Abierto que son cuestionamientos de la modernidad y epigonización de los textos dramáticos y espectaculares. Ello aparece el Teatro de la resistencia, el Teatro de resemantización de lo finisecular, el Teatro de parodia y cuestionamiento y el Teatro de la desintegración, como bien lo afirma Osvaldo Pellettieri (2001).

2.1.1 Censura y teatro.

Se entiende por censura al poder del Estado para reprimir a los ciudadanos e instituciones prohibiéndoles la difusión de ideas, preceptos, categoría o acciones, ya sea de conocimiento, información, noticias, películas, obras de arte y canciones, además de otros que contraríen la ideología de quienes ostentan el poder. La censura no ha sido ajena al contexto teatral argentino. El Estado y quienes comparten el poder a través de la censura limitan y controlan la libertad de las personas frente a la expresión en tanto contarían el orden establecido convirtiéndolo en gobiernos dictatoriales.

En Argentina el período de 1976 al 1983 autodenominado *Proceso de Reorganización Nacional* se caracteriza por la intervención de los militares en los campos judicial, económico, de la salud, la educación y la cultura, entre otros, justificando su intervención

con la doctrina de seguridad nacional. Su teoría está centrada en la preeminencia de la seguridad de la nación frente a todo interés diverso. Mogliani (2001) afirma que el poder militar se arrogaba el deber moral de salvar a la Patria de la subversión del orden establecido, no aceptando la existencia de pensamientos críticos siendo considerados como enemigos quienes se llegaran a expresar en contra de quienes ostentaban el poder. Alrededor de la censura al teatro Zayas de Lima (2001) observa como esta ha operado en distintos frentes y con variadas estrategias: amenazas verbales y escritas, listas negras, persecuciones, agresiones físicas, bombas, cierre de teatros, obras retiradas de cartel, secuestros y desapariciones.

El artículo *El teatro y la dictadura* de Felisa Yeni (2005), directora del teatro Payró reminiscencia que durante 1977, en plena dictadura, el Director Teatral Francisco Javier con el grupo Los Volatineros estrenó la obra *Cajamarca* de Claude Demarigny. Al observar un iracundo espectador gritar *Este es el espectáculo más político que he visto* quien abandonó violentamente la sala, sintió que esa noche pasaría lo peor dado que la obra mostraba el conflicto de Pizarro al momento de dudar en asesinar a Atahualpa al escuchar al cura Valverde incitándolo a ejecutarlo con la promesa del perdón: *Yo te absuelvo Pizarro*. La promesa del sacerdote representaba un gesto político arrogante. A partir de esa representación el miedo acompañó a los integrantes del grupo teatral esperando que lo mínimo que podía pasar era la clausura del local, lo que nunca sucedió. Tiempo después el director se enteró que el gobierno militar toleraba algunos espectáculos de poca difusión como prueba de que el gobierno no recurría a la censura o la represión (2005).

Cuatro años antes de la dictadura, 1972, Eduardo Pavlosvsky había logrado un éxito con la obra *El Señor Galindez*, fuerte denuncia de la represión, la tortura y la muerte organizada por los gobiernos totalitarios y el nacimiento de un futuro torturador, un joven que encaja en el sistema. No existe evidencia que la obra durante el régimen militar se llevara a escena. En 1977 el Teatro Payró presentó *Telarañas*, de Eduardo Pavlovsky, cuya temática mostraba el ejercicio del totalitarismo en el seno de la familia y la hipocresía de los buenos

ciudadanos lo que llevó a la Dirección de Cultura de la Nación a recomendarles que suspendieran las funciones, siendo atendida la sugerencia inmediatamente por el director. La dictadura fue enfrentada por el teatro. Durante 1982 y 1983 en Buenos Aires se presentaron las obras, bajo la dirección de Laura Yusen, *La Malasangre* de Griselda Gámbaro y *Knepp* de Jorge Goldenberg. Las dos teatralidades representaban y hablaban de lo mismo, dictadura, represión y muerte, consolidando el trabajo de crítica y denuncia social que crecía con fuerte intensidad. Las puestas en escena reflejaban el ensañamiento y el dolor físico, y en *La Malasangre* se sumaba el daño moral, la degradación y la humillación. Dramaturgos y directores de la época no querían que sus obras fueran engavetadas de ahí que Osvaldo Dragún con otros vinculados al teatro decidieron realizar un festival de teatro con el propósito de denunciar a través de este medio la situación social y política del país. De esta manera el Teatro Abierto se constituyó en uno de los fenómenos socio políticos más apasionantes de la dictadura hasta el grado que los espectadores esperarían a dramaturgos, directores y actores al final de las presentaciones para intercambiar ideas, reflexionar la sociedad a través de dramaturgia y puestas en escena. Quince días después del inicio del festival el Teatro del Picadero, 1981, fue incendiado por un grupo terrorista paramilitar generando, no la estampida del gremio, sino la unión entre ellos toda vez que vieron en el mensaje terrorista un agravio contra toda la cultura. Durante los años 1982 y 1983 el Festival se repitió esperando dar un giro para gritar por los desaparecidos. Ambientando el contexto Felisa Yeni expresa: “En verdad, en su terreno y con sus medios, el teatro argentino ha peleado sin pausa contra la dictadura militar tratando de dibujar su propio nunca más” (Yeni, 2005). Frente a ello, Mauticio Kartun reconoce que el Teatro Abierto fue: “el emergente de las necesidades que estaban presionando desde distintos sectores del pueblo para que, efectivamente, se dijera lo que estaba sucediendo” (Felisa, 2005). Roberto Perinelli, integrante de Teatro Abierto, enfatiza:

Además de una respuesta a la opresión política, un síntoma de que el teatro argentino todavía existía. Cabe recordar también que hubo algunas experiencias nuevas. Si bien con cierta prudencia, en el teatro Payró y en el teatro Del Centro se pusieron obras que, de alguna forma, eran contestatarias. (Felisa, 2005)

Para los militares argentinos, como para los militares latinoamericanos, formados bajo el sostén ideológico del enemigo interno, la infiltración de ideologías extremistas podría estar en cualquier parte de ahí que Francisco Caravallo, Subsecretario de Cultura de la Provincia de Buenos Aires, expresó en el diario *La Prensa* del 24 de junio de 1976 que la cultura ha sido y será el medio más apto de infiltración de ideologías extremistas. Su alocución sostiene que los argentinos se encuentran infiltrados por todos los canales artísticos culturales siendo utilizados como proceso deformante de la sociedad a través de canciones de protesta, exaltación de artistas y textos extremistas, teatros de vanguardia u obras que por transparencia se utilizan sutilmente; musicalización de poemas, actuaciones individuales desinteresadas de intérpretes para grupos de alumnos universitarios o en barrios de escasos recursos, obras plásticas de mercado tinte guerrillero, conferencia de prensa en defensa de *compañeros* de otros países, actuaciones de *café-concert* en las cuales aparece siempre el mensaje colocado de la más inocente manera posible (Mogliani, 2001).

Al igual que en otros espacios sociales, en Argentina la censura sobre investigaciones sociales y humanas, la información, el arte en todo su tipo de expresión, y el conocimiento científico social, además de otros han llevado al cierre de universidades e instituciones populares, al exilio y al encarcelamiento de intelectuales y artistas por parte de la política cultural de militares y sus adeptos. Sobre el particular Mogliani (2001) al concretar que el teatro en la sociedad argentina fue objeto de censura a través de la prohibición y la promulgación de listas negras donde aparecían los nombres de los indeseables, enemigos de la sociedad. Reafirma su punto de vista, y como relevante, el incendio supuestamente intencional que destruyó el Teatro de Picadero, en que se venía llevando a cabo Teatro Abierto, en agosto de 1981. En este período son los militares quienes le dan un tinte político al trabajo de teatristas independientemente de que los actores se encuentren matriculados en el teatro épico. La censura no solamente estaba dirigida hacia el Teatro de Arte o Teatro Abierto el que nunca renunció a educar el público, pero lo hacía a través

de procedimientos que privilegiaban el teatrismo, el humor, el patetismo y la intensificación a la crítica del contexto social. De igual manera estableció una distancia entre el lector espectador y su mundo, mostrando su universo limitadamente decadente y desintegrado. La práctica del teatro como una forma de compromiso, como un camino para acceder al conocimiento, rechaza la autonomía del arte con relación a la actualidad social (Pallettieri, 2011).

La efervescencia política y el compromiso social de ser un medio de reflexión de los hechos vividos durante la dictadura caracteriza al teatro argentino al momento de recuperar la democracia. El advenimiento de la democracia contribuyó para que los artistas exiliados y prohibidos, como los teatristas del Teatro Abierto, se reinsertaran nuevamente a la sociedad argentina, quienes decidieron acabar con el exilio y regresar nuevamente a la patria continuando con sus actividades culturales. La caída de la dictadura trajo la búsqueda de renovación de la escena porteña con la emergencia de nuevos grupos teatrales que conformaron el teatro de la parodia y el cuestionamiento. Dramaturgos, directores y actores se dieron a la tarea de reconstruir sus propios espacios recuperando el tiempo perdido y el don de la palabra a través de diversos medios de difusión y el teatro fue uno de ellos.

A finales de la década del ochenta surge el teatro de la resistencia como mecanismo crítico a la modernidad domesticada caracterizándose por la puesta en escena de una visión ambigua de la realidad social proponiendo la búsqueda de alternativas de cambio frente a los problemas de la sociedad moderna. La dictadura no logró opacar la voz teatral en la sociedad argentina la que se elevó en representación de un país. Como lo evidencia la cronología elaborada por Pallettieri en la ciudad porteña durante el periodo 1976 y 1983, tiempo dictatorial, en Buenos Aires se llevaron a escena 306 obras. Respectivamente en cada año del gobierno militar se llevaron a cabo las siguientes puestas en escena: 1976, 47; 1977, 41; 1978, 39; 1979, 39; 1980, 41; 1981, 43; 1982, 21, y 1983, 35. En ellas se observa dramaturgias críticas al sistema absolutista y totalitario como las referidas en

líneas anteriores, *La Malasangre*, *Knepp*, *Telarañas*, *De víctimas y victimarios*, *Según pasan las botas*, *Yo*, *Bertolt Brecht*, *Los pequeños burgueses*, *y ejecución*, entre otras.

El advenimiento de la democracia en 1983 trae consigo el teatro de la parodia caracterizándose por su cuestionamiento al teatro serio impugnando las actitudes sociales del argentino medio y cuestionando diversos aspectos de la realidad del momento. La propuesta era la de un teatro basado en el humor con una comunicación directa con el público y sus presentaciones. La dramaturgia, de manera innovadora, incluía muchas veces la participación del público generando un acercamiento más vivencial de los espectadores. En un inicio la puesta en escena la realizaban en espacios públicos como calles y plazas, aunque con el tiempo este tipo de teatro se fue relacionando e involucrando con el circuito del teatro comercial y del teatro oficial. Este periodo se caracteriza, como lo observa Mogliani (2001), porque en sus puestas en escena se recurría a mezclar diferentes géneros y procedimientos teatrales provenientes de distintas disciplinas artísticas como el *clown*, el circo, el teatro de variedades, la murga, el *video clip*, la historieta, los recitales de rock, el teatro de marionetas, la leyenda y la danza contemporánea.

2.2 Teatro popular y teatro épico en la sociedad argentina

El primer teatro en Buenos Aires alrededor de 1783, gracias al Virrey Vertiz, el Virrey de las Luces, el cual sólo duró nueve años al incendiarse en el año 1792. En él se presentó *Siripo* la primera obra de un autor local, el dramaturgo Manuel José Laverde. Doce años más tarde Olaguer y Feliu inaguran el Coliseo Provisional conocido posteriormente como el Teatro Argentino considerado en su época como la sala de la revolución al encontrarse próxima la revolución de mayo de 1810. La obra *El detalle de la acción de Maipú* se estrenó en el teatro de la revolución la que exponía las costumbres populares, de igual manera la obra *El hipócrita político* comedia urbana que describía las familias de Buenos Aires de la época que fue una de las obras de más impacto en la época puesta en escena en la sala de La Revolución de *Tupac Amarú* escrita en verso acerca de la revolución indígena en

Perú. Las figuras más relevantes de la época fueron Antonia Montes de Oca, Trinidad Guevara y Juan José de los Santos Casacuberta. Entonces el teatro porteño tradicional de la época fue perdiendo fuerza en la medida del surgimiento de espacios teatrales destinados específicamente a la actividad artística. La actividad teatral prontamente abarcó las mimodramas, la picaresca, las riñas de gallos y el circo.

Para Osvaldo Calatayud, el teatro en la época de Rosas, de 1829 al 1852, se ve influenciado por presiones políticas, El teatro se caracteriza por ser más popular y su entretenimiento está dirigido a la población del campo y de los suburbios. En la época el circo es el espectáculo por el federalismo mazorquero el que se desarrolla teniendo como referencia Europa y Latinoamérica. Durante 1838 se inaugura el Teatro de la Victoria atrayendo la sociedad hacia representaciones extranjeras, con repertorio extranjero como la comedia española. Durante los años conocidos como los veinte años de la tiranía se proscribió el teatro. Durante este periodo Juan Bautista Alberdi escribe desde el exilio *El Gigante Amapolas* (1842) obra que además de ser satírica al régimen rosista recurre a elementos del absurdo y del grotesco en la dramaturgia argentina. Durante las décadas 60, 70 y 80 del siglo 19 la población crecía gracias a las colectividades extranjeras que llegaban al país y de ellas dependía la actividad teatral y artística lo que generaba que los espectáculos europeos se replicaran de manera fácil en el suelo argentino gracias a las compañías teatrales extranjeras. El auge del teatro solamente era interrumpido por las guerras o la fiebre amarilla. En 1884 aparece el drama *guachesco Juan Moreira* como una pantomima del circo. La primera pieza de teatro guachesco es la de Eduardo Gutierrez la que años más tarde José Podestá completó y quien interpretó tanto el momodrama como la versión teatral. Su presentación fue hasta 1896 cuando se estrena *Calandria* de Martiniano Leguizamón.

En los primeros años del siglo 20, época de oro de la historia del teatro argentino, se caracterizan por una fuerte actividad teatral en la ciudad de Buenos Aires por el trabajo de las compañías extranjeras lo que se deduce porque de los trece teatros de la época diez

eran sus escenarios. Las obras que sobresalen en este periodo la presentación de los Podestá y *La piedra del Escándalo* de Martín Coronado esta última catalogada por estudiosos del arte como el punto de inflexión en la historia del teatro argentino por la calidad de los intérpretes y los autores. Los críticos concuerdan que con ella surge el teatro nacional. Sobresalen en este periodo Florencio Sánchez con sus obras *M'hijo el doctor*, *Los Derechos de la Salud* y *Barranca Abajo*, y Gregorio de Laferrere con *Jettatore*, *Losos de verano* y *Las de Barranco*. Roberto J. Payró da origen al teatro conocido como el de las ideas el que intenta dar una explicación a la realidad de la Argentina de la época con sus obras *Canción trágica*, *Sobre las ruinas*, *Marco Severiy el Casamiento de Laucha*. Si bien es cierto que el teatro jugó un rol específico durante la dictadura en el que se manifestó abierta y públicamente en contra de un Estado autoritario donde los derechos humanos eran azotados y desconocidos, es también cierto que, en la post dictadura, entendida esta como el periodo continuo a la consecuencia de una horrorosa dictadura militar denominada Proceso de reorganización Nacional, 1976 – 1983, como lo menciona Jorge Dubatti en su ensayo *El teatro de Bertolt Brecht en Buenos Aires: observaciones de Teatro comparado*, el teatro en Buenos Aires emprendió una auténtica Época de Oro caracterizándose por un gran volumen de estrenos teatrales. La Época de Oro es un período de percepción de multiplicidad teatral, de nuevas teorizaciones ligadas a la praxis, de revisión minuciosa del pasado y de la historiografía de la sociedad argentina.

A partir de la Época de Oro hasta el día de hoy el teatro argentino, además de lograr evolucionar ha reflexionado frente al rol social frente a su papel en la interrelación con lo social con la finalidad de entretener, divertir o generar en los espectadores compromiso con la sociedad y el país, en su capacidad de hacer organizar la mirada del otro, y, en consecuencia, como la red de mirada que sostiene el poder y el mercado, como lo predica Dubatti. En este marco se produce un gran estallido poético teatral. Se advierte un *cada loco con su tema*, el auge de las micropoéticas contra la homogeneización globalizadora que exige otro posicionamiento del investigador. Buenos Aires ingresa en la nueva

cartografía mundial porque se verifica su participación en una paradójica internacionalización de la regionalización. Se trabaja con un teatro del deseo y la subjetividad del teatro como fundación de territorios de subjetividad alternativa y micropolíticas. El panorama que surge a la mirada del investigador es el de la destotalización, el canon de la multiplicidad, el *canon imposible*, y la consecuente polifonía de miradas críticas. Ya no sólo se hace teatro con teatro, sino que se produce una ampliación de modelos fuera del teatro: el cine, la ciencia, la filosofía, etc. Entonces se produce en la Posdictadura la crisis del teatrista ilustrado, así como una crisis del teatro pedagógico. Se pasa de un teatro de la comunicación a un teatro de la estimulación, así como el desplazamiento del modelo de autoridad por el modelo relacional.

La postdictadura conlleva a emprender el camino que conduzca a descubrir y desarrollar la complejidad de funcionamiento micropoético del teatro argentino generando una cartografía multipolar manifestada en nuevas redes de relación con el mundo, de ahí que el mismo Dubatti (2003) sugiera que no hay un teatro argentino, sino el teatro argentino. El desarrollo del teatro argentino conduce a preguntarse sobre lo qué es y para lo que es, reflexiona desde su conciencia epistemológica, desde su razón de ser, reflexionando acerca de sí mismo, autocriticándose, observando su gestión, mirándose incursionar alrededor de las políticas culturales, penetrando en el mundo de los espectadores, de quienes hacen teatro, de quienes viven al lado. Para emprender el camino se requiere pensar la praxis, revisarla, cuestionarla, fomentarla, producirla, dado de que no es estática sino dinámica que responde a su esencia, a su razón de ser, por lo que analiza sus categorías y crea otras. Dubatti (2003) lo concreta al observar que las nuevas categorías y los nuevos sistemas requiere profundizar en la filosofía del Teatro, teoría del acontecimiento, convivio, teatrista, dramaturgia, escrituras escénicas, teatro perdido, duelo, dado que muchos de estos nuevos conceptos han comenzado a circular en el campo teatral de Buenos Aires, de Argentina.

Durante la post dictadura, Buenos Aires ha visto en sus escenarios teatrales la presencia de Bertolt Brecht con las puestas en escena de *Galileo Galilei*, *Apogeo y caída de la ciudad de Mahagonny*, *Proyecto Brecht*, *El que dijo sí y el que dijo no*, *Los fusiles de la señora Carrar*, *Los días de la Comuna*, *La ópera de tres centavos*, *El círculo de tiza caucasiano*, *Santa Juana de los Mataderos*, *Las visiones de Simone Machard*, *Un hombre es un hombre*, *La resistible ascensión de Arturo Ui*, *La ópera de dos centavos*, *Terror y miserias del Tercer Reich*, *Brecht-Effekt*, *Vida de Galileo Galilei*, *Madre Coraje y sus hijos*, *La resistible ascensión de Arturo Ui*, *La Biblia*, *Paulatina aproximación a un teorema dramático del miedo*, *El Soplón de Brecht* y *El Marinero que perdió la Gracia del Mar*, entre otras.

2.3 Política y puestas en escena

El teatro tiene una estrecha relación con el mundo-hombres-contexto-problemas personales y sociales que se llega al teatro siendo uno y se sale siendo otro. Diría Brecht que las puestas en escena no son ajenas para el individuo. Entre las finalidades del teatro se encuentra la de mostrar al espectador la experiencia humana en condiciones sociales específicos no siendo desconocido en él aspectos morales, éticos, históricos, antropológicos, sociales, ni mucho menos el elemento político. Política y teatro siempre han estado interconectados a pesar de sus contradicciones, de su esencia, de su finalidad. La política, entendida como la forma ideológica que centra el poder en las manos de un colectivo de personas que lideran y velan por las garantías y los derechos de la población y entendiendo como teatro como el lugar donde se contempla la puesta en escena que representa historias actuadas para deleitar o llevar a la reflexión a los espectadores recurriendo para ello la combinación de discursos, gestos, música, escenografía y sonido. Cuando el teatro no refleja afinidad con la política de turno incomoda a políticos presentándose un gran antagonismo entre política y teatro, no obstante, respondiendo a su razón de ser el teatro asume su propia esencia respondiendo a su naturaleza, ya sea este con un contenido comercial o independiente donde aparentemente éstos tienen un

carácter antagónico tanto en la teoría como en la práctica. En cuanto al teatro independiente este es el resultado de un conjunto de manifestaciones teatrales con profesionales o semi profesionales que tienen como finalidad anteponer el sentido artístico de las puestas en escenas a las necesidades y expectativas de espectadores con austeridad al igual que como son sus producciones. Dentro de este contexto se ubica, entre otros, el teatro callejero, el teatro universitario y el teatro abierto los que se caracterizan por la adopción de un compromiso social y de estética vanguardista.

La Ilustración frente al teatro encontraba un instrumento de formación, una actitud didáctica, de ahí que no sea gratuito que Esquilo, Sófocles, Eurípides, Séneca, Marlowe, Shakespeare, Corneille, Racine, Molière, Ibsen, Strindberg, Brecht, Miller, Williams, Beckett, Genet, Pinter, Müller, además de otros, centren su dramaturgia en contenidos sociales y políticos. La dramaturgia busca que a través de puestas en escena los espectadores escapen de la banalidad, de lo aparentemente irrelevante, inocuo, olvidable. La reflexión se encuentra implícita en el teatro ya sea éste popular o comercial. Esta finalidad contrasta el régimen político autoritario en cuanto las instituciones procuran preservar el poder y su ejercicio sustentando en los valores que las sustentan. La estructura enfatiza los criterios de la clase dirigente asignándoles roles con carácter clasista. Bajo estos postulados el teatro y la política en Argentina se han desarrollado a lo largo de la historia. El compromiso y la participación política en el teatro argentino se refleja en la clase media quien a lo largo de la historia moderna se ha apropiado del teatro, tanto como medio artístico como medio de consumo. El compromiso político en el teatro es la de elevar espiritualmente y socialmente los ánimos de los espectadores para lograr ser escuchados. El quehacer escénico logra penetrar en los sentimientos de los espectadores generando en éstos consciencia por los problemas de su entorno social. El teatro político surge como reacción al teatro comercial alrededor de 1930 con el Movimiento teatral Independiente, agrupación de jóvenes con intereses en las artes escénicas. Al mismo tiempo los intelectuales de izquierda tenían como meta expandir su ideología a través del teatro

buscando incidir en los espectadores para que fueran más sensibles ante la realidad y por ende reflexivo. Aunque el concepto de Teatro independiente circulaba antes de la década del 30 del siglo inmediatamente anterior, las palabras preliminares de la Colección Ciencias de Arte, en la obra Teatro Independiente. Historia y actualidad, ubica su surgimiento en Buenos Aires en el año 1930 por iniciativa de Leonidas Barletta quien funda el Teatro del Pueblo. El Teatro Independiente trajo nuevas formas de hacer y pensar el teatro las que han perdurado con el tiempo, pero también se han transformado y resignificado. Algunas prácticas del Teatro Independiente perduraron durante el periodo 1930 – 1970 dado que la dictadura cívico militar obligó su reconfiguración.

Acerca de la visibilidad del Teatro Independiente que se da nuevamente a partir de 1981 a partir del Teatro Abierto. La post dictadura permitió crecer los espacios teatrales y los grupos y organizaciones que se reconocieron hacedores del Teatro Independiente. Barletta al mismo tiempo que funda el Teatro del Pueblo instaura el teatro polémico el que consistía en un encuentro post función dónde los espectadores se quedaban a debatir la temática de la obra con el director de la pieza, y de ser posible, con su autor. María Fukelman en su ensayo *Programa para la investigación del Teatro Independiente* (2017) enfatiza que éste no tiene fines de lucro y su principal objetivo es realizar un teatro de alta calidad estética. De igual manera sostiene que el Teatro Independiente tiene una autonomía ideológica en la medida que ningún organismo estatal o privado les indica con qué mirada deben preparar sus espectáculos, de ahí que cuenten con libertad para hacer y producir sus obras. El Teatro Independiente se resiste al capitalismo reinante a la lógica del mercado, enfatiza. Hacer Teatro Independiente es buscar gente que se junte a ensayar en un lugar asignado por ellos mismos y que no lo hagan con fines lucrativos y por una retribución económica. Su compromiso es total y se caracteriza porque se reúnen en largas jornadas para ensayar por lo que Fukelman (2017) sostiene que no lo harían si una organización o empresa se estas se los pidiera porque directores y actores hacen las cosas sin que les paguen. En palabras textuales “un trabajo desalienado en un contexto alienado” (Fulkeman, 2017).

Quienes se dedican al Teatro Independiente trabajan en grupos que se necesitan y constituyen vínculos colectivos que fomentan el nosotros sobre el yo, importa el otro. Fukelman (2017) enfatiza que el Teatro Independiente es una sustancia revolucionaria, la energía contra cultural que aporta a la sociedad capitalista. El Teatro Independiente funciona como un espacio de resistencia al poder hegemónico.

El Teatro Independiente es un hecho artístico con carácter político. En su inicio el Teatro Independiente pretendía educar y despertar al público abordando temáticas explícitamente políticas y sociales, de ahí que expertos de teatro afirmen que hacer Teatro Independiente es de alguna manera hacer política. El Teatro Independiente no se puede comercializar, de igual manera que no brinda una retribución económica concreta. La satisfacción de quienes lo realizan es simbólica correspondiente a un canon, con posibilidad de realizar presentaciones en festivales por lo que tienen que viajar dándose a conocer y consolidando un nombre. Quienes se encuentran circunscritos al Teatro Independiente aprovechan escenarios para dar charlas, cursos, seminarios y talleres. El Teatro Independiente ocupa un podio especial y respetable en la cultura de la ciudad de Buenos Aires. Políticamente el Teatro Independiente es una resistencia al capitalismo, no obstante, algunas investigaciones reflejan que algunos actores aprovechan este género para llegar a otros circuitos, el comercial o el oficial. El Teatro Independiente recibe otros nombres como teatro experimental, teatro libre, teatro vocacional, teatro universitario, teatro de elenco de aficionados, elenco de profesionales, cuadros filodramáticos o teatro relacionados.

La historia del teatro argentino refleja la existencia de grupos integrados por profesionales no formados artísticamente en el arte de la dramaturgia como el de los *Payamédicos*, técnica del payaso, grupo clown interdisciplinario conformado por médicos, psicólogos, estudiantes, artistas y trabajadores de hospitales públicos quienes desarrollaban sus actividades con fines terapéuticos. El tema de sus obras se caracteriza por ser una parodia a la vida de la institución hospitalaria para hacer oír sus peticiones o presentar quejas reflejándose en ellas un contenido político social. Durante la década de los cincuenta surge

el género las farsátiras con un contenido de denuncia social creado por Cuzzani la cual revisaron antes del estreno de manera minuciosa por el partido comunista. A la par surge el teatro inspirado en Brecht el que se adecuaba a la intencionalidad del movimiento político respondiendo a sus intereses políticos. En este inicio se observa una cohesión de los artistas alrededor de aspectos políticos, no obstante, la cohesión se va perdiendo generando un movimiento de solistas puesto que eran voces individuales las que se escuchaban. Algunos investigadores de la historia del teatro concuerdan que en la década del setenta surge el Teatro Abierto caracterizándose en discursos comunitarios y antimercantilistas, pero es hasta los inicios de la década del ochenta que surge el primer Teatro Abierto explícito como producto de la desnacionalización cultural generado por la dictadura militar la que prohibió la cátedra de *Teatro Argentino* en la Escuela Nacional de Arte Dramático. Las obras tenían como finalidad la de anteponerse al autoritarismo y sus consecuencias sociales, económicas y políticas, sin embargo, el régimen opaco el teatro. En este mismo periodo se desarrolla el Campeonato Mundial de Fútbol de 1978 donde los militares desarrollan como estrategia para afianzar el régimen para que toda la sociedad hablara un único idioma: el fútbol. Sin embargo, el Teatro Abierto intentaba ganar espacio entre los espectadores críticos del sistema, convirtiéndose en una de las representaciones políticas de la cultura argentina. Pero no solamente el Teatro Abierto se expresa en contra de la dictadura y sus postulados. El teatro comercial recurre al humor político que, aunque con cierto carácter refinado, es visto por los medios de comunicación y la sociedad como puestas en escena con carácter opositor.

Marcela Bidegain, en su obra *Teatro Comunitario (2007). Resistencia y transformación social*, expresa que el fenómeno denominado Teatro Comunitario convoca a enormes sectores populares como manifestación artística que convive en la proliferación de micro poéticas y micro concepciones estéticas que constituyen el mapa de la diversidad de las formas de producción del teatro argentino hoy en día. Encuentra que en el periodo 1983 – 2007 más de treinta grupos surgieron a la luz del Teatro Comunitario trabajando

permanentemente en espectáculos, presentando funciones en diferentes sitios de la ciudad de Buenos Aires y en varias provincias al interior de Argentina. Su origen obedece a la recomposición del conjunto de la red social fragmentada por las políticas y administraciones de las últimas décadas. El Teatro Comunitario para Argentina es un fenómeno inédito que se encuentra en expansión como una manifestación de energía artística popular. Esta forma de teatro se encuentra unida a un movimiento nacional artístico vinculado a la movilidad social de las clases que no cuentan con privilegios socio-económicos en la post dictadura. En este sentido, como bien lo deja ver Dubatti, el Teatro Comunitario se erige contra las formas hegemónicas de concebir la cultura y construye un espacio micro político que valora la reinserción social, el trabajo en equipo, la práctica comunitaria, lo grupal, constituyéndose en un arma poderosa contra la forma radical según la cual sólo se reconoce y valora el propio yo. (Dubatti, 2003) El Teatro Comunitario conlleva a trabajar en equipo y compartir ideológicamente la cosmovisión de mundo construyendo desde lo colectivo. El Teatro Comunitario se caracteriza por su dinamismo, sus cambios y transformaciones y la generalidad para compartir como lo sustenta Adhemar- Ricardo Talento en el prólogo de la obra de Marcela Bidegain. Este teatro surge de la necesidad de un grupo de personas, de un colectivo social específico en el cual habitan, de reunirse, agruparse y comunicarse alrededor del teatro. Su premisa gira alrededor de que el arte es un derecho de toda persona inherente a su existencia social y humana está dentro de sus prioridades y no debe ser delegado a otros, sino es inherente a la propia comunidad. Dentro de este contexto no es irreverente concretar que el Teatro Comunitario es de y para la comunidad de donde se miran a sí mismos, al mundo como una forma de producción.

El Teatro Comunitario hace y construye comunidad. Se caracteriza de otros tipos de teatro porque no existe un compromiso ni afiliación política o religiosa, pero a la vez se identifican con los postulantes del Teatro Independiente en la medida que no perciben dinero por realizar esa actividad puesto que quien lo dirige, quienes hacen parte del elenco son

vecinos, vecinos-actores, ahí se encuentra un elemento de cohesión social, un componente afectivo por un barrio, una comunidad y una población que por sus características el Teatro Comunitario tiene algunas semejanzas con el Teatro Popular y el Teatro de la Calle.

Tanto el Teatro Popular como el Teatro Comunitario se caracteriza porque sus promotores provienen de las capas populares y están comprometidos con ellas y son accesibles al público que convocan porque no tienen que ver en lo absoluto con el teatro de élite, erudito que reproduce en escena un texto dramático. En lugar de ubicar al público en una zona aislada de los actores invitan a los espectadores a acercarse para que tengan una participación más cercana y directa. Se enlaza al Teatro de la Calle en la medida de que utilizan espacios públicos para sus presentaciones, capturando espectadores que no frecuenten el teatro invitándolos a convertirse en consumidores del teatro ejerciendo de esta manera una acción socio política directa. A diferencia del Teatro de la Calle en donde se encuentran actores profesionales, el Teatro Comunitario se encuentra conformado por actores no profesionales sino procedentes de las mismas comunidades.

Para realizar la actividad teatral los integrantes del Teatro Comunitario se preocupan por su preparación recibiendo talleres relacionados con su hacer-comunitario-teatral. La preparación recibida abarca experiencias propias y ajenas en temas del trabajo actoral como canto comunitario, coreografía, técnica vocal, técnicas para realizar obras de humor, técnica del payaso, además de otras. En la medida que el Teatro Comunitario surge quienes lo realizan también encuentran una forma de proyección comunitario y social. Marcela Bidegan (2007), autora de la obra referenciada, expresa que los grupos de teatros comunitarios trabajan desde la inclusión y la integración, siendo un espacio abierto para cualquier persona que desee hacer parte de ellos de manera voluntaria. Enfatiza que de esa forma crean y recrean un lazo afectivo social, aunque pueden llegar a hacer parte de él personas que no residan en la localidad, en el barrio, en la comunidad. Todo quien encuentra en el arte una lógica de producción que lo salve de la marginación y la exclusión y se acerque al Teatro Comunitario es incorporado para reingresar a la cultura comunitario

y colectivo. Entre los postulados del teatro comunitario se encuentra que toda persona es creativa, creatividad que va siendo opacada, cercenada, mutilada y coartada por los devenires sociales. En este sentido Bidegain observa que la creatividad subvierte y puede ser sospechosa dado que tiene que ver con la emoción rebelde que paraliza y molesta al pensamiento hegemónico. Ella misma afirma que los teatristas comunitarios tienen la convicción de que cuando la imaginación y la creatividad se adormecen hay que movilizarlas, esa movilización permite el desarrollo, tanto de los involucrados con el arte teatral como de la comunidad.

Capítulo 3: El teatro épico en puestas teatrales en Buenos Aires

Quienes se dedican al teatro, de igual manera que todos los individuos, perciben la realidad física de su entorno a través de lo sensorial. La percepción describe tanto a la acción como a la consecuencia de percibir, capacidad que le permite recibir a través de los sentidos las imágenes, impresiones o sensaciones externas que le permite comprender o conocer aspectos de su mundo social. La percepción moldea al individuo y con base a esto la psicología observa que una percepción es la interpretación de una sensación, ósea, es aquello que se capta a través de los sentidos y adquiere un significado que después queda clasificado en el cerebro. A través de estos procesos mentales las personas seleccionan, organizan e interpretan la información proveniente de estímulos, pensamientos y sentimientos, de una manera lógica.

Conocer la percepción de dramaturgos, directores, actores y espectadores alrededor del teatro épico conllevó a realizar entrevistas estructuradas y semi estructuradas a quienes se desenvuelven hoy en día alrededor del teatro en la ciudad de Buenos Aires. Metodológicamente se determinó construir un instrumento que midiera, en cierto grado, la percepción que sobre el teatro argentino tiene quienes de manera profesional y semiprofesional desarrollan actividades alrededor del arte de la expresión teatral en teatros comerciales, independientes o al aire libre, profundizando alrededor del teatro épico y el teatro político. La percepción de dramaturgos, directores, actores y espectadores conlleva a continuar el debate acerca del teatro, la actuación y el espectador con el propósito de encontrar relaciones entre arte y política, debate retomado por Jacques Rancière en su obra *El espectador emancipado* (2010). El formulario, compuesto por reactivos preguntas y afirmaciones no tiene el propósito de realizar generalizaciones acerca de las formas de ver el mundo del conjunto de dramaturgos, directores, actores o asistentes a obras teatrales de la ciudad de Buenos Aires, sino el de conocer la percepción de los entrevistados alrededor de quienes se mueven en el escenario, sin embargo, puede considerarse como elemento o punto de partida para quienes en un momento tengan como

propósito construir un perfil de ellos. En otras palabras, la información recopilada, aunque no es la intención de la investigación, permite determinar categorías de análisis que conlleven en el futuro cimentar bases para fortalecer el arte teatral, es cimiento necesario para conocer dentro del mundo del consumo qué es lo que se ofrece y qué es lo que se quiere. El qué se busca y el qué se ofrece no son consideradas como categorías absolutas sino lineamientos para ofrecer y comprar productos alrededor de la dramaturgia presentada en el gran escenario de la ciudad de Buenos Aires. El instrumento: el formulario se aplicó a treinta informantes, dramaturgos, actores y espectadores, y las entrevistas a profundidad a seis, dos dramaturgos, dos actores y dos espectadores. Quienes respondían el instrumento únicamente contaban con diez minutos para dar respuesta dado que la intención era conocer su percepción, de ahí que frente a un reactivo debían ubicar la respuesta si consideraban que la afirmación o la pregunta presentaba, siempre, frecuentemente, a veces, o nunca. La suma de todas las respuestas dadas en el reactivo es el 100% a fin de establecer marcos estadísticos para la interpretación de la réplica.

En la construcción del formulario se tuvo en cuenta de que la posibilidad de respuestas no fuera cinco sino cuatro, a fin de conocer la percepción real puesto que expertos en construcción de formularios insisten que cuando el cuestionado tiene la posibilidad de escoger entre cinco respuestas siempre buscan ubicar esa respuesta en una categoría central. A diferencia del formulario las conversaciones informales y las entrevistas si tenían un mayor espacio de tiempo de duración el que dependía del interés del entrevistado, de esta manera algunas conversaciones superaron los veinte minutos.

Tanto el instrumento como las entrevistas tenían como finalidad conocer, entre otros, si la academia teatral influye en la cosmovisión política y social de quienes deciden desarrollarse profesionalmente como actor de teatro, o si la finalidad de las puestas en marcha tiene el propósito de entretener al espectador o comprometerlo social y políticamente con el devenir de la sociedad; si se conoce teórica y prácticamente los géneros teatrales y sus expresiones durante el desarrollo de la sociedad moderna, o si el

teatro es un instrumento para recuperar la memoria de las comunidades; y si se conoce la diferencia entre los circuitos teatrales oficial, comercial e independiente. El presente capítulo presenta los resultados del trabajo de campo realizado, caracterizado por diálogos informales con los informantes, entrevistas en profundidad con dramaturgos y directores y la aplicación de un instrumento de percepción.

3.1. Percepción de actores y actrices frente al teatro y la recuperación de la memoria

Antes de conocer la percepción de actores y actrices frente al teatro y la recuperación de la memoria el instrumento tenía la intención de conocer elementos de formación que pudieran incidir en su forma de ver el mundo de la actuación, producto ello de su cosmovisión de vida personal, familiar y social. Los actores fueron seleccionados al azar y una vez consultados sobre el objeto de la entrevista, y que autorizaran el desarrollo de la actividad, se les aplicó el formulario de medición de percepción. Con todos, además de la interacción dada con el diligenciamiento del instrumento, se realizó una conversación informal con el propósito de conocer más profundamente su forma de pensar, sentir y actuar frente al mundo teatral. Los actores que se entrevistaron cuentan con una formación académica profesional, todos han realizado carrera universitaria. Sin llegar a generalizar, la observación conduce, de una parte a desmitificar la idea, si es que llegase a existir todavía en la modernidad de quienes se dedican al teatro es porque no cuentan con un nivel de estudios adecuado, por otra parte reafirma que el actor en la modernidad es un profesional más en el mundo que cuenta con un grado de conocimiento especializado otorgado generalmente por un instituto académico. Algunos recalcan que ese profesionalismo lo sustentan cada día más en que los actores hoy en día leen por su cuenta aspectos relacionados con su arte, además de asistir a encuentros internacionales, eventos académicos, y participar activamente en seminarios y talleres a nivel nacional e internacional. El profesional requiere de un proceso de formación y preparación académica

recibiendo un título universitario reconocido tanto por la institución educativa como por la sociedad. A través de ese reconocimiento académico y social el actor ejerce su profesión. Como sustento a la anterior premisa se encontró que el 60% de los actores consultados cuentan con una formación terciaria y el 40% universitario, no obstante, las personas que manifestaron contar solamente con la formación terciaria se encuentran adelantando estudios universitarios. El 60% estudiaron su carrera en una institución pública y el 40% en una privada, aspecto que se puede explicar por el hecho de que la universidad pública ocupa un puesto especial en la educación de Argentina. En los últimos años, según informes del Centro de Estudios de Educación Argentina de la Universidad de Belgrano la proporción de alumnos de la Argentina por cada 10 mil habitantes es de 436, superando a Brasil 380, Chile 361, Colombia 273 y México 285.

El 30% de los actores entrevistados, anteriormente a la carrera de actuación, había incursionado en otras profesiones. Al ser interrogados sobre este aspecto manifestaron que se iniciaron en otra carrera profesional por complacer a padres y familiares quienes no percibían la actuación como profesión sino simplemente como un oficio. A medida que tomaban consciencia sobre la profesión, y sobre su vocación, se iban adentrando al mundo del teatro.

La actuación genera un compromiso del actor con su campo de acción. Al ser interrogados acerca de las horas que le dedican a su profesión semanalmente el 20% manifiesta dedicarle de 15 a 20 horas semanales a la actuación, el 50% de 20 a 25 horas y el 30% más de 30 horas. El compromiso teatral se observa al momento de ser interrogados acerca de las obras de teatro que presencian en un mes, puesto que a pesar de la dedicación a su trabajo dedican parte de su tiempo a asistir a eventos teatrales, de esta manera el 60% de los actores asisten de cuatro a seis veces a mirar obras de teatro, el 30% de siete a nueve obras y el 10% entre diez a doce obras.

El 20% de los actores encuestados manifestó que se iniciaron en el teatro porque éste, frecuentemente, revive acontecimientos sociales a lo largo de la historia, el 10% expresan

que, siempre, la dramática es el impulsor para que nuevos actores se inicien en la profesión. Un 10% expresó que su vinculación al mundo teatral lo realizó por haber recibido, a veces, influencia de algún familiar. Sin embargo, durante la conversación informal algunos remembraban como habían disfrutado el haber observado su primera obra teatral a la que asistieron gracias a que algún pariente cercano los había llevado cuando eran niños, otros concluían que habían presenciado su primera dramaturgia durante su permanencia en la escuela y miraban a sus profesores como los gestores de su inicio teatral. El 20% manifiesta que se inició en el teatro porque éste, siempre, es un camino que conduce al compromiso político y el 10% porque el teatro los conduce a ese compromiso. El 10% de los encuestados manifiesta que se iniciaron en el teatro porque a través de él siempre le brindan a los espectadores entretención, otro 10% manifestó siempre, el teatro brinda entretención a quien lo presencie.

Tan solo un 10% de los actores entrevistados considera que, siempre, el teatro es una actividad que lo forma conceptual y empíricamente. No obstante, durante las conversaciones informales sostenidas con los actores el 100% de los consultados recalcan que la actuación no es un simple oficio, sino que es una profesión liberal en la que expresan y evidencian ante el mundo y en la que pueden mostrar diferentes ideologías, aunque ellos no la compartan. Debido a la formación profesional, al ser cuestionados acerca de la producción cultural teatral en la ciudad de Buenos Aires ninguno de los entrevistados se limitó a responder que la producción teatral se centraba en el teatro popular, infantiles, stand up, danza, opera, clown, teatro de revista, teatro contemporáneo, musical, comedia y drama, el 100% de los entrevistados no duraron en señalar que en el teatro de Argentina todos los géneros se realizan. Mientras que para el 10% de los encuestados la finalidad del teatro se encuentra, siempre, en recuperar la memoria social y política de la sociedad, para el 20% es, frecuentemente, sin embargo, esta respuesta no encaja con lo expresado durante las conversaciones informales. Todos los actores entrevistados, a pesar de la respuesta en el formulario de percepción, dejan entrever una relación directa entre teatro

y memoria. El teatro tiene como fin prolongar en las civilizaciones los conflictos vividos para que los seres humanos no olviden sus desgracias, para que no vuelva la humanidad a vivir los mismos conflictos, recalcó un de los actores entrevistados.

Durante la entrevista oral los actores son más explícitos manifestando que el teatro puede considerarse como un registro histórico social que refleja ante la humanidad un evento o circunstancia en una sociedad. Un actor reflejaba su entusiasmo al recalcar que el teatro, además de ser un medio para contar acontecimientos sociales, políticos o religiosos, entre otros, era un instrumento con que contaban las sociedades para revivir la historia. Concluía que él encontraba una estrecha relación entre historia y teatro que la historia relataba el acontecimiento y que el teatro prolongaba, generación en generación, el acontecimiento haciendo que el público, sin haber vivido la época, se transportara en el tiempo vivenciando lo ocurrido. No es casual que un 20% de los encuestados contestara que, siempre, la finalidad teatral es la de mostrarle al espectador un camino ideológico claro y frío para resolver sus problemas sociales y políticos. El 20% de los encuestados respondió en el formulario que, siempre, la finalidad de las obras de teatro era lograr entretener al espectador mientras el tiempo que duraba la obra, en la entrevista recalcaban que inclusive la entretención se la llevaban a casa puesto que mientras se dirigían a sus hogares iban recordando la historia. Fundamentaban este punto de vista en el hecho de que muchos de los espectadores recomendaban la obra, una vez vista, en su círculo familiar, laboral y social. Ante la pregunta acerca de cuál es la finalidad de las obras de teatro el 10% de los encuestados respondió que, siempre, era recurrir a la catarsis de la risa buscando la crítica de los modelos sociales representados, otro 10% respondió que frecuentemente lo era. Ante el mismo interrogante el 10% contestó de que, frecuentemente, era romper la lógica del sentido común con situaciones ilógicas, acciones incoherentes, personajes vacíos y sin rasgos humanos. Las respuestas de los actores frente a la finalidad de las obras de teatro, además de permitir conocer la percepción de éstos conlleva a observar que si existe una formación profesional en ellos dado que reflejan tanto conocimiento teórico como empírico

logrado éste a través de la formación profesional y su experiencia. Frente al reactivo, en su cosmovisión cultural las actividades que deben desarrollarse alrededor del teatro giran en torno de, las respuestas de los actores fortalecen el realizado acerca de la finalidad de las obras de teatro. El 30% de los actores entrevistados consideran que, siempre y frecuentemente, el teatro, al igual que la escuela, tiene la finalidad de generar ciudadanos amoldados al sistema cuya función es exclusivamente la de cumplir los postulados sociales, posición que a la luz de los conceptos de Brecht sería una posición conservadora. El 20% de los actores consideran que los directores, los responsables de la puesta en escena, tienen un compromiso con la recuperación de la memoria histórica, a través de prácticas artísticas y culturales. No obstante, el 20% de los encuestados consideran que, siempre y frecuentemente, dadas las condiciones políticas y sociales de la sociedad argentina todos los géneros de teatro tienen contenidos políticos. El 20% de los actores consideran que, frecuentemente, los estilos de las puestas en escena de la producción porteña han transmutados de acuerdo a las condiciones sociales y políticas. Tan sólo un 10% de los encuestados perciben que la dramaturgia y la puesta en escena deben obedecer a teorías puras independientemente de que tengan como finalidad la de entretener o la de comprometer social y políticamente.

El reactivo acerca de que la ciudad de Buenos Aires presenta una oferta de espectáculos con los más diversos géneros, las respuestas de los actores convalida el reactivo de la producción cultural de la ciudad. Todos los actores reconocen el circuito oficial, el circuito comercial y el independiente, además reconocen su dinámica y el impacto de éstos en los espectadores, ya sean nacionales o extranjeros. El 30% de los actores ubican su percepción de que, siempre y frecuentemente, el circuito oficial del teatro de la ciudad lleva a la escena clásicos del teatro universal, música y ballet y que los complejos en que ellos se presentan son Monumentos Históricos Nacionales. La una conversación informal un actor llamaba la atención sobre el lugar donde se llevan a cabo las presentaciones aludiendo que los espectadores quedaban asombrados por las instalaciones de los teatros.

No cualquier sociedad puede darse el lujo de tener escenarios de esa envergadura, afirmaba sin lugar a equivocarse. El 40% distribuyeron la respuesta del reactivo en que, siempre y frecuentemente, el circuito independiente de teatro de la ciudad de Buenos Aires se caracteriza por sus obras de vanguardia creada con bajos presupuestos por artistas emergentes y consagrados. Un 10% manifestó que, a veces, el género que representan los teatros porteños busca solamente generar catarsis en los espectadores, otro 10% considera que, nunca, se busca la finalidad de generar catarsis. Independientemente de las respuestas del formulario los artistas de la ciudad se encuentran fuertemente convencidos de que la ciudad de Buenos Aires respira teatro por doquier a la altura de Nueva York, Londres o París. De igual manera son categóricos al afirmar, casi jurar en la boca de algunos, que los géneros de teatro presentados en todos los circuitos, oficial, comercial e independiente, está dirigido a toda clase de público y a todos los estratos sociales.

El gráfico 1, cuerpo C, instrumento de percepción frente al desarrollo de la actividad teatral en la ciudad de Buenos Aires Actores, corresponde a la sistematización de los reactivos diligenciados por los actores de la ciudad.

3.2. Percepción de los espectadores alrededor del teatro político en la ciudad de Buenos Aires.

El instrumento de percepción frente al desarrollo de la actividad teatral en la ciudad de Buenos Aires se aplicó a diez espectadores, cinco extranjeros y cinco de nacionalidad argentina. Dos con una formación académica secundaria, tres terciaria, tres universitarios y dos con postgrado. Cuatro han estudiado en instituciones educativas públicas y seis en instituciones privadas. Las personas entrevistadas se ubicaron dentro de salas de teatro, al momento de estar a la espera de ver un espectáculo teatral dentro del círculo oficial, comercial e independiente.

En un primer instante se tenía planeado que únicamente se les aplicaría el instrumento de percepción. No obstante, se optó por realizar conversaciones informales con los espectadores. Aunque cuantitativamente, por el reducido número de instrumentos aplicados, no se podría llegar a conclusiones generales, sí se puede inducir que existe elementos para afirmar que el teatro hace parte de la cultura argentina, tanto la percepción de los encuestado como el número de asistentes a actividades teatrales lo evidencian. Durante el año 2015, datos del Observatorio de Industrias Creativas OIC, asistieron 3'611.487 espectadores a la presentación de actividades teatrales en la ciudad de Buenos Aires registrando una intensa actividad teatral y reconociendo los tres circuitos; el oficial, el comercial y el alternativo o independiente. Del circuito oficial, conformado por los teatros estatales, hacen parte el Complejo Teatral de Buenos Aires CTBA y el Teatro Colón, dependientes del Ministerio de Cultura y el Teatro Nacional Cervantes, dependiente de la Secretaría de Cultura de la Nación.

Los complejos donde se presentan han sido declarados Monumentos Histórico Nacional. De acuerdo al instrumento de percepción aplicado el 30% de los espectadores encuestados responden que siempre y frecuentemente el circuito oficial del teatro de Buenos Aires presenta clásicos del teatro universal, música y ballet. Alrededor de la asistencia a eventos en el circuito oficial, las conversaciones informales realizados con quienes tienen relación con el público asistente a actividades teatrales, dramaturgos, directores, actores y espectadores, coinciden que el teatro oficial, a pesar de su producción, ha perdido número de espectadores, no debido a su programación sino a la recesión económica. Del millón de espectadores para el año 2003 se descendió al 2015 a 681.573 espectadores, esto sin llegar a desconocer una pequeña recuperación durante los años 2011 y 2013. El circuito comercial, ubicado en la avenida Corrientes, presentan comedias musicales, espectáculos de tango, teatro de revistas y versiones locales de obras internacionales. La asistencia a eventos teatrales comercial no ha perdido porcentualmente espectadores de manera significativa puesto que, de 3.126.698 de espectadores

alcanzado en el año 2013, pico más alto durante el periodo 2002 – 2015, descendió en el año 2015 a 2.929.914 espectadores. La tabla 1, cuerpo C, Artes escénicas. Asistentes por circuito teatral, refleja la historia de asistentes al teatro en Buenos Aires.

El circuito independiente, conocido popularmente como *teatro off* o alternativo, realiza sus actividades en espacios no convencionales, circunstancia que, de acuerdo a Alternativa Teatral, plataforma dedicada a la difusión de la actividad teatral, obstaculiza contar con información específica sobre el tema. Sin embargo, conversaciones informales con los espectadores a quien se les aplicó el instrumento de percepción, especialmente con los que han alcanzado únicamente la formación terciaria, confirman que presencian estas actividades y que patrocinan su divulgación. Al ser interrogados las veces por la que asisten a presenciar obras de teatro al mes el 50% de los entrevistados contestaron que, de una a tres veces al mes, el 30% de cuatro a seis veces, y el 10%, respectivamente, de entre siete a nueve veces y entre diez a doce veces. El 30% espectadores consultados asisten a actividades teatrales porque siempre y frecuentemente las puestas en escena reviven acontecimientos sociales producidos a lo largo de la historia, de igual manera, otro 30% responde que el teatro es un instrumento de compromiso político. No obstante, el 40% de los consultados manifiesta que se iniciaron en las actividades teatrales porque siempre y frecuentemente allí encuentran entretención. Ante el interrogante de cuál es la finalidad de las obras de teatro, el 30% de los espectadores consultados consideran que siempre y frecuentemente es recuperar la memoria social y política de la sociedad. El 20% considera que siempre es lograr entretener al espectador durante el tiempo que dura la presentación de la obra. Un 20% considera que siempre y frecuentemente se asiste a presenciar actividades teatrales porque allí se llega a la catarsis de la risa buscando la crítica de los modelos sociales representados. De igual manera, un 20%, considera que el teatro le muestra al espectador un camino ideológico claro y frío para resolver sus problemas sociales y políticos. Un 10% considera que se asiste al teatro porque allí se rompe la lógica

del sentido común con situaciones ilógicas, acciones incoherentes, personajes vacíos y sin rasgos humanos.

Aunque únicamente el 20% de los encuestados responden que, siempre y casi siempre, todos los géneros de teatro contienen contenidos políticos, el 30% manifiesta que siempre y frecuentemente el teatro como la escuela tienen la finalidad de generar ciudadanos amoldados al sistema cuya función es exclusivamente la de cumplir los postulados sociales. Información que viene a validarse al momento que el 20% responden que frecuentemente los directores teatrales tienen compromiso con la recuperación de la memoria histórica, a través de prácticas artísticas y culturales. De igual manera el 20% observa cierto grado de transmutación en las puestas en escena de la producción teatral en Buenos Aires de acuerdo a las condiciones sociales y políticas por las que ha atravesado la sociedad porteña. Ninguno de los encuestados encuentra que hoy en día exista impedimento ideológico para llevar al teatro obras de contenido político o social. Los espectadores si encuentran una relación entre aspectos sociales y políticos con las puestas en escena.

El grafico 2, cuerpo C, Instrumento frente al desarrollo de la actividad teatral en la ciudad de Buenos Aires, condensa la información de los instrumentos a los espectadores.

3.3 De la percepción teatral a la realidad teatral

La percepción dentro de la psicología moderna se define como un conjunto de procesos y actividades relacionados con la estimulación que alcanza a los sentidos obteniendo información respecto al hábitat, las acciones que se realiza y los estados de ánimos internos, y la realidad como el conjunto de todo lo que existe independientemente de la conciencia. Desde este trabajo, se observó que la percepción que tienen espectadores y actores frente al teatro registra puntos de encuentro que los encadena a un todo y los representa. Pues La percepción nace dentro del individuo y varía de una persona a otra, además es selectiva en la medida que atañe a un hecho o circunstancia específica

delimitada al campo que se desea comprender y es temporal dado que responde a un fenómeno dentro de un periodo corto de tiempo. No obstante, la suma de percepciones individuales consolida un cuerpo reflejando la percepción de un grupo, de una comunidad. Así pues, la percepción de hoy puede cambiar a la percepción de mañana, pero puede dejar huellas en el individuo y en el colectivo que lo puede llevar a generalizar de por vida. En una presentación teatral el espectador puede salir amando el teatro, pero a la vez puede salir odiándolo dependiendo ello de cuatro elementos articulados entre sí: La dramaturgia, la dirección, el grupo actoral y la puesta en escena. El teatro logra captar la atención del espectador quien es en último la persona que interpreta correctamente el mensaje del emisor dado el proceso de comunicación de la percepción.

La dramaturgia, ya sea producto de la ficción o de un acontecimiento histórico, está dirigido al consumidor, quien será el final evaluador del producto mientras que el espectador percibe al dramaturgo, lo lee, se identifica o se aparta de él. Siendo el escritor quien transporta al público a sus realidades o a la imaginación. Los actores y actrices son el vehículo de la comunicación, de la idea del escritor, responsables de que el mensaje llegue al auditorio y comunicar el contenido de la obra.

La puesta en escena consolida la función en último del teatro. La percepción que logra el espectador es la suma del trabajo de todo un equipo: Imágenes sonidos, aromas, y signos, etc. que son elementos que influyen en la percepción del espectador, de los que sean relevantes en las puestas en escena con el propósito de lograr captar la atención del público. Además de lograr una percepción positiva no solamente del contenido de la obra sino de todo el teatro ya que la puesta en escena es la responsable de que el espectador continúe consumiendo teatro y los consumidores deben entenderse como compradores de por vida. La teatralidad debe generar acciones para que los consumidores se apropien de ella y enriquezca a lo largo de su historia con nuevos géneros.

Una lectura a la percepción de consumidores de teatro y generadores de teatro conduce a afirmar que, a pesar de recesos económicos por el que puede llegar a atravesar las

sociedades, el teatro nunca perderá ni su esencia ni su público. El ingenio de directores y actores puede llegar a generar puestas en escenas con presupuestos cortos, y la motivación va más allá que el dinero. Pues basta mirar como compañías teatrales o grupos de teatro se pueden apoderar del espacio menos esperado para ofrecer sus obras como una plaza de mercado, una vereda o un semáforo que pueden servir como espacio para representar realidades o imaginarios para atrapar espectadores. El mundo artístico y teatral se mueve alrededor de la pasión por generar cultura, entretener, hacer volar, pensar y reflexionar a un público sumergido dentro de sus realidades que busca respuestas de sus condiciones sociales o que quiere escapar de esas condiciones. Existe otras formas en las que puede encontrar eco a sus inquietudes como el cine o la televisión, pero en el teatro encuentra su par que a través de la dramaturgia se acercan a él provocándolo, pero a la vez tranquilizándolo. Quienes se dedican al teatro son observados por los consumidores de teatro como observa un paciente a su psicólogo. De igual manera como el paciente requiere del psicólogo los espectadores, una vez reclutados por el teatro, requieren de los actores, y detrás de ellos a dramaturgos y directores. El teatro satisface una necesidad en el aquí y en el ahora.

Aunque en Argentina durante los últimos años ha acontecido una crisis económica, tanto espectadores nacionales, como extranjeros continúan consumiendo el teatro. Pero ¿por qué se sigue consumiendo el teatro? Esto es un gran interrogante porque dentro de la cultura argentina el teatro alcanza un puesto privilegiado producto como se ha mostrado a lo largo del estudio. Esto no es solo del trabajo de dramaturgos, directores o actores sino de la política pública alrededor de las expresiones culturales y de la sociedad entera que es quien consume teatro.

Capítulo 4: Compromiso del teatro épico en la construcción política y social en los espectadores.

El dramaturgo latinoamericano Issac Chocrón Serfaty, fundador de la Compañía Nacional de Teatro y director de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela y del Teatro Teresa Carreño, declaró que en hora y media el teatro puede darles a los espectadores la visión de un país y de sí mismos, una visión de humanidad. No existe una mayor actividad humana fuera del teatro que logre que el ciudadano se confronte así mismo, confronte su conciencia, la sociedad a la que pertenece o el mundo y las ideologías. El teatro genera que los espectadores se acerquen a su cosmovisión de mundo o se alejen de ella puesto que se establece un contacto directo en un escenario concreto entre dramaturgia, dirección, actores y puesta en escena, y el público revisa su compromiso social y político. La cercanía del espectador con los actores, con los medios utilizados en la escenografía, con las emociones y los gestos de quienes actúan genera vivencias emocionales. Vale la pena decir que los pocos metros que los separa de los actores despierta el interés del público más que en otros medios de cultura. El teatro logra penetrar en el individuo más que la radio, la televisión, el cine, los libros o la pintura, entre otros, de ahí que no sea ilógico que, a través de la evolución del teatro, desde Grecia hasta el Estado moderno, el teatro sea considerado como un medio facilitador y formador de ciudadanía y de ciudadanos. En la *Poética* de Aristóteles el teatro habla de lo podría suceder retando al público para que sea un ente dinámico, activo, en la construcción de una identidad ciudadana y democrática.

A lo largo de su historia el teatro ha sido constructor de ciudadanía. Shakespeare les da consejos a los actores, a través de Hamlet. Además, les recuerda que el teatro es espejo de la vida e hizo del escenario su arma para denunciar a déspotas asesinos, al mismo tiempo le habla al espectador. La acción debe corresponder a la palabra y está a la acción que no atropelle la simplicidad de la naturaleza y no hay defecto que más se oponga al fin de la representación que desde el principio hasta ahora ha sido ofrecer a la naturaleza un

espejo en que vea la virtud su propia forma, el vicio su propia imagen. En caso que se exagere o se debilite, excitará la risa de los ignorantes; pero no puede menos de disgustar a los hombres de buena razón. Teatro y construcción de ciudadanía se encuentran caminando por el mismo sendero.

Beatriz Trastoy (2010), en su artículo *Un siglo (más) de teatro político en Buenos Aires* refleja, en buen sentido, como el teatro porteño se expande como enfermedad contagiosa de una manera desmesurada. Después del estallido social de diciembre de 2001 las salas, inscriptas oficialmente, se triplicaron ofreciendo alrededor de 250 espectáculos semanales. Lo alcanzado no es producto solamente del trabajo realizado desde la base social, el que cientos de alumnos encontraran en el teatro una oportunidad profesional, que la sociedad contribuyera para ello por ser una puerta cultural, sino también por ser un resultado de una iniciativa estatal. Desde 1997 la ciudad lleva a cabo bianualmente el Festival Internacional de Teatro y Danza, evento que no solo cuenta con la participación de dramaturgos, directores y actores de la ciudad, sino de todo el mundo. No es coincidencia de la gestión del legislador socialista, Fernando Finvarb, para lograr que la UNESCO declare a Buenos Aires capital teatral de Latinoamérica.

Estudios sobre teatro se esfuerzan por desvincular las puestas en escena, de lo político, elemento que para algunos ha sido y es eje para su desarrollo. Trastoy (2010), en su argumentación, observa como el Regimiento primero de Patricios, con sólida vocación histriónica, y patriótica, escenifica la defensa de la ciudad en 1806 y 1807 y de los eventos de la Revolución de Mayo, incursionando en la ficción sin dejar de lado lo histórico, de ahí que transformando en victoria la derrota del Fuerte Barragán de Ensenada durante la Segunda Invasión Inglesa.

Si bien es cierto que la ficción parte de lo irreal, también es cierto que puede partir de lo cotidiano, de las experiencias y de la cosmovisión de mundo. La puesta en escena *Astronautas*, referenciado en el capítulo 5, es muestra de ello. Un espectador no consciente de lo que observa pasaría por alto el contenido político de la puesta en escena

del dramaturgo Tenconi Blanco. Sin embargo, los asistentes a teatro hoy en día se caracterizan por sus criterios de reflexión, de articulación entre realidad social y ficción. El elemento político, de igual manera que el elemento social, se encuentra incrustado en las puestas en escenas. El ensayo trae otras referencias que a primera vista están alejadas de lo político. Pues una lectura a ellas permite evidenciar elementos articuladores entre realidad social y la realidad política. El trabajo de grupos de clown como Los Payamédicos que lo componen médicos, psicólogos, estudiantes de medicina y artistas, entre otros, quienes trabajan con pacientes adultos y pediátricos en hospitales públicos, con fines terapéuticos, o el de Los Argerichos que lo integran médicos, pacientes, empleados administrativos y vecinos del Hospital Argerich, que llevan a escena parodias de la vida institucional, o la de vecinos de barrios que instrumentan el teatro para realizar reclamos o presentar sugerencias para intervenir en aspectos sociales. Esto comprueba la existencia de una relación entre lo político y lo cultural, lo político y el arte, lo político y el teatro.

Beatriz Trastoy (2010), buscando cierta independencia de lo teatral con lo político, encuentra la explicación en la construcción de bienes simbólicos evitando comprometerse y presentar sus argumentos de manera neutral. Pero no es solamente en el contexto argentino sino en el contexto universal que el público contempla los contenidos de las puestas en escena bajo su propia experiencia bajo su propia percepción política y social, y su cosmovisión de mundo. En este sentido la ensayista categoriza como mediación y como especularización, es decir que tanto las condiciones existenciales del espectador, como en sus preocupaciones de orden artístico, exceden los particularismos locales y las coyunturas aleatorias. Concreta que ciertas problemáticas de índole política, atravesaron significativamente el teatro argentino, lo que no sólo lo eximieron de caer en la mera epigonalidad con respecto al modelo de la textualidad dramática fundamental –pero no excluyentemente- europea, sino que le otorgaron su marca caracterizadora, su originalidad y su atractivo. Asimismo, lo político lo entiende en un sentido amplio y complejo en la medida en que el quehacer escénico, colmó y colma vacíos y necesidades de compromiso

y de participación política de la sociedad argentina, en especial los de la clase media. Su posición, al igual que la de muchos expertos en el teatro, es que la puesta en escena es inseparable del peso político que se la atribuía a ésta, en tanto instrumento capaz de elevar espiritualmente a los sectores populares. El motor para estimular, ya sea como entretención o ya sea como generador de reflexión social y política, articula directamente al espectador con la política y por ende al dramaturgo, al director, y a los actores. El planteamiento cobra más vigor al momento de observar que la clase media argentina es la mayor consumidora teatral, pero a la vez es también la mayor productora, para ello basta mirar los cientos de estudiantes que se encuentran hoy en día formándose en teatro en la universidad privada como en la universidad pública porteña, pero no es solo a nivel profesional o universitario. La reflexión la lleva a observar cómo en la década de los años treinta del siglo inmediatamente anterior, como reacción al teatro comercial, jóvenes vinculados al grupo de Boedo dieron origen al llamado Movimiento Teatral Independiente. Pero mientras los jóvenes en reacción al teatro comercial consolidaban un teatro que se ha perpetuado hasta nuestros días, intelectuales de izquierda, procuraban encontrar un vehículo que les permitiera transportar hasta los espectadores su cosmovisión ideológica.

4.1 Hacia un teatro de la recreación o hacia un teatro del compromiso social y político

Los consultados para el desarrollo del estudio, construcción de la memoria histórica, a partir del teatro. La técnica brechtiana en el teatro de Buenos Aires, dramaturgos, directores, actores y espectadores frente a la finalidad de las puestas en marchas no dudan en expresar que gira, unos entre el recrear y otros en el comprometer. Algunos encuentran que el teatro realiza esas dos funciones. No obstante, en el quehacer teatral se es consciente tanto de su razón de ser como de quien es su consumidor. Quienes promulgan la cultura desde el escenario no poseen la bata del científico con que se identifica los profesionales de las ciencias exactas dado que se ven afectados por acontecimientos sociales y políticos, etc. de su próximo entorno o de acontecimientos mundiales. Al ser el

arte, resultado de la sensibilidad humana, social y política quien se dedica a él se encuentra inspirado en sus emociones, en sus percepciones y en su experiencia, en otras palabras, en su cosmovisión de mundo.

Como el consumidor de teatro es sensible, reflexivo y actor social hay una explicación en el contexto argentino: Argentina siempre ha sobresalido por su actividad teatral, por su dinamismo en ella y por la creatividad en los escenarios y Buenos Aires es el centro para ello. La capital es un centro multicultural y pluriétnico producto de la inmigración de más de tres millones de personas, como, por ejemplo, españoles, italianos, franceses, árabes, irlandeses, alemanes y judíos, etc. han llegado en busca de proyección social. El hecho de ser inmigrante, de sus condiciones políticas y sociales, lo hacen crítico ante las eventualidades de la vida. El teatro argentino se ha visto alimentado por los inmigrantes quienes han contribuido en su evolución, en su enriquecimiento, introduciendo géneros como la Comedia dell'Arte italiana, el sainete y la zarzuela española. A nivel histórico, estudiosos del teatro, concuerdan que la articulación de diferentes culturas permitió el origen del teatro argentino a finales del siglo 18. En 1886 El Circo Criollo de los hermanos Podestá lleva al teatro la obra Juan Moreira.

En el periodo de 1930 se da inicio a lo que viene a conocerse como el teatro independiente con el Teatro del Pueblo de Leonidas Barletta. Con este género teatral se da inicio a una corriente artística, creativa e innovadora que concibe el arte dramático como una verdadera manera de pensar, sentir y de hacer el teatro. A partir de ahí, el teatro argentino se convierte en expresión pública en temas sociales y políticos polémicos consolidándose 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. Los acontecimientos sociales, políticos y económicos desarrollados en Argentina a lo largo del siglo 20 impulsaron y vienen impulsando distintas expresiones populares como la consolidación de organizaciones donde se gesta prácticas socio-políticas como movimientos sindicales, entre otros. En este contexto surgen prácticas

teatrales de naturaleza heterogénea permitiendo replantear la finalidad del teatro: entretención o compromiso social. En Argentina, como observa Trastoy (2010), en sus inicios los gremios artísticos independientes no surgieron a instancias partidistas, a medida que se desarrollaba fue atrayendo como un imán a grupos politizados, en especial progresistas, quienes encontraban en el escenario una lectura de la realidad política y social. En este sentido observa que esa particularidad generó una experimentación estética e intencionalidad política que constituyó un único gesto productivo en el teatro para los elencos independientes de las décadas siguientes. Reafirma su apreciación observando que en los años cincuenta, Agustín Cuzzani inventó un género de denuncia social, las farsátiras, minuciosamente sometidas antes del estreno a la lectura disciplinadora del Partido Comunista, de igual manera que la epicidad brechtiana que se adecuaba de manera inmejorable a la intencionalidad didáctica del movimiento. Aquellas fueron prontamente incorporadas por los independientes, pero reelaboradas a partir de procedimientos propios de poéticas más familiares para el espectador de la época.

Los promotores del teatro independiente, en la década del sesenta, lentamente van abandonando el ideal del escenario que los inspiró buscando formarse en distintas disciplinas del quehacer escénico, al ser atraídos por el mercado del cine y la televisión. En los años setenta, no como grupo sino como individualidades, el teatro político mira más profundamente tanto a dramaturgos como al público como consecuencia de las medidas optadas por la dictadura militar quién veía en la expresión cultural barreras para el desarrollo de su ideología. El gobierno no dudó en eliminar la cátedra *Teatro Argentino* en la Escuela Nacional de Arte Dramático. Este aspecto conlleva a observar el temor existente entre los dirigentes del Estado frente al teatro, además de reflejar que se es conocedor del rol del teatro como formador de conciencia social y política en los consumidores. Los espectadores al tener tan cerca a actores representando segmentos de su realidad, de la realidad de otros contextos, o de la imaginación aplicada a su realidad, encuentran cierto consuelo a sus necesidades, cierta explicación a su realidad. Presenciar teatro es diferente

a presenciar cine o televisión, las emociones de actores despiertan las sensaciones del público. El tener a pocos metros a actores genera cierto grado de reconocimiento como ser social. Quienes están en escena han sentido o padecido problemas iguales a los suyos.

4.2 El teatro como escuela de formación política

Con la evolución del teatro y el surgimiento de nuevos géneros teatrales, a pesar que teóricos siempre han tenido el gran interrogante de la relación entre teatro y política, surgen nuevos cuestionamientos como el espectador asistente a puestas en escena ¿encuentra en el teatro un espacio de debates de sus ideas?, y ¿el rol del espectador frente a las puestas en escena es la de un ser estático imposibilitado para expresarse alrededor de la temática de las obras? Encontrar una posible respuesta a los interrogantes conlleva a releer la evolución del teatro, para ello es necesario observar ciertos aspectos del desenvolvimiento teatral en Argentina.

Durante los primeros años del siglo 21 la crisis social y política de Argentina generó impacto en todos los estamentos de la sociedad. Las reacciones no solamente se evidenciaron en manifestaciones en la plaza pública sino en escenarios de organización y participación. Los colectivos sociales buscaban formas de expresión para hacerse escuchar. Ellos se convirtieron en vehículos efectivos para dar a conocer sus pretensiones, sus expectativas y sus exigencias. Como consecuencia, la sociedad se negaba a colocarse en una actitud pasiva, de ahí que los movimientos sociales y colectivos miraron en la autogestión obrera un camino para su proyección social, para su proyección económica, asumiendo la dirección de las fábricas que habían sido abandonadas por sus antiguos patrones, de igual manera surge las asambleas barriales como medio de manifestación de demandas y propuestas. Estos acontecimientos permitieron el impulso de un teatro contestario y de demanda. El teatro se convirtió en soporte de protesta y rechazo hacia las medidas que encontraban perjudiciales para el colectivo social. El teatro se convirtió en una escuela de formación política sin que ello significara la realización de contenidos programáticos o la

asistencia obligatoria a clases. A través del teatro se rechazaba lo que los argentinos de calle sentían. La metodología empleada fue la representación caracterizada por la heterogeneidad de sus formas, fueran estas poéticas, musicales, de representación; en el fondo todas ellas tenían un contenido ideológico. Según Marta Mariasole Raimondi(2008), en su artículo El teatro como espacio de resistencia en la Argentina de la postdictadura, lo siguiente:

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. (Raimondi, 2008).

En estudios de teatro se encuentran la heterogeneidad de las formas teatrales que caracterizan la producción en Argentina durante los últimos quince años adquiere el nombre de canon de la multiplicidad donde predomina la atomización, la diversidad y la coexistencia de micro poéticas y micro concepciones estéticas, la que denominan el canon de la multiplicidad. La deducción la realiza por la diversidad en las formas de producción artística y teatral puede ser interpretada como producto de una serie de acontecimientos. De la misma forma llama la atención que, en el plano internacional, se fragmentó y debilitó las ideologías de izquierda, por la crisis del modelo soviético y la caída del muro de Berlín, 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 contribuyó a la proliferación de distintas perspectivas políticas.

4.3 El rol del teatro en la formación de ciudadanos activos

Desde su surgimiento la polis se ha estructurado como comunidad política que se administra por sí misma constituyéndose por una agrupación urbana y un territorio circundante. Su desarrollo busca soberanía, independencia y busca reconocimiento de sí misma siendo autosuficiente en lo económico, político y social. Al estructurarse la polis se

diferencia lo que es urbano y lo que no construyendo para los residentes una ciudadela. Lo que no es urbano, la parte rústica, está compuesta por las tierras, propiedad de los ciudadanos particulares. Los residentes son los ciudadanos quienes conviven con otros con quienes interrelacionan. La polis no significa solamente conglomerado ya que a partir de allí se desarrolló y expandió la civilización griega hasta la época helenística y la dominación romana. En ese desarrollo surgió el teatro, desde su inicio contribuyó a la construcción de ciudadanías, unas veces dando legitimidad a los valores y creencias de la época, en otras denunciando abiertamente el poder despótico, el totalitarismo. El teatro es una ciudadanía en acción con memoria y creación permanente, nace en una ciudad, por la polis, su surgimiento en Grecia como institución privilegiada de la ciudad. La vocación política, ciudadana y democrática está en la base de su naturaleza artística no siendo ajeno que desde el seno del teatro se denuncie por el poder despótico. La ciudad griega se definía por tres espacios públicos el ágora, la acrópolis y el teatro donde el ciudadano se reunía para ejercer su ciudadanía política, religiosa y estética.

Durante el año 405 a. C., Atenas se encontraba sumergida en una crisis de dirigentes políticos y militares, nulos para adjuntarse un nuevo liderazgo, y sin pensadores que propusieran un proyecto común, se encontraba en aprietos por la guerra fratricida del Peloponeso. Los demagogos se habían encargado de desacreditar la democracia ateniense obligando al suicidio a Sócrates. En ese año el comediógrafo, Aristófanes, estrenó la obra *Las ranas* en la que discutía la finalidad del teatro en la sociedad preguntándole a los espectadores, cuál debía ser la responsabilidad social de los dramaturgos. Colocó en escena a Esquilo y Eurípides, muertos ambos, para dialogar con el dios Dionisio sobre el papel social del teatro. En la vida, ambos autores habían dado pruebas fehacientes de su compromiso conciudadano. Azparren en su ensayo *Teatro y ciudadanía* observa cómo durante la ilustración la burguesía se propuso educar para que hubiere mejores ciudadanos, encontrando para ello como mejor instrumento el teatro, siendo el principal precursor Diderot quien postulaba formar nuevos ciudadanos a través

del arte teatral. Él sustenta el planteamiento al observar que la lectura y las artes fueron invitadas de honor en las cortes y palacios europeos hasta el siglo 18 en el momento que la ilustración impulsó la democracia en las sociedades europeas haciendo posible el surgimiento de una nueva actitud ante la cultura y su incorporación progresiva a la vida de las ciudades. Enfatiza en la proliferación de los teatros de bulevar y los grandes museos son sus mejores expresiones. La ilustración hizo posible los conceptos de progreso y modernidad, siendo uno de sus dinamizadores el teatro quien no solamente se ha dedicado a recrear, a entretener.

En sociedades modernas que siguen el legado de Grecia y de la Revolución Francesa el teatro es promotor de valores y creencias en el espectador impulsando el desarrollo del ciudadano. Giménez resalta que son calificadas de cultas las sociedades en las que los bienes culturales y artísticos, en especial el teatro, son asequibles a la mayor cantidad de ciudadanos enfatizando que la cultura y el arte de una sociedad indican la calidad de su identidad enfatizando en la cultura y el arte de una población indicando la calidad de su identidad y sus posibilidades de trascender. Él concreta que los grandes autores terminan siendo patrimonio de la humanidad porque encarnan épocas, modelos culturales e ideales de ciudadanía por lo que la cultura y las artes son la columna vertebral en la sustanciación de la ciudadanía y la identidad de una nación. En el modernismo, entendido como todo un conjunto de manifestaciones artísticas y culturales que se generan en el proceso de modernización de la sociedad industrial se caracteriza por la diversidad de movimientos artísticos en su interior a la heterogeneidad de esos movimientos. El teatro no solamente se adapta, también choca con sus mismos postulados y rechaza el mundo tradicional, genera una autoconciencia, y desarrolla la autoconstrucción del sujeto. Por tanto, Bertolt Brecht buscó esos nuevos paradigmas estéticos indagando la posibilidad del arte en la sociedad capitalista y su función en las transformaciones sociales. Se encuentra convencido que el arte puede desarrollar un pensamiento racional que toma forma en la medida que el espectador se hace consciente de la lucha de clases. Bertolt Brecht le asignó

al teatro la tarea de producir representaciones vivas de hechos humanos tramados o inventados con el fin de divertir. Brecht refleja como dialogar desde el escenario con el ciudadano, no es representar lo que le gusta al dramaturgo, director, actores o espectadores, es comprender a quienes se encuentran interactuando en el telón lo que no deberíamos o lo que sí deberíamos ser: divertir sin complacer. La emancipación intelectual también se evidencia en las puestas artísticas. No solamente en dramaturgia y puestas en escena, el teatro ha evolucionado. Hoy en día actores y actrices se forman en escuelas, universidades e instituciones académicas logrando una estructuración personal y profesional. Gracias a esa formación, quienes viven del teatro cuentan con fundamentos generales para transmitir información y realizar interrelaciones sociales a través de la mirada, movimientos y gestos que no solamente es ante un espectáculo teatral de corte épico, sino también el espectador que lo presencia llega siendo uno y sale siendo otro. Las puestas en escena seducen y transportan al espectador hacia imaginarios fantasmales, durante la obra y después de ella, convirtiendo al público en crítico de su realidad social o política. La reacción sea aquella crítica, reflexiva o solamente producto de comentarios sobre las situaciones vividas responde a las emociones, miedos, sensaciones, dudas e inquietudes generadas por la actuación de las que se acomodan a la realidad con que se identifica o viven. Esas emociones son transmitidas por los actores que desarrollan un espacio de transmisión de conocimientos en el escenario y el espectador aprende de ellos. La premisa toma más vigor al observar que ya existe doctrina teatral frente a la enseñanza alrededor del teatro, el teatro escolar lo evidencia.

Si en *El maestro ignorante*, Joseph Jacotot exponía que un ignorante podía enseñarle a otro ignorante que no podría hacer un letrado. Existen presupuestos teóricos y políticos que conducen a categorizar que el teatro forma ya que tiene implicancias políticas y sociales en quién lo presencia, en el público que lo asiste. El espectador no es ignorado como muchos teóricos de teatro lo han querido ver, por el contrario, el eje del teatro es el espectador más allá de la dramaturgia. A él se le debe cautivar, se le debe mostrar la

realidad o la ficción, le debe provocar para que se atreva a llegar a un escenario, que en la mayoría de los casos debe cancelar la entrada. Recordando que el espectador no es un autómatas en el escenario él se encuentra procesando información y está en alerta permanente decodificando signos, señas, acciones, palabras, oraciones y discursos. El trabajo del espectador traspasa el trabajo de cada actor. En cuanto a que los actores se limitan a su libreto, el espectador desarrolla el rol de cada uno de ellos y los analiza. El espectador, tiene potencia que lo lleva a encontrarse con el director, el responsable de la puesta en escena, pero no se limita a quedarse con la idea presentada por el dramaturgo, que tampoco queda satisfecho con su obra. La genialidad del teatro y del espectador de teatro está en que la puesta en escena provoca y transporta al espectador llevándolo hacia su propia realidad, ósea, sus propias fantasías. Las emociones de los espectadores de teatro no han sido estudiadas, no existe todavía teoría sobre ello, sobre la risa, la melancolía, la ficción, la realidad, la frustración, la impotencia, el saber, el olvido y la memoria despertada durante las puestas en escena. La paradoja del espectador y su formulación se encuentra confirmada, muy cierto de que no hay teatro sin espectador se cumple. A Rancière (2008) se le debe que lleve nuevamente a la reflexión al espectador. Reflexionar acerca de la paradoja del espectador de Jacques Ranciere aduce de que no hay teatro sin espectador y tiene toda la razón. De igual manera que un escritor no escribe para él sino para los demás, se hace teatro no para enaltecer al dramaturgo, al director y a los actores. Se hace teatro es para el espectador, él es la razón de ser de las puestas escénicas, es el fin esencial del teatro.

Aunque Rancière postule que ya no nos encontramos en el tiempo en que los dramaturgos querían explicarle al público la verdad de las relaciones sociales y los medios para luchar contra la dominación capitalista, las puestas en escena permiten otra lectura. El Festival Internacional de Buenos Aires y el de Festival Iberoamericano de Bogotá, entre otros, evidencian que el teatro, aunque no abiertamente, es una escuela política y social no precisamente como lo concebía Bertolt Brecht. Las obras presentadas, tanto a nivel

nacional como internacional, no solamente abordan la ficción sino lecturas de segmentos de la realidad social latinoamericana y del mundo.

Bien sea consciente o inconscientemente dramaturgos se inspiran en eventos sociales, políticos o religiosos, entre otros. El teatro toma vida en manos de los directores que con sus elencos de actores ponen de manifiesto ante el público la realidad social. No existe estudios profundos que indaguen alrededor de la cosmovisión de dramaturgos y directores, pero los intentos realizados conllevan a insinuar que existe cierto sabor para postular que el concepto de teatro escuela, motor de la técnica de Bertolt Brecht para generar espectadores reflexivos, críticos e involucrados en realidades sociales no se ha desvanecido. Bien se puede llegar a afirmar, Bertolt Brecht no ha muerto, sus postulados acerca del teatro épico continúan vigentes máximos cuando alrededor del mundo se evidencia fenómenos sociales que afectan a la clase que Brecht se refería, el proletariado.

Capítulo 5: directores y puesta en escena en la ciudad de Buenos Aires.

A partir de dos entrevistas semiestructuradas, a dramaturgos y sus puestas en escena en la actualidad en la ciudad de Buenos Aires, se conocen la subjetividades y cosmovisión de vida, tanto personal como profesional, con el propósito de mirar desde su óptica el estado del teatro argentino y su compromiso social y político. Los conversatorios realizados tienen como finalidad el de invitar a reflexionar acerca del último fin del teatro, si es llegar a entretener o por el contrario alcanzar a generar espectadores conscientes de sus realidades sociales y políticas.

5.1. En la mente de un dramaturgo. Entrevista a Mariano Tenconi Blanco

El estudio universitario es el primer paso para acceder a la formación y círculos gremiales de un área determinada, en el caso artístico se enseña bajo la experiencia del docente artista con las referencias históricas que implica el desarrollo del arte. De allí que sea el primer lugar en donde se cuestiona los lineamientos teóricos del arte y su desarrollo en la actualidad, buscando así artistas que se desempeñen en la puesta en escena de Buenos Aires con un compromiso determinado en la formación o entretención del público.

Para la realización de la entrevista con Mariano Tenconi Blanco, dramaturgo y director de teatro, se toma en cuenta su recorrido artístico, contando con elementos que permiten un mejor contenido de la esta, de igual manera se asiste al estreno en Buenos Aires de su obra *Astronautas* en el teatro Xirgu Untref TREF. Todo esto para obtener elementos básicos para la realización de la entrevista. Se toma en cuenta la formación previa y como ingresa al mundo artístico, viendo sus inicios y sus logros.

Estudio licenciatura en comercialización antes de estudiar teatro. Su interés giraba alrededor de la escritura, pero él ni su familia podría darse ese lujo en ese entonces, debía decidirse por una carrera profesional que le permitiera garantías efectivas para incorporarse a la vida laboral de la sociedad. Al graduarse trabajo por años como vendedor. Con el tiempo, ya con garantías laborales, inició en el Puan, en la facultad de filosofía y

letras de la Universidad de Buenos Aires, estudios en filosofía motivado por su fascinación por Nietzsche, Espinosa, Michael Foucault y Platón. No obstante, la academia se encargó de demostrarle que esa no era su esencia y prontamente desertó de filosofía para concentrarse en actividades relacionadas con la escritura donde prontamente se dio cuenta que tenía la potencialidad de hacerlo gracias al teatro. El teatro le abrió puertas para escribir por lo que manifiesta sentirse satisfecho.

De igual forma, se indaga sobre el motivo que lo llevo a dedicarse a la dramaturgia, desde intereses personales, familiares, sociales o políticos. Siendo el teatro el primer sitio que le abrió las puertas para escribir de ahí que se adaptó para ello. Reafirmó después de incursionar en la vida el sujeto político va apareciendo, de ahí que todavía se encuentre buscando crear algo que le conmueva políticamente, que le conmueva los sentidos, que le satisfaga. Esa es su búsqueda, la que se esfuerza por encontrar para reafirmarse como escritor. Reconoce la excelente formación de los actores y actrices en Argentina y la vocación de éstos para realizar sus trabajos, siempre están pensando que nuevo proyecto realizar, confirma. Observa que los actores y las actrices en Buenos Aires se encuentran comprometidos en su diario vivir, que muestran sus capacidades teatrales en cada escenario y que el talento es maravilloso.

Sus palabras reflejan el espíritu de cuerpo que se va formando alrededor de quienes laburan en teatro. Una cohesión profesional entre dramaturgos, actores, actrices y directores.

Entonces, tenía ganas de escribir, conocí compañeros y compañeras que actuaban muy bien y al momento de decirles que me encontraba dispuesto a escribir y dirigir, me recibieron de mil amores, me re entusiasmaron, me motivaron hacerlo, leyeron encantados mis primeros ejercicios (...) escribir teatro es una experiencia muy grata, te genera como una deuda con los actores, eso me hace ser muy consecuente con el oficio (Comunicación personal, 7 de mayo, 2018).

Al preguntarle en qué se inspiraba para escribir su dramaturgia, si lo hacía dejándose llevar por la imaginación o por situaciones familiares, sociales o políticas, dio una respuesta global. Imaginación y realidad se combinan para realizar sus obras dramáticas. Lo primero que hace siempre, cuando tiene una idea, es investigar, buscar información en

libros, películas, medios de comunicación, entonces centra la atención en todo lo escrito, eso es lo que más le gusta y no se reprime ante cuestiones políticas, trata de limitarse con aspectos autobiográficos, posiblemente para no escribir acerca de sus potencialidades. Al momento de tener una historia familiar, que le ayuda a la narración dándole forma, en lugar de centrarse en ella le interesa profundizar en la temática para ello investiga, lee. Al leer le aparecen muchas ideas, es lo que más le ejercita la imaginación, o sea, imagina todo alrededor de lo que está leyendo. La lectura es más que un complemento para lo que escribe, le gusta mucho leer, es la excusa para abordar la realidad, para escribir teatro, afirma. Lo difícil de dedicarse solo a la lectura dejando a un lado el trabajo, se inventa que escribe una obra para devorar libros, artículos, porque todo el conocimiento que va adquiriendo le sirve en el presente y en el mañana para su dramaturgia.

Su principio, de que no se reprime en aspectos políticos en su dramaturgia, permitió interrogarlo acerca de si el teatro político de Brecht se encuentra en decadencia, tanto en Argentina como en el mundo. Textualmente expresó:

No se cuan tan Brechtiano sea la escena porteña, sobre todo porque a veces las actuaciones son bastantes de enseñar los artificios, o de actuar las acotaciones escénicas, o que el actor entre y salga de escena, en general cuando se actúa, se defiende con mucha intensidad ese discurso que se porta, entonces en ese punto no sé qué tan Brechtiano es el teatro en Buenos Aires. Si creo que hay un movimiento Brechtiano vinculado a no creer del todo lo que firma, eso puede ser bastante Brechtiano, pero me parece que el teatro de acá, de Buenos Aires. es un poco más narrativo (Comunicación personal, 7 de mayo, 2018).

Dado que la intención era la de conocer la percepción que del teatro tiene en su imaginario, se le preguntó cuál es la finalidad del teatro. Si éste tiene como propósito el de llevar a la reflexión, o el de entretener al público.

La respuesta la ubicó en los dos criterios, llevar al espectador a la reflexión y entretenerlo. Llama la atención en el que concrete que no es un entretenimiento banal sino un entrenamiento más amplio, más global. Reconociendo que los dos son de su interés, en su escritura le interesa producir una reflexión intelectual, incluyendo lo político no discursivo si no como signo político que arroja un discurso al espectador.

Para cerrar se busca catalogar el género de las obras que se están presentando en los últimos meses en Buenos Aires, intentando encontrar si estas eran obras teatrales de entretención, reflexión o de compromiso social. Recalcó que para él todas son distintas, por lo tanto, entretienen, buscan la reflexión e incluso pueden contener elementos de compromiso social. Alrededor de las obras que tuvo el privilegio de presenciar habló de *La fiera* la definió como un monólogo con canciones. *Walsh* como una cierta forma performativa. *Y todo si tuviera sentido*, la definió como una obra de teatro de melodrama un poco extraño, porno melodrama, como una obra de teatral más clásica.

Culminada la entrevista traje a la memoria su última producción *Astronautas* la que aparentemente es producto de la imaginación. No obstante, en ella se concreta la percepción teatral de su creador, de su director. La dramaturgia, la puesta en escena, la dirección y las actrices y actores, se esmeran para presentar una obra de entretención, reflexión, compromiso y transformación. Lo político y lo social se evidencia al enfrentar tres cosmovisiones diferentes de América del Sur. Brasil, Chile y Argentina. A pesar de las diferencias, a pesar de la historia, se dan la mano, se atreven a hablar de frente en un escenario espacial. Las diferencias quedan en el pasado porque se tiene que prolongar la especie. La transformación también se evidencia al encontrar un fuerte abrazo de amistad y compañerismo entre argentinos y chilenos. En conclusión, la percepción del dramaturgo director se encuentra articulada a su trabajo. Existe una interrelación fuerte entre su forma de pensar, sentir, actuar y desear. El teatro argentino entretiene, pero también conduce a la reflexión, incluso a la transformación.

La entrevista a Mariano Tenconi conlleva a mirar el teatro actual en Argentina. Jorge Dubatti en su artículo *Contra el realismo como poética del capitalismo* realizado alrededor de Mariano Tenconi Blanco hace un llamado a la reflexión abordando la actualidad del teatro en Argentina a partir de su puesta en escena *Las Lágrimas*. Tenconi es dramaturgo y director responsable de la dirección, entre otras, de *Astronautas* (2018), *La fiera* (2013), *El extranjero de Buenos Aires* (2015), *Quiero decir te amo* (2012) y el ciclo de obras

Canciones de amor para hacer la revolución, conformado por Montevideo es mi futuro eterno (2010), *Lima Japón Bonsai* (2011). Inicia la reflexión a partir del interrogante ¿Cómo representar en escena el dolor de la postdictadura? Seguidamente realiza una serie de preguntas que miradas en su conjunto conducen a valorar y contemplar el teatro que se desarrolla en la actualidad las que tienen que ver con su pregunta central como ¿Cómo construir hoy una poética teatral que dé cuenta del horror? ¿La elección de los procedimientos artísticos, con los que están compuestas las obras, encierra un sentido político y ético? ¿Hay alguno de esos procedimientos contraindicado, irreverente, ambiguo, del que el teatro anterior aconseje no valerse? ¿Cómo lograr que esas elecciones estéticas sean hoy un renovado homenaje a los muertos y, especialmente, a los desaparecidos, un homenaje que transforme su memoria proyectándola como legado y energía política hacia el futuro? Los interrogantes se encadenan, llevan unos a otros, se implican y multiplican: ¿Existe hoy una crisis de la representación, o, mejor dicho, una crisis de la construcción poética que afecta específicamente a esa voluntad de “poner en teatro” el dolor? ¿Con qué formas es posible comunicar teatralmente un acto de la memoria para activar la memoria de los espectadores? ¿Cómo se relaciona la poética de un espectáculo, con reglas propias, internas, con los referentes externos de la sociedad, de la historia? En síntesis, a su conglomerado de preguntas lo que intenta realizar Dubatti gira alrededor de ¿cómo habla la poética teatral sobre el mundo que está fuera del teatro?

Dubatti justifica sus interrogantes porque estos, como él mismo lo sustenta, son algunas de las preguntas que están en la génesis de *Las lágrimas*, puesta en escena durante el año 2014, las que además permitir evidenciar el trabajo del dramaturgo contemporáneo argentino evidencia que no todo se debe dejar a la imaginación, sino que los dramaturgos se encuentran obligados a realizar investigación tanto de la temática abordada como aspectos relacionados a escenografía y sonidos, entre otros. *Lágrimas* es la evidencia de que se aborda un *teatro experimental*, un *teatro laboratorio*, que encarna esas ideas en formas necesarias para la evolución del teatro donde lo teórico, lo conceptual, es relevante

para lograr entretener, y por qué no decirlo, comprometer a espectadores, directores y actores, con la profesión teatral. Siendo más arriesgados se puede precisar para contribuir en la reflexión, a comprometer a los involucrados en el teatro con el desarrollo de la sociedad.

Las lágrimas es una historia de identidades robadas, de violencia, genocidio, miedo y castigo, temáticas que son presentadas al público con un tratamiento lúdico y cómico. Grita el horror, lo transparenta por debajo de las apariencias bizarras, lo que la humanidad y el hombre a veces se niega a observar porque es el espejo que a lo largo del presente estudio se ha puesto para reflexionar. Al respecto Dubatti lo concluye categóricamente en el momento de observar como Tenconi toma la idea de que, en la postdictadura, como consecuencia del quiebre inconmensurable que produjo la dictadura, el dolor y el horror siguen aconteciendo, y, por lo tanto, se quiera o no, fatalmente, el teatro reaviva la memoria, aventaja de todas formas la herida que no cicatriza. Dubatti lo evidencia y ubica Las Lágrimas, de Tenconi, tanto, en el tiempo como en la temática “Es el principio del ‘teatro de los muertos’: todo en el teatro evoca, directa o indirectamente, la espectralidad de los que ya no están, y especialmente del trauma que implican las muertes sin duelo, la tragedia” (Dubatti, s.f.).

La representación ya no puede ser realista, porque, desde una mirada actual, el realismo es poética apropiada por el capitalismo, devenida en *realismo mediático*, producto de la televisión manejada monopólicamente por los tanques del neoliberalismo, que ha anestesiado el realismo de ficción en una deriva falsamente costumbrista y que oculta bajo el supuesto realismo de noticieros, entrevistadores y columnistas la labor de operadores políticos al servicio de los intereses de una minoría (Dubatti, S/f).

Desde el inicio del estudio se contempla la memoria y en Las Lágrimas la escena de la memoria refleja que todas las poéticas pueden contribuir a esa vitalidad simbólica, a llevar al escenario lo que la historia de los vencedores no muestra, no refleja. Tenconi, en palabras de Dubatti, hace de esta idea una herramienta para cuestionar radicalmente el

realismo. Seguidamente Dubatti refleja cómo en *Las lágrimas* existe otras formas discursivas de la televisión: la telenovela, el melodrama, la tira publicitaria, el musical junto a formas de comicidad bizarra, con una inflexión lúdica de convención consciente, entre el respeto a los géneros, la parodia y el pastiche que desemboca en una crítica feroz al realismo televisivo, porque desnuda a la televisión como artificio y construcción.

La entrevista a Mariano Tenconi conlleva a mirar el teatro actual en Argentina. Jorge Dubatti en su artículo *Contra el realismo como poética del capitalismo* realizado alrededor de Mariano Tenconi Blanco hace un llamado a la reflexión abordando la actualidad del teatro en Argentina a partir de su puesta en escena, *Las Lágrimas*. Tenconi es dramaturgo y director responsable de la dirección, entre otras, de *Astronautas* (2018), *La fiera* (2013), *El extranjero de Buenos Aires* (2015), *Quiero decir te amo* (2012) y el ciclo de obras *Canciones de amor para hacer la revolución*, conformado por *Montevideo es mi futuro eterno* (2010), *Lima Japón Bonsai* (2011). Inicia la reflexión a partir del interrogante ¿Cómo representar en escena el dolor de la postdictadura? Seguidamente realiza una serie de preguntas que miradas en su conjunto conducen a valorar y contemplar el teatro que se desarrolla en la actualidad las que tienen que ver con su pregunta central como ¿Cómo construir hoy una poética teatral que dé cuenta del horror? ¿La elección de los procedimientos artísticos - con los que están compuestas las obras- encierra un sentido político y ético? ¿Hay alguno de esos procedimientos contraindicado, irreverente, ambiguo, del que el teatro anterior aconseje no valerse? ¿Cómo lograr que esas elecciones estéticas sean hoy un renovado homenaje a los muertos y, especialmente, a los desaparecidos, un homenaje que transforme su memoria proyectándola como legado y energía política hacia el futuro? Los interrogantes se encadenan, llevan unos a otros, se implican y multiplican: ¿Existe hoy una crisis de la representación, o, mejor dicho, una crisis de la construcción poética que afecta específicamente a esa voluntad de *poner en teatro* el dolor? ¿Con qué formas es posible comunicar teatralmente un acto de la memoria para activar la memoria de los espectadores? ¿Cómo se relaciona la poética de un espectáculo, con reglas propias,

internas, con los referentes externos de la sociedad, de la historia? En síntesis, a su conglomerado de preguntas lo que intenta realizar Dubatti gira alrededor de ¿cómo habla la poética teatral sobre el mundo que está fuera del teatro?

Dubatti justifica sus interrogantes porque estos, como él mismo lo sustenta, son algunas de las preguntas que están en la génesis de *Las lágrimas*, puesta en escena durante el año 2014, las que además permitir evidenciar el trabajo del dramaturgo contemporáneo argentino evidencia que no todo se debe dejar a la imaginación, sino que los dramaturgos se encuentran obligados a realizar investigación tanto de la temática abordada como aspectos relacionados a escenografía y sonidos, entre otros. *Lágrimas* es la evidencia de que se aborda un *teatro experimental* o un *teatro laboratorio* que encarna esas ideas en formas necesarias para la evolución del teatro donde lo teórico, lo conceptual, es relevante para lograr entretener, y por qué no decirlo, comprometer a espectadores, directores y actores con la profesión teatral. Siendo más arriesgados se puede precisar para contribuir en la reflexión, a comprometer a los involucrados en el teatro con el desarrollo de la sociedad.

Lo que es para algunas sociedades que han atravesado periodos de guerras y violencia, el post conflicto es para Tenconi la post dictadura. *Las lágrimas* es una historia de identidades robadas, de violencia, genocidio, miedo y castigo, temáticas que son presentadas al público con un tratamiento lúdico y cómico. Grita el horror y lo transparenta por debajo de las apariencias bizarra. Lo que la humanidad y el hombre a veces se niega a observar porque es el espejo que a lo largo del presente estudio se ha puesto para reflexionar. Al respecto Dubatti lo concluye categóricamente en el momento de observar como Tenconi toma la idea de que, en la postdictadura, como consecuencia del quiebre inconmensurable que produjo la dictadura, el dolor y el horror siguen aconteciendo, y, por lo tanto, se quiera o no, fatalmente, el teatro reaviva la memoria, avienta de todas formas la herida que no cicatriza. Dubatti lo evidencia y ubica *Las Lágrimas*, de Tenconi, tanto, en el tiempo como en la temática “Es el principio del ‘teatro de los muertos’: todo en el teatro

evoca, directa o indirectamente, la espectralidad de los que ya no están, y especialmente del trauma que implican las muertes sin duelo, la tragedia” (Dubatti, s.f.).

La representación ya no puede ser realista, porque, desde una mirada actual, el realismo es poética apropiada por el capitalismo, devenida en ‘realismo mediático’, producto de la televisión manejada monopólicamente por los tanques del neoliberalismo, que ha anestesiado el realismo de ficción en una deriva falsamente costumbrista y que oculta bajo el supuesto ‘realismo’ de noticieros, entrevistadores y columnistas la labor de operadores políticos al servicio de los intereses de una minoría (Dubatti, s.f.).

Desde el inicio del estudio se contempla la memoria y en *Las Lágrimas* la escena de la memoria refleja que todas las poéticas pueden contribuir a esa vitalidad simbólica, a llevar al escenario lo que la historia de los vencedores no muestra, no refleja. Tenconi, en palabras de Dubatti (s.f.), hace de esta idea una herramienta para cuestionar radicalmente el realismo. Seguidamente Dubatti refleja cómo en *Las lágrimas* existe otras formas discursivas de la televisión: la telenovela, el melodrama, la tira publicitaria, el musical junto a formas de comicidad bizarra, con una inflexión lúdica de convención consciente, entre el respeto a los géneros, la parodia y el pastiche que desemboca en una crítica feroz al realismo televisivo, porque desnuda a la televisión como artificio y construcción.

5.2. Entrevista Ignacio Bartolone, dramaturgo contemporáneo argentino.

Argentina es un epicentro cultural mundial del teatro, los 200 teatros, 163 en el circuito independiente y 230 salas abiertas permanentemente son una evidencia. Lograr esta posición no es fácil, de ahí agradecemos la oportunidad para conversar un poco alrededor de su trabajo como dramaturgo, director, docente y actor a Ignacio Bartolone. Lo que permitirá lograr una perspectiva más amplia del rol profesional y personal propuesto hasta el momento con el propósito de conocer la percepción de los dedicados al trabajo de la dramaturgia en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Bartolone nacido en Buenos Aire ha escrito más de 10 obras y se dedica a la docencia en actuación y dramaturgia hace alrededor de seis años.

Se formó en la actuación desde muy corta edad dada a la necesidad de sus padres de continuar su formación en los tiempos libres, agregando un área del arte, siendo esta un descubrimiento para expresarse y desarrollar sus cualidades creativas a nivel artístico. Transitando la actuación a sus 26 años descubrió sus dotes en la escritura junto al director Alejandro Acobino y su obra *Rodando*, al presenciar la puesta escénica de esta se vio incentivado a la escritura creando una versión de la misma.

Después de ver la obra volví a mi casa, y en una especie de ejercicio de hipnosis intentando de poder descargar las cosas que tenía en la cabeza. Hice una transcripción de la obra que había visto según mis propias palabras. (Comunicación personal, 4 de julio de 2018).

Desde allí se involucró en la dramaturgia bajo la guía de Acobino, con quien comenzó a desarrollarse como escritor durante alrededor de cuatro años. Su interés por la humanidad, el trabajo con el lenguaje, la memoria histórica de su país y la intertextualidad es lo que motiva sus textos y creaciones artísticas, las cuales dialogan una historia narrativa y literaria. El incentivo de recordar la historia en Argentina es el impulso de su escritura, pensando las condiciones políticas que se integran al teatro y se manifiestan a través de la interpretación de los actores. Este interés por la memoria histórica se asemeja a Brecht en la escritura y en los temas a tratar “obras dialogando con cuestiones históricas, con sentido, junto al uso del lenguaje” (Comunicación personal, 4 de julio de 2018). Brecht manifiesta en sus textos la importancia de la conciencia de la historia y política dentro de las poblaciones y es allí donde crea el distanciamiento con el público, similitud reflejada en el interés de Bartolomé.

Manifiesta la cercanía de algunos de sus textos con la poesía, la literatura, textos como los de Alejandro Tantanian y Mauricio Kartun motivan su escritura. Desarrolla textos de la escuela de teatro argentino con el circo criollo, donde el humor, la parodia y la farsa toman un papel importante, los actores se ven como capos cómicos donde la actuación falsa o impuesta se ve verdadera para el público “se constituye falsa para ser verdadera” (Comunicación personal, 4 de julio, 2018).

Reconoce su necesidad de expresar en sus textos sus ideales históricos y sociales dentro del teatro, no siendo para él fundamental la cantidad de espectadores sino la calidad del espectáculo que les brinda. Tras el boca a boca de quienes observan y consumen sus obras se motiva a más espectadores a asistir a sus espectáculos.

Dentro del desarrollo de sus obras reconoce el interés del público argentino por el teatro no comercial “el teatro independiente o el teatro off es donde se encuentra mayor grado de eficacia y es por el cual el teatro argentino es reconocido a nivel mundial” (Comunicación personal, 4 de julio de 2018). Atribuye el éxito de estos espectáculos a los artistas quienes son los creadores de los propios materiales para actuar. La idea de la dramaturgia de aquellos espectáculos surge desde el actor trascendiendo siendo estos los propios escritores, iluminadores, directores y actores de estas.

Dentro de la docencia encontró otro lugar seguro en donde puede desarrollar todas sus ideas y explotar junto a sus alumnos temas no frecuentados en el medio artístico actual. Crea un lugar de reflexión donde se permite pensar y dialogar a diferencia de otros talleres de dramaturgia. Complementa este taller con los de actuación junto a Mariano Tenconi, en donde sus motivaciones tienen que ver con trabajar ideas que no pueden integrar en sus obras, para así seguir construyendo ficción dentro de otros lugares. Acepta que su trabajo en la docencia le permite conocer nuevos artistas con los que puede trabajar nuevos contenidos o transitar temáticas aún no desarrolladas en su experiencia.

Entre sus textos más reconocidos se encuentran *Piedra sentada, pata corrida* (2013), *la piel del poema* (2014) y *la madre del desierto* (2017) y en la actualidad se encuentra escribiendo dos textos nuevos que espera estrenarlos prontamente.

En la realización de la entrevista, Bartolone, demuestra un profundo deseo de revivir la historia argentina y dejar una huella dentro de la población, siendo así la diferencia dentro del arte para educar al espectador quien observa la puesta en escena, sin apartar los intereses individuales del dramaturgo por escribir textos que lo motiven a crear nuevas puestas atractivas e innovadoras.

5.3 La memoria en el teatro comunitario argentino: Del entretener al comprometer

Clarisa Fernández (2010) en su *ensayo La transición de memoria en el teatro comunitario argentino* refleja como la post dictadura le ha permitido al teatro comunitario incrustarse como práctica artística en la sociedad argentina hasta el grado de alcanzar en la actualidad más de cincuenta grupos en todo el país. No solamente es la búsqueda de identidad lo que caracteriza el teatro comunitario es también la búsqueda de la memoria en la que se persigue construir la historia del vecindario, de la cuadra, del barrio o del pueblo. Los actores proceden de la misma comunidad, son vecinos, conocidos, pero sin cerrarle la puerta a otros vecindarios. El escenario se encuentra dentro de su mismo contexto y recurren para la dramaturgia a sus propias historias y para la escenografía a sus propios instrumentos no siendo extraño encontrar guiones con canciones producto de ellos mismos donde sus palabras se convierten en un lenguaje popular de sí mismos. Un ejercicio de reconstrucción de memoria lejana y a la vez cercana. Lo que reproduce el interactuar vecindario puede ser llevado fácilmente al telón. Los interrogantes de Fernández (2010) alrededor de ¿Cómo discernir en una práctica teatral la presencia de la memoria? y ¿Acaso los procesos de memoria, la activación de los recuerdos y reminiscencias no están siempre en el accionar humano? son resueltos por ella misma al ahondar en lo que es la memoria. Memoria es parte de la vida de cada uno y con ella se define las personas y a través de ella las personas clasifican, catalogan, emiten juicios de valor y actúan. Concluye que no se puede desconocer que la memoria siempre está presente, porque no es algo externo al individuo quien vive y actúa con ella todo el tiempo. La presencia de la memoria adquiere relevancia en las relaciones sociales, ya que sin memoria no puede haber acuerdo o convención posible entre las personas, no puede haber vínculo.

No hay teatro sin memoria porque en el teatro se reproduce acciones repetitivas de la existencia humana, del contacto de los seres con el medio. El dramaturgo recurre a la memoria para contar su historia, para relatar acciones de los hombres interactuando mientras que los actores representan las acciones y el público consume las

representaciones. Se requiere la memoria para el desarrollo del proceso. En el teatro los recuerdos se representan y los recuerdos son de los seres humanos. Se recuerda lo vivido, las interacciones, la historia de sí mismos, la historia de los otros. En el teatro comunitario las personas cuentan su propia historia, las historias cercanas, historias con las que se identifican porque son producto de sus propios contextos socio culturales, de contextos sociales específicos. El dramaturgo del teatro comunitario recurre a sus vecinos, a sus próximos, para conocer y profundizar las historias las que no son producto de su imaginación de escritor sino producto del colectivo social. No hay teatro comunitario sino existe relación entre vecinos, sino existe vínculos cercanos de convivencia. El texto es producto de la experiencia, de anécdotas propias o cercanas, hay un límite espacial para los recuerdos. El texto es construido en el conglomerado y para el conglomerado y para escribirlo el dramaturgo se apropia de los recuerdos de sus pares quienes reconstruyen la memoria a través de la historia oral, de fotografías, videos, libros, páginas de diarios, registros de su entorno. La ama de casa, el obrero, el desempleado, el vago, el dueño de la tienda, el hijo o la nieta del vecino o el propio, es vital para el teatro comunitario porque todos ellos tienen historias que contar, desde su propia mirada incrustada ella en la memoria del colectivo. Un recuerdo individual se convierte en un relato colectivo, un relato que se lleva al telón para entretener al público, pero también para comprometer a ese público con su comunidad. El teatro comunitario además de entretener compromete, vincula, fortalece las raíces del colectivo social, de la comunidad.

El teatro comunitario representa el recuerdo del colectivo social donde los personajes son producto de la comunidad. El texto se elabora entre todos, el dramaturgo recurre a todos para la memoria, para contar la historia. Las historias se encuentran entrelazadas a la forma de pensar, sentir, actuar y desear del grupo, la cultura del vecindario se representa en las obras. Principios, valores, deseos, sueños, vivencias de todos para la recreación y el deleite de todos. Experiencias individuales y del colectivo son relevantes para el guión y esas experiencias consolida aún más las redes sociales de los vecinos. Los protagonistas

son de carne y hueso y conviven con ellos. La historia de cualquier vecino puede ser llevada a la escenificación, todos tienen cabida en el teatro comunitario, en su conformación. El teatro comunitario es un homenaje de la comunidad para la comunidad y con éste se fortalece el espíritu nacional, la identidad tanto con su colectivo próximo como identidad con el país. La percepción de la realidad del colectivo se construye entre todos, todos participan en su elaboración. Las historias que van a ser escenificadas es producto del recuerdo colectivo, la historia oral es más precisa, concisa y el método colectivo para su construcción le da validez a la información. La realidad es más concreta y precisa en el teatro comunitario, no se da espacio para distorsionar o transformar la historia puesto que todos se tienen que poner de acuerdo y si lo llegaran a hacer sería un engaño colectivo. La memoria colectiva es la fuente de inspiración de las obras teatrales. Teatro comunitario e historia contienen muchas semejanzas al preservar las vivencias de la comunidad. Los acontecimientos del grupo no se desvanecen, sino que toman un nuevo sentido al ser contados a través del teatro. Toda manifestación cultural cuenta con una carga histórica aún más en el teatro comunitario donde no solamente las personalidades de la comunidad se dan a conocer, sino que en él puede surgir cualquier integrante de ese núcleo social. Héroes, próceres, gente del común, ilustres e inclusive personajes populares, se pasean por el escenario gracias a la historia oral, gracias a la memoria, gracias al constructo colectivo. Crítica, aceptación y transformación del colectivo pasan por el escenario representando en sainetes, grotesco o absurdo, entre otros, la historia de su propia comunidad.

El teatro comunitario tiene entre sus finalidades rescatar la historia, pero también representar el presente del vecindario y con ello sus costumbres, sus valores. Involucra a todos, a la comunidad, al dramaturgo, al director, a los actores y a los espectadores. No se puede concebir la existencia del teatro comunitario sin uno de estos actores.

Conclusiones

No existe una mayor actividad humana fuera del teatro que logre que el ciudadano se confronte así mismo, a su conciencia, a la sociedad a la que pertenece o al mundo. El teatro genera que los espectadores se acerquen a su cosmovisión de mundo o se alejen de ella puesto que se establece un contacto directo, en un escenario concreto, entre dramaturgia, dirección, actores y puesta en escena donde el público revisa su compromiso social y político. La cercanía del espectador con los actores, los medios utilizados en la escenografía, las emociones y los gestos de quienes actúan generan vivencias emocionales y los pocos metros que los separa de los actores despiertan el interés del público más que en otros medios de cultura.

El teatro logra entrar en el individuo más que la radio, la televisión, el cine, los libros o la pintura, entre otros, de ahí que no sea ilógico que, a través de la evolución del teatro desde Grecia hasta el Estado moderno se le considera como un medio facilitador y formador de ciudadanía y de ciudadanos. El teatro desde su inicio contribuyó a la construcción de ciudadanos unas veces dando legitimidad a los valores y creencias de la época, otras veces denunciando abiertamente el poder despótico, el totalitarismo.

La puesta en escena es la ciudadanía en acción con memoria y creación permanente, nace en una polis. Grecia ve al teatro como institución privilegiada de la ciudad siendo definitivo en la constitución de la ciudad y de los ciudadanos. La vocación política, ciudadana y democrática está en la base de su naturaleza artística no siendo ajeno que desde el seno del teatro se denuncie por al poder despótico. El teatro ha acompañado a la humanidad por siglos en la formación de la ciudadanía de ahí que sea un escenario para formar, para construir y para reflexionar acerca de la cosmovisión de individuos interactuando con otros individuos. El alcance del presente estudio se encuentra en que nos acercó a mirar nuevamente el teatro como un escenario de formación, de enseñanza.

Terminado el proyecto de grado, *Construcción de la memoria histórica, a partir del teatro. La técnica brechtiana en el teatro de Buenos Aires*, se tiene la percepción que el teatro

argentino en toda su historia siempre ha sido un resguardo para la crítica social y política aún en momentos difíciles como la dictadura. Pero su rol no es solamente de reflexión sino de crítica, de reflexión social, de autoexamen y de invitación al compromiso que debe tener cada ciudadano en la construcción de un país democrático y participativo que se niega al autoritarismo y totalitarismo. Amenazas, señalamientos y persecuciones, inclusive la muerte de intelectuales y atentados terroristas a instalaciones donde se desarrolla la función teatral como los registrados durante la dictadura, no ha sido obstáculo para que el teatro juegue un rol esencial en el desarrollo de la sociedad. No solamente detrás del telón se ha sido crítico ante gobiernos que violan los derechos humanos, sino que se han abierto escenarios como Festivales de teatro, ciclos de conferencias, encuentros, jornadas, simposios, congresos de teatro y clases académicas, además de otros, que conllevan a mostrar que el teatro es un elemento esencial dentro de la cultura argentina que continuamente abre espacios para debatir teorías e ideas sobre su razón de ser, sus logros y sus limitaciones. Los problemas sociales no pasan desapercibidos para el teatro quien se levanta como un espacio de reflexión, análisis y crítica que conduce a la sensibilidad social y política. El teatro argentino es sensible ante sus realidades, ante el diario vivir de sus ciudadanos, de ahí que se exprese, hable, grite, se solidarice.

Si bien algunos especialistas de teatro encuentran que falta aún más trabajo para la autocrítica en temas teatrales y que éste no ha encontrado en el país condiciones para desarrollarse, es también cierto que el teatro de Argentina se ha posicionado en América y en el mundo, aunque no alcance el número de salas de Nueva York 420, París 353 y Tokio 230. El que la ciudad de Buenos Aires cuente en el circuito oficial, comercial e independiente con 200 teatros y 230 salas en el circuito oficial y comercial, y 163 en el circuito independiente, es una prueba de ello donde la diversidad artística se expresa logrando en los inicios de cada temporada más de treinta estrenos semanales. No se puede concebir un Festival de Teatro internacional sin la presencia de compañías o grupos procedentes de Argentina. Los alcances del teatro han sido tan fuertes a nivel

Latinoamérica que miles de estudiantes de la región vienen a formarse profesionalmente en el arte del teatro a sus universidades e instituciones académicas. Los turistas no dudan al pisar el suelo de la ciudad de asistir a la presentación de una obra de teatro, de llegar y percibir por sus sentidos lo que es el Teatro Colón, el Teatro Nacional Cervantes y los Teatros Sarmiento, Regio, Ribera, San Martín y presidente Alvear, además de otros.

El estudio, Construcción de la memoria histórica, a partir del teatro. La técnica brechtiana en el teatro de Buenos Aires, partió alrededor del cuestionamiento de que si los investigadores sociales se cuestionan acerca del para qué investigan encontrando respuestas como la de ampliar el conocimiento frente al de transformar realidades, dramaturgos y directores se cuestionan si deben realizar obras de teatro con la intención meramente de recrear o si las puestas en escena conducen a generar en el espectador reflexiones acerca de su realidad social.

El trabajo de campo realizado tuvo el propósito de conocer la percepción que tienen actualmente los directores teatrales frente a la recuperación de la memoria histórica de Argentina a través de las prácticas artísticas y culturales de espectáculos comerciales e independientes desarrollado en la ciudad de Buenos Aires. No obstante, se amplió a conocer esta percepción en quienes en su cotidianidad interaccionan alrededor del teatro como artistas y espectadores. Este consistió en realizar entrevistas semiestructuradas y la aplicación de un instrumento arrojando como producto el de llegar a determinar que a pesar de que existe una línea de separación entre la función teatral relacionada entre el de entretener o el comprometer, esta separación debe ser abordada desde la dialéctica tal cual lo proponían en su momento los creadores del teatro épico. Aparentemente al momento de observarse estas dos funciones alrededor del círculo oficial y del círculo comercial prevalece más el de entretener que el de comprometer premisa que encuentra una respuesta totalmente contraria cuando se le pregunta a quienes desarrollan teatro independiente, teatro abierto o teatro de la calle, inclusive el teatro comunitario. Sin embargo, es bastante curioso que al hablar informalmente con dramaturgos, directores y

artistas relacionados con el círculo oficial y comercial el comprometer socialmente a los espectadores no les es ajeno.

En este contexto basta mirar que desde que se presentó por primera vez la primera obra de teatro de Bertolt Brecht, La ópera de dos centavos, en 1930 por parte por la Compañía de Teatro Kamerny de Moscú, dirigida por Alexander Tairoff, las puestas en escena del teatro épico ha sido una constante. Mientras para algunos especialistas Brecht ha generado compromiso social y político para otros también ha deleitado, entretenido. La ciudad de Buenos Aires ha vivido a Brecht en diferentes momentos durante su auge, en la crisis y en la revaluación. El auge vivido durante el periodo 1940-1989 donde se le piensa como un autor “marxista”, teatrasta orgánico de la izquierda, autor pedagógico valorado como guía político en el teatro independiente de Buenos Aires; la crisis durante el periodo 1989-1997 donde la figura política y personal de Brecht sufre un desencantamiento por directores y público hasta el grado de sostener “muerto el socialismo, muerto Brecht”; y en el periodo que se inicia en 1998 hasta el día de hoy donde nuevamente empieza a revivir en el escenario artístico de la ciudad.

El estudio, Construcción de la memoria histórica, a partir del teatro. La técnica brechtiana en el teatro de Buenos Aires, contribuye a reafirmar la tesis que recuperar la memoria no solamente es responsabilidad de las ciencias sociales, de instituciones y de la comunidad sino de todas las profesiones y de toda la sociedad. En esta labor se encuentra también el teatro el que evoluciona constantemente con nuevas formas teatrales, el surgimiento de nuevos paradigmas, nuevas formas de hacer teatro y de ver teatro. El teatro no es estático, es dinámico, responde a procesos culturales, a procesos sociales, pero siempre deja historia, deja memoria colectiva, social, cultural.

Referencias bibliográficas

- Artea, (s.f.). *La vanguardia teatral en España, 1965 – 1975: del ritual al juego*. Citado: Cornago, B (1999) Volumen 44 de Biblioteca filológica hispana.
- Aristoteles (2000). *Poética*. Barcelona: Romanya / Valls, S.A.
- Castri, M. (1978). *Por un teatro político. Piscator, Brecht, Artaud*. Traducción María Romero. Madrid, España: Alkal Editor.
- Dubatti, J. (s.f.). Las lágrimas, de Mariano Tenconi Blanco: contra el realismo como poética del capitalismo. Disponible: http://www.dramateatro.com/numero_actual/pdf001/002-1JD.pdf
- Bartolone, I. (4 de julio de 2018) [Entrevista personal] Buenos Aires.
- Brecht, B. (1974). *Teatro de Bertolt Brecht*. La Habana: editorial Arte y Literatura.
- Busto, A. (2014). *Teatro como herramienta de transformación en el trabajo social*. Pamplona, España: Universidad pública de Navarra.
- Babruskinas, J. (1974). *Brecht en la América Latina: comentario a lo popular y el realismo*. Colección de revista.
- Del Árbol, C. (2008). *La medida, pieza didáctica de Brecht, como síntoma*. Ensayo. Editorial: laberinto nº25
- Dubatti, J. (2003). El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro contemporáneo. Buenos Aires – Argentina: Buenos Aires – Argentina: Galerna Facultad de Filosofía y Letras (UBA)
- Felisa, Y. (2005). *Teatro y la dictadura*. Publicado en publicaciones y recursos, News. [Revista en línea] disponible en: <https://www.ctera.org.ar/index.php/derechos-humanos-y-genero/item/596-el-teatro-y-la-dictadura>
- Fernandez, C. (2011). *La transición de memoria en el teatro comunitario argentino*. [Revista online] Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/34525/Documento_completo.pdf?sequence=1
- Fukelman, M. (2017). Los antecedentes del teatro independiente en Buenos Aires: la importancia de Boedo y florida. [Revista en línea] Disponible en: <http://www.redalyc.org/html/694/69450593005/>
- Hernández, I. (2011). *El teatro como herramienta en el trabajo social*. Madrid, España: Proyecto de grado. Escuela Universitaria de Trabajo Social.
- Jameson, F. (1998). *Brecht y el Método*. Buenos Aires, Manantial: editorial bordes manantial.
- Julio, A. (2015). *Claves para interpretar a Brecht*. [Revista en línea] Disponible en:

http://www.tecnologiahechapalabra.com/entretenimiento/record_report/miscelanea/articulo.asp?i=9448

- Mariasole, M. (2008) *El teatro como espacio de resistencia en la Argentina de la postdictadura*. Buenos Aires – Argentina: Questinons du temps présent.
- Menéndez, J. (2005). *Teatro e Iglesia en el siglo XVI: De la reforma católica a la contrarreforma del Concilio de Trento*. Universidad de Oviedo. Criticón Número 94 95.
- Mogliani. (2001). Teatro. Volumen 2. Citado en Daulte, J. (2007). Edición: Corregidor.
- Pavis, P. (1994). *El teatro y su recepción: semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. Editorial: UNEAC.
- Pellettieri, O. (2001). *El teatro de la resistencia. El caso de Postales argentinas. Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Volumen V. Buenos Aires – Argentina: Galerna Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- Perinelli, R. (2011). *Apuntes sobre la historia del teatro occidental*. Tomo II. Buenos Aires – Argentina: editorial Instituto Nacional del Teatro.
- Raimondi, M. (2008). El teatro como espacio de resistencia en la Argentina de la postdictadura. [Revista en línea]. Disponible en: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/37982>
- Ramírez, A. (2016). *El teatro como herramienta para la intervención social: una aproximación desde el trabajo social*. Valladolid, España: Proyecto de grado. Facultad de educación social, Universidad de Valladolid.
- Sáez, A. (2015). *Teatro social, una metodología creativa para el cambio*. Valladolid, España: Proyecto de grado. Facultad de educación social, Universidad de Valladolid.
- Tenconi, M. (7 de mayo de 2018) [Entrevista personal] Buenos Aires.
- Trastoy, B. (s.f.) *Teatro político: producción y recepción (Notas sobre la cortina de abalorios, de Ricardo Monti)*, en O. Pelletiere (ed) Teatro argentino de los `60. 1990, Buenos Aires.
- Trastoy, B. (2010). *Un siglo (más) de teatro político en Buenos Aires*. [Revista en línea] Disponible en: <file:///C:/Users/Siri/Downloads/un-siglo-mas-de-teatro-politico-en-buenos-aires.pdf>
- Zayas de Lima, P. (2001). *Censura teatral en Buenos Aires en la época del Proceso. Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Volumen V. Buenos Aires, Argentina: Galerna Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

Bibliografía

- Alcubilla, C. (2016, abril 29) Temas 24: *Bertol Brecht y su teatro épico, un aporte trascendente para el mundo*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=9IRmJACL4Hs>.
- Alcubilla, C. (2016, abril 18). *Temas 24: Bertol Brecht el dramaturgo y director que evolucionó al teatro del mundo*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ZbDk1P4h0ts&t=38s>
- Aguirre, C. (2015). *Memorias del teatro combatiente. Teatro Alianza, Teatro para el Hombre, Teatro Laboratorio, Bahía Blanca, 1969 – 1989*. Buenos Aires: Colección Estudios Sociales y Humanidades.
- Aristoteles (2000). *Poética*. Barcelona: Romanya / Valls, S.A.
- Altarelli, M. (2011). Teatro sin telón. El surgimiento y la evolución de grupos de teatro callejero en Argentina. *Proyecto de graduación*. Facultad de Diseño y comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_de_proyectos/detalle_proyecto.php?id_proyecto=12&titulo_proyectos=Teatro%20sin%20tel%F3n.
- Artea, (s.f.). *La vanguardia teatral en España, 1965 – 1975: del ritual al juego* Citado: Cornago, B (1999) Volumen 44 de Biblioteca filológica hispana.
- Babruskinas, J. (1974). *Brecht en la América Latina: comentario a lo popular y el realismo*. [Colección de revista].
- Bartolone, I. (4 de julio de 2018) [Entrevista personal] Buenos Aires.
- Bidegain, M. (2007). *Teatro comunitario. Resistencia y transformación social*. Buenos Aires: Atuel-TyA
- Brecht, B. (1974). *Teatro de Bertolt Brecht*. La Habana: editorial Arte y Literatura.
- Busto, A. (2014). *Teatro como herramienta de transformación en el trabajo social*. Pamplona, España: Universidad pública de Navarra.
- Castri, M. (1978). *Por un teatro político. Piscator, Brecht, Artaud*. Traducción María Romero. Madrid, España: Alkal Editor.
- Cruz, M. (2014). Las producciones teatrales en Buenos Aires. El cambio en la gestión teatral desde los 90 hasta el presente. *Proyecto de graduación*. Facultad de Diseño y comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_de_proyectos/detalle_proyecto.php?id_proyecto=3093&titulo_proyectos=Las%20coproducciones%20teatrales%20en%20Buenos%20Aires
- D`amico, S. (1954). *Historia del teatro universal. I*. Buenos Aires: editorial Losada.
- Dauder, J. (2001, abril 24). *El teatro de Bertol, Berecht*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=2XBKYTn-UNs>

- Del Árbol, C. (2008). *La medida, pieza didáctica de Brecht, como síntoma*. Ensayo. Editorial: laberinto nº25
- De Gonzalo, L. (2011). El grotesco en la dramaturgia argentina como denuncia social. *Proyecto de graduación*. Facultad de Diseño y comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_de_proyectos/detalle_proyecto.php?id_proyecto=92&titulo_proyectos=El%20grotesco%20en%20la%20dramaturgia%20argentina%20como%20denuncia%20social
- Del Valle, N. (1985). *El teatro de Brecht. La palabra como herramienta en el proceso de desalineación del hombre*.
- Dubatti, J. (2001). *El teatro callejero. Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Volumen V. Buenos Aires – Argentina: Galerna Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- Dubatti, J. (2017). *Teatro independiente, historia y actualidad*. Buenos Aires – Argentina: ediciones del CCC Centro Cultural de la Cooperación. Instituto de Artes del espectáculo (UBA).
- Dubatti, J. (2003). *El convivio teatral. Teoría y practica del Teatro contemporáneo*. Buenos Aires: Buenos Aires – Argentina: Galerna Facultad de Filosofía y Letras (UBA)
- Dubatti, J. (2002). *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones. Micropolíticas II*. Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Centro Cultural de la Cooperación.
- Dubatti, J. (2013) *El teatro de Bertolt Brecht en Buenos Aires*. Buenos Aires – Argentina: Observaciones del teatro comparado.
- Dubatti, J. (s.f.). Las lágrimas, de Mariano Tenconi Blanco: contra el realismo como poética del capitalismo. Disponible: http://www.dramateatro.com/numero_actual/pdf001/002-1JD.pdf
- Felisa, Y. (2005). *Teatro y la dictadura*. Publicado en publicaciones y recursos, News. [Revista en línea] disponible en: <https://www.ctera.org.ar/index.php/derechos-humanos-y-genero/item/596-el-teatro-y-la-dictadura>
- Fernandez, C. (2011). *La transición de memoria en el teatro comunitario argentino*. [Revista online] Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/34525/Documento_completo.pdf?sequence=1
- Fukelman, M. (2017). Los antecedentes del teatro independiente en Buenos Aires: la importancia de Boedo y florida. [Revista en línea] Disponible en: <http://www.redalyc.org/html/694/69450593005/>
- Gargiulo, A. (2010). Teatro independiente. *Proyecto de graduación*. Facultad de Diseño y comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_de_proyectos/detalle_proyecto.php?id_proyecto=845&titulo_proyectos=Teatro%20independiente.

- González, M. (2015). Teatro de calle, el espacio público como un gran escenario. *Proyecto de graduación*. Facultad de Diseño y comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_de_proyectos/detalle_proyecto.php?id_proyecto=3471&titulo_proyectos=Teatro%20de%20calle,%20el%20espacio%20p%20FAblico%20como%20un%20gran%20escenario
- Hernández, I. (2011). *El teatro como herramienta en el trabajo social*. Madrid, España: Proyecto de grado Escuela Universitaria de Trabajo Social.
- Jameson, F. (1998). *Brecht y el Método*. Buenos Aires, Manantial: editorial bordes manantial.
- Julio, A. (2015). *Claves para interpretar a Brecht*. [Revista en línea] Disponible en: http://www.tecnologiahechapalabra.com/entretenimiento/record_report/miscelanea/articulo.asp?i=9448
- Kesting, M. (1964). *Consideraciones sobre el teatro épico*. Revista de la cultura de occidente ECO. Mayo 1964. No. 49. Bogotá: Librería Buchholz.
- Leopold, H. (2014, diciembre 8). Documental sobre Bertolt Brecht [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=r_sJDnJqr4M&t=11s
- Loayza, M. (2015, marzo, 21) Introducción a la técnica de la actuación del Teatro Épico. Conversatorio Bertolt Brecht distintas miradas. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=TRucnwMJSa8>
- López, L. (2001). *Recepción del teatro emergente (1983-1998)*. *Historia del teatro Argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Volumen V. Buenos Aires - Argentina: Galerna Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- Luciérnagas de la oscuridad Sesión informativa. (2015, febrero 22) Teoría del distanciamiento, teatro, Bertolt Brecht. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=zF3tFWntLq0>
- Luque L. (2016). Festivales teatrales en Latinoamérica. Una experiencia artística o un espectáculo didáctico. *Proyecto de graduación*. Facultad de Diseño y comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_de_proyectos/detalle_proyecto.php?id_proyecto=3704&titulo_proyectos=Festivales%20teatrales%20en%20Latinoam%20E9rica
- Mayer, H. (1964) *Brecht y las consecuencias*. Revista de la cultura de occidente ECO. Mayo 1964. No. 49. Bogotá: Librería Buchholz.
- Menéndez, J. (2005). *Teatro e Iglesia en el siglo XVI: De la reforma católica a la contrarreforma del Concilio de Trento*. Universidad de Oviedo. Criticón Número 94 95.
- Mogliani. (2001). *Teatro. Volumen 2*. Citado en Daulte, J. (2007). Edición: Corregidor.

- Panchana, R. (2012). *Teatro clásico francés. Universidad estatal de Guayaquil*. Recuperado de <http://lea2c4.blogspot.com.co/2012/07/historia-del-teatro-clasico-frances.html>
- Pavis, P. (1994). *El teatro y su recepción: semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. Editorial: UNEAC.
- Pellettieri, O. (2001). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949 – 1976)*. Volumen IV. Buenos Aires – Argentina: Galerna Facultad de Filosofía y letras (UBA).
- Pellettieri, O. (2001). *El teatro de la resistencia. El caso de Postales argentinas. Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Volumen V. Buenos Aires – Argentina: Galerna Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- Perinelli, R. (2011). *Apuntes sobre la historia del teatro occidental*. Tomo II. Buenos Aires – Argentina: editorial Instituto Nacional del Teatro.
- Pezzi, J. (2011). *Teatro arte que genera incertidumbres. Proyecto de graduación*. Facultad de Diseño y comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_de_proyectos/detalle_proyecto.php?id_proyecto=262&titulo_proyectos=Teatro%20arte%20que%20genera%20incertidumbres:
- Puyada, E. (2010). *Innovación de un espacio cultural, gestión programación e identidad. Proyecto de graduación*. Facultad de Diseño y comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_de_proyectos/detalle_proyecto.php?id_proyecto=872&titulo_proyectos=Innovaci%F3n%20de%20un%20espacio%20ocultural,%20gesti%F3n,%20programaci%F3n%20e%20identidad
- Raimondi, M. (2008). *El teatro como espacio de resistencia en la Argentina de la postdictadura*. [Revista en línea]. Disponible en: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/37982>
- Ramírez, A. (2016). *El teatro como herramienta para la intervención social: una aproximación desde el trabajo social*. Valladolid, España: Proyecto de grado. Facultad de educación social, Universidad de Valladolid.
- Ranciére, J. (2008). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial: editorial Borda manantial.
- La comedia del arte. (marzo – abril, 2011). No. 25 [Revista en línea] Buenos Aires. Recuperado de http://www.revistadeartes.com.ar/xxv_teatro_comediadelarte.html
- Ricardo, M., Osvaldo, P. (2009). *Teatro, Volumen 2*. Texas: corregidor 200
- Rodríguez, F. (1999). *Del teatro griego al teatro de hoy*. Madrid: Alianza Editorial.
- Rodríguez, M. (2001) *Dictadura y teatro. Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Volumen V. Buenos Aires – Argentina: Galerna

Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

- Ruani, A. (2015). Teatro Ambulante. Un teatro que se traslada sin problemas de montaje. *Proyecto de graduación*. Facultad de Diseño y comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_de_proyectos/detalle_proyecto.php?id_proyecto=3526&titulo_proyectos=Teatro%20ambulante
- Sáenz, M. (2016, mayo 10). Brecht, de cuerpo entero. Fundación Juan March. [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=W8_YK4MFOBq
- Sáez, A. (2015). Teatro social, una metodología creativa para el cambio. Valladolid, España: Proyecto de grado. Facultad de educación social, Universidad de Valladolid.
- Tenconi, M. (7 de mayo de 2018) [Entrevista personal] Buenos Aires.
- Trastoy, B. (2010). *Un siglo (más) de teatro político en Buenos Aires*. [Revista en línea] Disponible en: <file:///C:/Users/Siri/Downloads/un-siglo-mas-de-teatro-politico-en-buenos-aires.pdf>
- Thomson, P. y Sacks, G. (1998). *Introducción a Brecht*. Madrid: Ediciones Akal, S. A.
- Villagra, I. (2016). *El devenir de teatro abierto. Estudio crítico de fuentes historización 1984, 1985 y 1986*. Buenos Aires: Pro Teatro, Ministerio de Cultura GCBA.
- Zayas de Lima, P. (2001). *Censura teatral en Buenos Aires en la época del Proceso. Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Volumen V. Buenos Aires, Argentina: Galerna Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- Zuliani, S. (2014). El training del actor, Ashtanga Viyasa Yoga y el autoconocimiento. *Proyecto de graduación*. Facultad de Diseño y comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_de_proyectos/detalle_proyecto.php?id_proyecto=350&titulo_proyectos=Creaci%F3n%20de%20una%20marca%20ecol%F3gica.