

## **La Agrupación Discepolín. Articulaciones entre política y teatro en Rosario durante los ochenta**

**María Julia Logiódice**

**(Universidad Nacional de Rosario- FLACSO-CONICET)**

### **Los orígenes de la Agrupación Discepolín**

La Agrupación Discepolín nace a fines de 1981, cuando los primeros síntomas de crisis del proceso militar empezaban a asomar. Tiene sus orígenes en los Talleres de Arteón, un grupo emblemático del teatro político de Rosario surgido en 1965 que, como muchos otros de la época, va consolidando hacia fines de la década una línea marcadamente política. Este proceso de politización se da a partir de una militancia clara dentro del peronismo y la conducción fuerte de Néstor Zapata. Desde ese lugar en el campo ideológico, Arteón se va a convertir en uno de los principales promotores de la agremiación opositora a la Asociación Argentina de Actores, defendiendo a través de la Federación Argentina de Trabajadores de Teatro Argentina (FATTA) y del Sindicato de Trabajadores Santafesinos de Teatro la federalización teatral.

A partir del golpe militar de 1976, Arteón se traza una estrategia de resistencia *en la superficie* a partir de sus Talleres. De esta manera, éstos se transformaron en uno de los espacios culturales de socialización y resistencia más importantes de la ciudad. Por ellos circularon buena parte de los jóvenes con inquietudes artísticas, intelectuales y políticas de la ciudad. Los Talleres no estaban pensados como espacios de formación técnica, sino como espacios de formación política; allí se formaban *cuadros políticos culturales*. Se alentaban la autogestión, la creación colectiva y el compromiso político. Así, en el sótano de Arteón, se debatían más las lecturas de Hernández Arregui o Scalabrini Ortiz que los escritos de Artaud. Los discursos que circulaban, la autonominación como trabajadores de teatro y la referencia entre pares, a partir de los apelativos *compañeros* y *compañeras*, reactualizaba la discursividad de la militancia peronista.



En noviembre de 1981, dos grupos surgidos de los Talleres de Arteón, el *Tablon* y el *Grupo de teatro para adolescentes*, organizan un festival que marcaría la historia del teatro local. El *Festival Discepolín* reunió durante una semana, en el Teatro Fundación Astengo, uno de los más grandes y tradicionales de la ciudad, obras de teatro, danza y música. A sala llena de lunes a domingo, cada noche pasaban más de mil personas por el festival para ver a estos jóvenes teatreros y a muchos de los músicos que luego se reconocerán como la Trova Rosarina (Fito Paéz, Abonizio, Fandermole, Baglietto, Garré, Goldín, entre otros). En el programa del Festival "Tablón y adolescentes" se presentaban como "Dos grupos jóvenes, pichones de teatro, que hace muy poco se echaron a volar por escenarios, clubes, escuelas, tarimas en busca de su público...". También explicitaban las intenciones del Festival,

Queríamos una gran fiesta del teatro y la música (...) un lugar de reunión de todos los jóvenes que buscan en el arte una forma de expresión propia. Un teatro de los jóvenes y para los jóvenes, una gran fiesta "para encontrarnos y sentirnos reunidos, para abrir un diálogo profundo con la juventud de nuestra ciudad.

DE LOS ARTISTAS ROSARINOS PARA HONRARSE AL "FESTIVAL DISCEPOLIN"



16 AL 22 DE NOVIEMBRE  
AUDITORIO FUNDACION  
MITRE 754

	BAILE	MUSICA
LUNES	COMO SI FUERAS...	AERAR ANTONIO ACILARIO AUTORO FINES
MARTE	SIEN SIEN PISAR EL TACUO...	MARCELA MIGUEL MIGUEL MIGUEL / MARINETE / WALTER HEREDIA
MIÉRCOLES	MILONGA DE CAMINAR	ENRI COGNAR ENRI COGNAR / NI BANDA Y TOCA
JUEVES	OROPÉ DE BANDA CONTEMPORANEA	RODRIGO HERRERA Y CARLOS RINO TUPAY TRITANGO Y BRANDELA RIV
VIERNES	PROFESION IN FIN DE MES...	ENRI BALBUENA / SILVIA GARRÉ Y FITO PAEZ MIGUEL COYAMA PAZ ADRIAN / ENRI / JEAN MARCEL MONTANA / ENRI LOPEZ
SABADO	COMO SI FUERAS...	BAGLIETTO Y NI BANDA CARLOS RINO ENRI / MARCELA / PATRICIA LARGUERA / CARLOS RINO
DOMINGO	SIEN SIEN PISAR EL TACUO...	JUAN ENRIQUE ENRI / ENRI MIGUEL / ENRI

**UNA GRAN FIESTA**

Queríamos una gran fiesta del teatro y la música... esa fiesta nos estaba faltando... Queríamos un lugar de reunión de músicos y actores rosarinos, y un lugar de reunión de todos los jóvenes que buscan en el arte una forma de expresión propia... como en el "cambelache", donde todo se presenta "mezclado", también nosotros presentamos esta Fiesta con algo de "vidrios desordenada" pero vital, joven, llena de inquietudes y sobre todo que sea fiel reflejo de nuestro tiempo...

"Tablón y Adolescentes" queríamos esta gran fiesta... en ella pensamos... por ella trabajamos... Dos grupos jóvenes, pichones del teatro, que hace muy poco se echaron a volar por escenarios, clubes, escuelas, tarimas, buscando su público, para que de ese encuentro surja la fiesta...

Por eso concebimos este "FESTIVAL DISCEPOLIN", para encontrarnos y sentirnos reunidos, para abrir un diálogo profundo con la juventud de nuestra ciudad, para sentir y emocionarnos, para salir a rescatar el humor, la alegría, como una forma de seguir el camino, de reconocer la ruta, de "aguantar el viaje"...

TABLON Y ADOLESCENTES

Fuente: Palma, Sabatino Cacho, *Tablas, potrero y diván*. Rosario, Homo Sapiens. 2007



Tres meses después de ese gran Festival, estos grupos alquilaron el local donde funcionaba el *Café de la Flor*, otro espacio que había sido protagonista de la vida cultural de la ciudad. Canjeando los primeros tres meses de alquiler por reformas, "tirando cheques a treinta, sesenta y noventa días", compraron tablas y herramientas, armaron gradas, un escenario a la italiana y crearon la *Casa Discepolín*. En ese momento, se sumaron los grupos *Del Camino* y *Del Interior* - también surgidos de Arteón- y tomaron el nombre de *Agrupación Discepolín*. Así, en abril de 1982, a días de iniciada la guerra de Malvinas, nació la mítica Discepolín.

Según cuenta Sabatino Cacho Palma, la Discepolín surgió de la necesidad de estos grupos jóvenes de buscar un camino propio a salvo de recetas y dogmatismos<sup>1</sup>. A su vez, Cejas dice que la ruptura se precipita por la necesidad de estas generaciones de privilegiar lo político sobre lo partidario<sup>2</sup>. Asimismo, en las entrevistas, algunos protagonistas mencionan la necesidad de experimentar por fuera del control *caudillista* de Zapata y cierta *vara moral* que juzgaba cada producción en función de un supuesto sobre lo *nacional* y *popular*. Más allá de las complejas e intrincadas razones que motivaron a esta nueva agrupación, lo cierto es que, desde febrero de 1982 a febrero de 1988, la Discepolín fue protagonista de una intensa actividad teatral cuyos ecos nos llegan hasta nuestros días.

### **Organización interna**

Durante sus seis años de vida, la Discepolín funcionó a través de Asambleas que se llevaban a cabo todos los lunes. En ella, todos los miembros de la Agrupación decidían democráticamente los lineamientos a seguir durante el trabajo semanal que se organizaba según Áreas de Trabajo. En tanto la agrupación misma se fue haciendo de hecho, no existen actas ni registros de estas asambleas. Sin embargo, cuentan los protagonistas que solían concurrir los casi cuarenta miembros a estas sesiones que generalmente resultaban interminables.

Según Palma, las cuatro áreas de trabajo que funcionaban como pilares de la Discepolín eran: Infraestructura, Producción y programación, Pedagógica y

---

<sup>1</sup> Sabatino Cacho Palma, *Tablas, potrero y diván*, Rosario, Ediciones Homo Sapiens. 2007; p. p 115.

<sup>2</sup> Julio Cejas, "Teatro: la búsqueda de una identidad tan esquivada como los orígenes de la misma ciudad", en *Historia de Rosario 1.0* - Sociedad de Historia de Rosario, Rosario, Nueva Héliade. 2002.



Técnica. La primera se encargaba de la administración, distribución y generación de los recursos económicos. De acuerdo con una organización económica cooperativista, todo lo que ingresaba por alumnos o espectadores, *cachet*, contratos o subsidios resultaba destinado a una única caja de finanzas que servía, en primer lugar, para equipar y mantener el espacio y, en segundo lugar, para crear un fondo para las sucesivas producciones teatrales. De esta forma, la agrupación producía integralmente cada uno de los espectáculos proyectados. Durante el período 1983-1985, cuando la agrupación generó superávit, se estableció un sistema de remuneración cooperativo que consistía en establecer un sistema de puntaje para cada una de las actividades, otorgar un valor a cada punto y, en función de eso, liquidar los sueldos.

El *Área de Producción y Programación* se encargaba de sostener la actividad de la sala en forma permanente. De esta forma, coordinó eventos y realizó exitosos ciclos de verano con música y teatro al aire libre. Cada una de las obras estrenadas por el grupo cumplió, por lo menos, con dos temporadas de no menos de cuatro meses y a dos funciones semanales. Las producciones más notables: *Despertar adoleciendo*, *Alicia en el país*, *Nosotros los de entonces*, *Proceso en un aula* y *Los rostros perdidos* superaron todas las cien funciones y cumplieron intensos ciclos de gira. Así, mientras una obra realizaba su temporada en sala, las otras realizaban giras en colegios, facultades, barrios, pueblos y ciudades de la provincia y el país.

El *Área Técnica* estaba encargada de todo el equipamiento sonoro, lumínico y de percepción audiovisual. Esta área de trabajo acondicionada cualquier clase de espacio para la práctica teatral.

Y, finalmente, el *Área Pedagógica* nucleaba a todos los que realizaban tareas docentes. Este espacio fue pensado recuperando experiencia de la FATTA que otorgaba un fuerte respaldo a la política cultural basada en los talleres de teatro. Así se proyectó con una gran vocación formativa, como un lugar de transmisión y reflexión que comenzó coordinando las actividades para 10 alumnos y llegó a tener en 1985 alrededor de 150 alumnos. A su vez, esta área se organizaba seminarios internos de capacitación donde se privilegiaba la formación teórica, sobre todo, en el aspecto político cultural. La gran novedad que produjo la Discepolín en este aspecto fue la de llevar la experiencia de los talleres a los espacios comunitarios e



instituciones educativas. Cada docente de la agrupación, además de dar clases en la propia Escuela, debía "tomar y habilitar obligatoriamente -como parte del compromiso- un espacio en la comunidad"<sup>3</sup>. Así se llegaron a abrir 35 talleres gratuitos -sin apoyo estatal- en instituciones vecinales o educativas, en Rosario y ciudades aledañas.

En definitiva, además de las labores respecto de la *Casa*, en la Discepolín se trazaron tres áreas fundamentales de acción: la producción de obras, la docencia teatral y la acción comunitaria. En las tres dimensiones de su accionar, el eje estaba puesto en la relación con los receptores, sea en su calidad de público o de alumnos; se enfatizaba la necesidad de rearticular lazos entre y con ellos. En este sentido, la Discepolín intentó crear nuevos tipos de relaciones hacia adentro y hacia fuera de la agrupación. Hacia adentro, organizando "una verdadera comunidad igualitaria de trabajo"<sup>4</sup>, que funcionaba sin jerarquías a través de Asambleas y con roles rotativos. Y, hacia la comunidad, vinculándose con diferentes espacios institucionales periféricos que permitieron ampliar los contactos más allá del mundo teatral. Por medio de los talleres se habilitaba, entonces, un circuito alternativo que permitía la búsqueda de aquel público que no se acercaba a las salas del centro.

## Las obras

Las obras de la Discepolín fueron todas creaciones colectivas. Chiqui González, en una entrevista en los *Cuadernos de Picadero*, contaba que la creación grupal, tal como la entendían, no era que todo el elenco improvisaba y nada más.

A diferencia del movimiento de teatro independiente de los sesenta, construíamos desde un lugar que no era el texto dramático de autor. Esto no quiere decir que no existía el texto, sino que se escribía más cerca del actor y de los cuerpos que de la literatura<sup>5</sup>.

Y aclaraba que no escribían un texto dramático dialogado, sino "una puesta con material dramático en acción", es decir, sin separar el sentido de los signos de la puesta.

---

<sup>3</sup> Entrevista a Cacho Palma realizada en marzo de 2011.

<sup>4</sup> Chiqui González en Revista 32 pies. *Revista cultural del MERCOSUR*. Nº1, octubre-diciembre, 2011, Rosario; p. 31-42.

<sup>5</sup> *Cuadernos de picadero* "Dirección teatral. Seis Creadores y un lenguaje común". Nº 1. Buenos Aires, Septiembre, 2003 Instituto Nacional de Teatro.



Al igual que en la organización más institucional de la agrupación, el producto estético completo era un trabajo en equipo. La escritura de textos, el armado de las escenas y la improvisación eran un trabajo colectivo. Como afirma Palma, "la pertenencia al proyecto tenía que ver con la creación grupal más que con los roles que ocupábamos en las obras"<sup>6</sup> Asimismo, las obras se registraban autoralmente colectivamente; así, por ejemplo, la obra "*¿Cómo te explico?*" no se pudo seguir haciendo, porque estaba a nombre de diez autores y no todos la autorizaban.

En cuanto a la temática de las obras, siguiendo la tradición de Arteón, buscaban problematizar la realidad social desde una mirada crítica; sin embargo, a diferencia de éste, no lo hacían desde una posición partidaria ni desde un formato preestablecido, sino que cada grupo iba investigando y experimentando en el proceso de creación.

Los nuestros eran productos muy apasionados, tenían una energía muy fuerte, pero actoralmente estaban llenos de vicios, de clichés, de obviedades, de lugares comunes. Pero teníamos algo muy importante, que a su vez después actores y grupos más técnicos, incluso yo mismo, hemos perdido. El teatro estaba planteado claramente como un hecho comunicacional, entonces estaba siempre el referente de lo otro. Esto transformaba esa forma de espectáculo en un clima comunitario, en un clima festivo, en un clima participativo. Y en ese sentido era un teatro que acompañaba mucho más el proceso de la comunidad y la comunidad al teatro. Era un teatro más comunitario<sup>7</sup>

Había entonces una búsqueda incesante del lenguaje teatral y la experimentación, pero no a partir de un saber técnico. Este recién llegaría en los dos últimos años de la mano de Norman Briski. Según cuenta Palma, a nivel de la actuación practicaban un teatro incipiente muy ligado a la comunidad.

En ese acompañamiento a la comunidad, las obras de la Discepolín fueron problematizando los temas de la transición democrática, denunciando situaciones de marginación, pobreza o represión: *¿Quién quiere patear el tacho?*, *¿Cómo te explico?*, *Profesión sin fin de mes*, *Teatro fuera del teatro*, *Gira que gira*, *La bella durmiente se despierta*, *Por ahora dejalo ahí*, *Alicia en este país*, *Despertar*

<sup>6</sup> Miguel Palma en *Revista 32 pies. Revista cultural del MERCOSUR*. N°1 Oct-Dic 2011, Rosario; p. 31-42.

<sup>7</sup> Entrevista realizada a Cacho Palma en marzo 2011.



*adolesciendo, Ana la farolera, Nosotros los de entonces, Proceso en un aula, Los rostros perdidos, Fiesta, pasión, dolor y barro, El Cairo*, fueron todas producciones que buscaban ese horizonte comunicacional.

Probablemente, la obra que quedó más asociada en el imaginario social a la grupo Discepolín sea "*¿Cómo te explico?*" del grupo de Teatro para Adolescentes, con la dirección de Chiqui González. La obra planteaba la óptica adolescente sobre la sordera e indiferencia de los adultos -padres y educadores- y la opresión frente a los mandatos sociales. El protagonista era un adolescente mudo cuyas escenas evocaban, entre otras cosas, la primera relación sexual y la relación entre el amor y el sexo. Ponía así en cuestión no sólo la imagen publicitaria de la adolescencia que la ligaba a la potencia, la alegría, la perfección física; sino también el conflicto generacional que los colocaba en un lugar mudo, de no saber, de no opinión. Estéticamente, la obra estaba planteada como un recital de teatro y música en vivo y, según cuentan algunos espectadores de aquella puesta, sus líneas eran de una belleza apolínea.

Respecto del proceso de creación de esta obra, la directora Chiqui González afirmaba

No era nada fácil conseguir una obra como esa. ¿Dónde conseguir un teatro joven, pero joven en cuanto a estética y a temática? Porque en ese momento queríamos temática, no sólo estéticas, aunque no las enfrentábamos. Creo que una estética es una temática (...) A nosotros nos interesaban ciertas propuestas que tenían que ver con una temática, con una búsqueda, y una búsqueda especialmente del público joven, adolescente.<sup>8</sup>

Posiblemente sea en esta búsqueda formal de una estética propia, ligada a una temática, donde la Discepolín más se haya distanciado de Arteón y el *teatro político* más tradicional. A la preocupación por la temática, por el mensaje, los *discepolines* ligaron la investigación formal.

*¿Cómo te explico?* se estrenó el 23 de agosto de 1981 y el 14 de septiembre, la obra recibió la prohibición por parte de la Comisión Calificadora Municipal, ente formado por tres integrantes de la Liga de La Decencia; tres de La Liga de Madres de Familia; tres de la Municipalidad y tres por el Juzgado de Menores.

---

<sup>8</sup>Chiqui Gonzalez en *Cuadernos dl Picadero*, ob cit.



La obra se había prohibido para menores de 18 años, una sutil forma de censurarla, ya que estaba dedicada a los adolescentes. Según cuenta Cejas, los argumentos eran los típicos de la dictadura: la frase final era pesimista, no había adultos positivos, instaba a la rebelión, se burlaba de la escuela argentina y, encima, aparecía un discapacitado entre los niños *normales*. Según relata González, lo que resultaba digno de sanción para los miembros de la Junta era que cuando el mudo hablaba por primera vez decía una frase de Paul Nizan: "Yo tenía 20 años. No dejaré que nadie diga que es la edad más bella de la vida" y agregaba "Nosotros somos adolescentes. No permitiremos que digan que es la edad más feliz de la vida".

En su rol de abogada, se le permitió a la directora de la obra hacer una defensa y rever la medida declarándola "inconveniente para menores de 14 años". Sin embargo, según cuenta Cacho Palma, el grupo debió hacer la obra para los censores quienes les marcaron qué cosas podían decir y cuáles no. También los censores escribieron un texto que se debía leer después de la escena de la relación sexual. "Pero como el teatro es espontáneo, la censura sólo valía si estaba el censor. Entonces, en la sala teníamos en nuestros informantes que nos avisaban cuando no había canas ni nadie de la Liga de la Decencia y allí hacíamos la versión verdadera"<sup>9</sup>. En un contexto donde la sociedad había sido enmudecida, esta obra realizó sólo en la ciudad de Rosario 350 funciones y hasta el día de hoy permanece en la memoria de toda una generación.

Otra obra emblemática del grupo fue *Quien quiere patear el tacho*, del grupo El Tablón, uno de los fundadores de la agrupación. Ésta se hizo a posteriori de un trabajo de campo sobre el *cirujeo* que incluyó desde entrevistas hasta la vivencia de salir a *cirujear* por la ciudad. Cabe destacar que, en esos momentos, los cirujas tenían una relación muy conflictiva con las autoridades quienes les prohibían la entrada al centro. A partir de ese trabajo, se fue construyendo una trama cuyos protagonistas eran tres cirujas del barrio las Flores de principio de los 80, que deambulaban por las calles de Rosario, avanzando en un amanecer hacia la toma de una conciencia de clase. Según Rody Bertol, esta obra marcó una etapa de un teatro social en Rosario.

---

<sup>9</sup> Cacho Palma en Revista 32 pies. Revista cultural del MERCOSUR. Nº1 Oct-Dic 2011, Rosario; p. 31-42.





Otra obra con el sello de la Discepolín fue *Nosotros los de entonces* con la dirección de Chiqui González. Esta obra marcó un quiebre en tanto trataba, por primera vez en la ciudad, el tema de los desaparecidos, específicamente de un grupo de militantes políticos y de la violencia de las organizaciones armadas. Según cuenta la directora, cuando la obra comenzó a presentarse en 1983 se estaba en un duelo, no se podía hablar, por lo que cuando terminaba el público se abrazaba a los actores y lloraba. Asimismo, cuenta como a partir de la gira nacional se fueron tejiendo lazos con muchas organizaciones de derechos humanos del país<sup>10</sup>.

La última temporada como grupo Discepolín fue en febrero de 1988 con la obra *El Cairo*, en el Centro Cultural Rivadavia. Ésta se había estrenado en agosto del '87 en la Casa Discepolín de Sarmiento al 500 y fue una creación colectiva protagonizada por ocho actores de la Discepolín, *full time del teatro en ese momento*, que trabajaron durante dos años bajo la coordinación y dirección de Norman Briski.

Como mencionaba anteriormente, todas estas obras tuvieron una amplia circulación por el circuito céntrico de la ciudad, especialmente en la sala del grupo, y en otro circuito alternativo que se fue creando a partir de la labor comunitaria del grupo. Acorde con este compromiso, durante las giras provinciales y nacionales los miembros del grupo brindaban charlas, seminarios y ofrecían debates para los creadores locales. Varios grupos *del interior* reconocen en estas actividades su origen.

### **El final de la Discepolín**

A partir de julio de 1986, el grupo se planea una meta superior y en una "Carta abierta a todos los compañeros artistas" se anuncia el nuevo proyecto de abrir una sala con 400 localidades y un complejo cultural con tres salas y cinco salones de actividades.

Así se alquila un nuevo local en calle Sarmiento al 500 que será el que hipoteque los sueños de la Agrupación. Así, los discepolines se embarcaron en la

---

<sup>10</sup> Chiqui Gonzalez, en Revista 32 pies. Revista cultural del MERCOSUR. Nº1 Oct-Dic 2011, Rosario; p. 31-42.



construcción de un espacio inusualmente grande para la historia del teatro de la ciudad. Al igual que cuando entraron en casa Discepolín firmaron un contrato por el que se comprometían a reparar esa casa de 2500 metros cubiertos que estaba prácticamente destruida. Una tarea de tal envergadura los obligó a empezar a subcontratar. En un contexto donde la primavera democrática empezaba a quedar atrás de la mano de las famosas Pascuas del 86 y "la casa está en orden". Y en un contexto inflacionario que el Plan Austral sólo logró contener momentáneamente, "el afuera comienza a ahogar"<sup>11</sup>.

En ese contexto adverso, los discepolines no lograron encontrar un discurso común capaz de responsabilizar a todos los miembros de la agrupación, alrededor de 40 personas, de un proyecto de tal envergadura y, finalmente, la agrupación se quebró económica y éticamente. Resulta casi paradójal que este contrato leonino que terminó en la quiebra de un grupo surgido desde la resistencia a la dictadura, se haya firmado, tal como cuenta Palma en su libro, con uno de los colaboradores confesos del régimen militar<sup>12</sup>.

Según Palma, se produjo un desbande, en el que, ante *la deuda*, muchos hasta entonces parte de ese todo, negaron su pertenencia a la Discepolín. Y quienes quedaron respondiendo por todos, embargados, inhibidos o con deudas a su nombre fueron Miguel Palma, Carlos Giménez y Cacho Palma. Colaboraron con ellos Claudia Vieder y Rody Bertol.

### **Lo político resignificado.**

Como ya se ha señalado, las puestas de la Discepolín tenían una intencionalidad crítica acorde con la tradición del *teatro político* de Arteón. Sin embargo, a diferencia de éste, no se hacía desde una afiliación partidaria explícita; si bien todos tenían mucha referencia con determinados sectores del campo popular y había una cierta coincidencia política, no dependían de ningún sector.

Asimismo, la Discepolín ligó la cuestión temática a la indagación formal. Como afirmaba Rody Bertol la "*Discepolín retomó de Arteón la idea de hacer un*

---

<sup>11</sup> Cacho Palma en entrevista realizada en marzo 2011.

<sup>12</sup> Palma, *Tablas, potrero y diván*, ob. cit.; p. 126



*teatro crítico y político. Pero tuvo otra estética, otro lenguaje y otra manera de encarar lo teatral y lo político*"<sup>13</sup>. Estética y temática no se pensaban separadamente; no había formatos preestablecidos, sino que la forma se buscaba a través de la investigación junto con la temática en un trabajo de dramaturgia cercano al cuerpo del actor. Una investigación que a su vez los lleva a descubrir sus carencias en técnicas específicas teatrales.

cuando llega la democracia, año 83 yo era más un cuadro político que un artista. Yo artista devengo 10 años después. Sin embargo, en ese momento tenía más trabajo como artistas que el que iba a tener en toda mi vida. Tenía más público, tenía más alumnos, más gente que venían a las salas<sup>14</sup>

En este sentido, tanto la formación recibida en Arteón como en los talleres internos de capacitación de la Discepolín, era más de política cultural que de técnica teatral. Las preguntas que orientaban estos espacios eran, por ejemplo, ¿qué es la cultura?; ¿por qué la cultura es una herramienta poderosa de cambio?; ¿y qué implica insertarse en una cultura, ser parte de una cultura? Entonces, las lecturas de Freire, Galeano, Hernández Arregui, Perón; las lecturas sobre la revolución cubana o sobre la revolución cultural China guiaban estos procesos de formación.

En este sentido, además de la construcción de sentido político a través de las obras y la búsqueda de un lenguaje teatral propio, la Discepolín llevaba a cabo otras prácticas políticas acorde a su formación como *cuadros políticos culturales*.

En la arena específicamente teatral, la agrupación formó parte de la Federación Argentina de Trabajadores de Teatro (FATTA) y el Sindicato Santafesino de Trabajadores de Teatro (SISTEA). Estos sindicatos denunciaban la construcción burocrática y centralista de la Asociación Argentina de Actores, defendiendo los principios del federalismo teatral. A su vez, de la experiencia de la FATTA, los discepolines recuperaron una mirada politizada de los espacios de formación reactualizando el lema "*Los Talleres son el futuro*" por medio de los cuales trabajaron en la apertura de espacios teatrales en distintas organizaciones sociales

<sup>13</sup> Rody Bertol, en Revista *32 pies. Revista cultural del MERCOSUR*. Nº1 Oct-Dic 2011, Rosario; p. 31-42.

<sup>14</sup> Cacho Palma en entrevista realizada en marzo 2011.



y políticas. Así, los talleres se convirtieron en una importante herramienta política de acción comunitaria.

había una urgencia de salir, expresarse, tomar campos, tomar espacios de poder en la ciudad, de hacer. Yo creo que creamos espacios de poder y Dicepolín fue el paradigma de eso, de crear espacios de poder para que la gente se exprese, se junte, produzca, debate y confronte<sup>15</sup>.

Afirmando en la práctica la idea de que la cultura es un hecho colectivo, algo para compartir, a través de la *acción comunitaria*, la agrupación fue generando una red con otras instituciones de la comunidad que en el contexto de fragmentación de la postdictadura tenía una carga política transformadora del orden hegemónico. Habilitando espacios de participación, de contacto de intercambio a través de la cultura, la Discepolín se opuso al orden dominante.

Asimismo, la práctica de formas de vida democráticas hacia adentro de la agrupación puede leerse en este sentido. Según nos contaba Cacho Palma, el grupo logró transmitir un estilo de vida que tenía que ver con el humor, con un desparpajo, con la rebeldía, con la libertad. Un espacio sin jefes ni maestros, donde se fomentaba el debate, la crítica y la construcción colectiva del consenso. Esto, a su vez, los diferenciaba del funcionamiento de Arteón, muy regido por la autoridad de Zapata. Así, la organización asamblearia de Discepolín, la defensa de lo autogestivo y cooperativo que practicaban se hacía eco del reclamo de democratización de gran parte de la sociedad argentina. En este sentido, la articulación de la política y la cultura a lo democrático fue parte de un proceso de construcción muy anudado al contexto de la transición, que la Discepolín acompañó en sus prácticas hacia dentro y hacia fuera de la agrupación. Fueron tiempos en que

la falta de una legalidad transmitida y aprehendida en el campo estricto y delimitado de lo teatral era suplida con una práctica militante. De modo que nuestras reuniones se parecían más a las discusiones políticas de un Centro de Estudiantes o de una Coordinadora de base que a las de un grupo artístico<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Cacho Palma en entrevista realizada en marzo 2011.

<sup>16</sup> Cacho Palma, *Tablas potrero y diván*, ob. cit.; p. 115.



Como decía Rody Bertol al entrevistarlo, "La militancia sostenía al teatro y el teatro a la militancia." Es decir, en la práctica teatral de la Discepolín, lo teatral no se sostenía en una legalidad propia; la legitimidad le era externa, otorgada por una utopía política de transformación del orden social. La formación misma de estos teatristas da cuenta de este proceso de escasa especificidad. La acción transformadora era política, no específicamente teatral, y estaba más ligada a lo comunitario.

Sin embargo, hacia mediados de la década el grupo fue cambiando. La necesidad de una formación técnica específica, de búsqueda formal, asociado a la impresión causada por los espectáculos del Parakultural de Buenos Aires los fueron ubicando...

más cerca de Fernando Noy que de Scalabrini Ortiz. Y así en el 85-86 pegamos la vuelta hacia otra cosa y ahí fue donde sucumbió toda la militancia setentista de toda mi generación... En tal caso, lo político más ligado a otra cosa, más ligado a determinados espectáculos, a la provocación, a la experimentación y no tan ligado a la cuestión más discursiva del militante político.<sup>17</sup>

Sin embargo, en Rosario, en este contexto particular de mediados de los 80, a lo teatral va ganando especificidad, va construyendo un discurso propio, pero también se va alejando de lo comunitario. Reflexionando en la entrevista con Cacho Palma respecto de este proceso señalaba:

Nosotros estábamos muy preparados como cuadros culturales para la resistencia. Es decir hay censura, hay represión, hay falta de comunicación entre los distintos espacios, entonces articulábamos espacios, producíamos canales de expresión, espacios de poder, espacios de palabra, espacios de creación. Pero cuando empieza lo que va a ser en la Argentina el terrorismo económico y el salvajismo del mercado, los grupos estamos muy mal preparados (...) Y de hechos yo creo que lo que nos aleja fundamentalmente de la comunidad es que no nos podemos insertar en el mercado. Y no tenemos que insertarnos en el mercado. Es decir ¿cómo insertás un producto teatral en el mercado?...

---

<sup>17</sup> Rody Bertol en entrevista realizada en 2009.



A medida que el teatro va ganando una legitimidad interna dada por su especificidad -separándose de la política- va perdiendo sus lazos sociales. Sin embargo, la política misma va resignificándose en este contexto, también “perdiendo sus lazos sociales” y su capacidad ordenadora de la sociedad frente al mercado. Es decir, en este nuevo orden donde la política misma cede su rol articulador frente a la lógica de mercado, no sólo el teatro pierde sus lazos sociales. De esta forma, el proceso de formación técnica e indagación experimental que vivió este sector del campo teatral en la ciudad a partir de mediados de los 80 se hizo paralelamente a un creciente aislamiento de lo teatral de lo comunitario.

### **Reflexiones finales**

La Discepolín es hija del teatro político, tal como se lo entendía en los setenta, muy ligado a una discursividad política en este caso de corte peronista. Como tal, este grupo de jóvenes de entre 20 y 25 años -“*especie de JP juvenil de Arteón*”<sup>18</sup>- recupera de sus padres ciertas prácticas y resignifica otras. Posiblemente, la mayor ruptura esté dada por las formas democráticas de organización interna y la vocación de una nueva búsqueda formal desde una dramaturgia muy ligada al cuerpo del actor. Desde allí emprenden la búsqueda de una legalidad propia basada en lo teatral definido como una actividad artesanal, autogestionaria y comunitaria. Sostienen así una militancia cultural muy activa centrada en abrir espacios de poder en la comunidad a partir de los talleres. Sin embargo, esta búsqueda y estos espacios de formación se reconocen huérfanos de una técnica específicamente teatral que les otorgue una legalidad propia. Así la vida de la Discepolín estuvo profundamente atravesada por el contexto de la transición democrática.

La Discepolín nace en un festival de y para los jóvenes que busca crear un espacio de intercambio entre músicos y teatristas. Nacen construyendo espacios de fiesta y encuentro en los años que la dictadura daba sus últimos coletazos y encuentran su final a mediados de la década quebrados por lo económico. Metáfora de los sueños democráticos que fundan en la política la capacidad de transformar

---

<sup>18</sup> Rody Bertol en entrevista.

los modos de vida de un país, terminan ahogados por un contrato económico rubricado con un resabio de la dictadura. Así, la Discepolín acompañó los vaivenes de un período urgente, eufórico, donde los sentidos mismos de lo político y lo teatral empezaban a resignificarse.

[julialogiodice@hotmail.com](mailto:julialogiodice@hotmail.com)

**Abstract:**

The deregulation of the control and discipline mechanisms that society experienced after the fall of the military dictatorship (76-83) was intensely expressed in the theater, opening new forms of articulation between theater and politics. In this sense, the experience Discepolín from Rosario appears as a privileged object for analyzing the breaks and continuities in the bond between theater and politics when compared with the "political theater" of the seventies. In this paper I seek to reconstruct the trajectory of this group, reviewing its origin, its methodologies for creation, its works, its organizational forms and its ideas about theater and politics.

**Palabras claves:** teatro, política, transición democrática, Discepolín.

**Keywords:** politics, theater, Discepolín, democratic transition.