



Doscientos años de teatro histórico-político en Buenos Aires.

Catalina Julia Artesi

(Universidad de Buenos Aires)

Con este ensayo pretendemos ubicarnos en el contexto del Bicentenario de la Nación Argentina. Nuestro objetivo constituye la revisión de los diversos imaginarios que fueron surgiendo en cada etapa del teatro de Buenos Aires. Una línea dramática que, propagando la formación de una conciencia de *patria* y de *comunidad* dirigida a la audiencia local de entonces, desde el pasado fundacional llega en un flujo constante hasta nuestra escena de hoy.

Primero, observamos el teatro histórico-político que los hombres de Mayo iniciaron y promovieron con la finalidad de propagar el *Ideario de la Revolución* frente al avance de los realistas. Sus protagonistas exaltaron un proyecto político en común mediante un teatro militante, en el que predominaba el tratamiento de los sucesos recientes de la gesta revolucionaria. Más adelante, en las siguientes décadas, si bien el *espíritu de Mayo* continuó, surgieron discursos antagónicos.

Observamos cómo desde entonces hasta el 2010 -igual que en otras manifestaciones del campo artístico-cultural de Buenos Aires- se construyeron desde la escena diversas imágenes de la argentinidad y, con ellas, surgieron utopías e ideales políticos disímiles. Durante el siglo XX, en diferentes décadas, nuestro país republicano -como el resto de Sudamérica- padeció el quiebre de la continuidad democrática, a causa de regímenes totalitarios partidarios del neoliberalismo y otros conservadurismos. Si bien han transcurrido más de dos décadas de gobiernos democráticos, todavía persisten sectores neoliberales que ocultán oligarquías irredentas. No obstante, los autores dramáticos revisan el pasado sin censuras ni persecuciones manifiestas.

Efectuamos un recorte del tema por razones de espacio y porque nos resulta imposible abarcar todo el teatro histórico-político del interior. Esto no constituye una desvalorización de sus expresiones artísticas. Al contrario, en trabajos



anteriores¹, comprobamos que las perspectivas de sus autores acerca de lo histórico-político nos han ayudado a superar la visión centralista.

También somos conscientes de que esta tendencia se concreta a través de estéticas e ideologías muy disímiles, que abarcan un amplio espectro de formas y géneros, tanto en versiones cultas como populares. Por lo tanto, aunque encaramos un estudio diacrónico, no pretendemos realizar una historia del teatro, sino un análisis en torno de los grandes debates acerca de la identidad. Por tal motivo, seleccionamos un *corpus* que consideramos representativo que de tales planteos.

De la observación de los textos literarios-dramáticos y/o espectaculares se desprenden los siguientes interrogantes: ¿Qué imágenes de la argentinidad fueron apareciendo? ¿Cómo nos reconocíamos en aquel entonces? ¿Americanos, nacionales, argentinos, criollos, rioplatenses? ¿Qué estrategias y procedimientos han utilizado los creadores en cada época para mostrar sus perspectivas acerca de los acontecimientos? ¿Qué modelos historiográficos influyeron en su cosmovisión de la historia? ¿De qué modo concebimos un *nosotros* en pleno siglo XXI?

Este acto de reinterpretación del pasado nos permitirá sin duda reconocer cuáles han sido los grandes problemas que no hemos resuelto en el pasado y cuáles nos quedan hoy para reencauzar el rumbo, frente a un contexto actual donde muchos países sudamericanos buscan un proyecto alternativo al modelo neoliberal. Es que aquí y ahora se plantea la unidad y la integración, ideales surgidos durante la etapa de la Independencia.

Cuestiones de la identidad

Dardo Scavino analiza las diferentes narraciones de la emancipación latinoamericana. Toma de Octavio Paz -de su libro sobre Sor Juana Inés de la Cruz- la idea de que existía en aquella época una ambivalencia afectiva en los americanos de entonces. El poeta mexicano cuando analiza el ensayo de Carlos de Sigüenza y Góngora dedicado a su amiga poetiza, expresa:

¹ Remitimos al ciclo de Jornadas (1994-1996-1997) realizadas a través del Programa TEALHI, que dirigió la profesora Marta A. Lena Paz- fallecida en el 2005- en el Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, eventos que fueron registrados en sendas actas editadas oportunamente.



(...) este 'fervor contradictorio' del escritor novohispano en lo relativo a los europeos pero también a los indios, no provenía de ningún conflicto irresuelto en los meandros de su personalidad sino del 'espíritu criollo' que comenzaba a despuntar en el siglo XVII².

Esto echa por la borda el mito del único relato identitario que la historia oficial impuso. Desde la Conquista y, luego, en las guerras por la independencia, siempre hubo una escisión en el espacio de la memoria colectiva. Forma parte de una problemática de la identidad latinoamericana aún en pleno siglo XXI.

Para el antropólogo argentino Rodolfo Kusch, coexisten dos *logos* en nuestro continente que no siempre conjugan el mismo verbo identitario. Por un lado, hay una América que adhiere a la tradición occidental, al individualismo, al mundo secularizado y a la racionalidad instrumental- o sea la Modernidad, *ser alguien, suprimir al otro en la competitividad y la exclusión*³. Por el otro, un *logos* alternativo en la otra América, con una cosmovisión diferente y conservada a pesar de la conquista occidental. Esta identidad no pretende una definición; más bien tiende hacia el aquí y el ahora, con una perspectiva de encuentro comunitario. Surge, entonces, la noción de pertenencia y un sentido mítico-religioso: el sujeto se vive, domiciliado en su circunstancia, desde la cual se desprende su sentido ontológico particular referido *al estar*. Tanto Rodolfo Kusch- con su análisis de ambos logos- como Néstor García Canclini⁴- en su concepto de hibridación cultural- reconocen una América mestiza que actualmente se opone a la homogenización de la identidad y a la globalización de nuestra cultura social.

² Citado por Dardo Scavino en *Narraciones de la independencia. Arqueología de un fervor contradictorio*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010; p. 20.

³ Remitimos al ensayo antropológico de Rodolfo Kusch. *América profunda*. Editorial Bonum, Buenos Aires, 1986.

⁴ Véase Néstor García Canclini *Culturas Híbridas*. México, Grijalbo, 1990.



La gesta de la identidad revolucionaria

En los comienzos del siglo XIX, se produjo el proceso de la Independencia en varios países del subcontinente. El historiador argentino Adolfo Casablanca⁵ considera que la crisis que vivía el Imperio Español tenía larga data:

Finalmente la invasión napoleónica en España dio nacimiento en ésta a una forma de gobierno muy peculiar 'el juntismo' por el que el pueblo reasumía su soberanía para defender su independencia⁶.

Surgió un acontecimiento no esperado en el Río de la Plata, las Invasiones inglesas (1806-1807), que demostró la capacidad de defensa del pueblo.

La actitud de rechazo y el carácter colectivo de los enfrentamientos (...) contribuye a consolidar la conciencia de 'comunidad' y de pertenencia a una 'patria', concepto que cobra fuerza en el imaginario de la época y se define en torno de un territorio y una historia compartida⁷.

Este fervor patriótico se vio reflejado tanto en la literatura dramática de la Ilustración, como en las manifestaciones provenientes de la tradición oral: cielitos y diálogos que exaltaban la gesta popular. En la Revolución de Mayo de 1810, el teatro local sufrió cambios en forma acelerada. Cuando se reabrió el Teatro Coliseo de Buenos Aires, se eliminaron del repertorio aquellas obras españolas que exaltaban los valores de la monarquía absoluta.

Casablanca señala también que el afán innovador y revolucionario incentivó el aumento y la variedad de géneros. El *espíritu de Mayo* aparecía en las Fiestas Mayas, en las que, con una visión épica, se escenificaba las batallas recientes acontecidas en las luchas por la Independencia. Estas piezas, que han sido muy bien estudiadas por varios investigadores (entre ellos, Berenguer Carisomo, Raúl H.

⁵ Adolfo Casablanca. "El teatro durante la revolución y la independencia" en *El teatro en la historia argentina. Desde el descubrimiento de América hasta 1930*. Buenos Aires, Honorable Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, 1994. Véase especialmente la Unidad II, p. 37-46.

⁶ Idem; p.41.

⁷ Jorge Lilia, "Introducción" en *Origen y desarrollo del campo cultural argentino. Ideas, literatura y periodismo*. Buenos Aires, Editorial Oxímoron, 2004; p. 11.



Castagnino, Adolfo Casablanca, Beatriz Seibel⁸) eran anónimas y evidenciaban la mezcla de versos al estilo neoclásico con el estilo criollo. Entre ellas, *El detall de la acción de Maipú* (1918), *La Batalla de Pazco por el General San Martín* (1820), *Defensa y triunfo del Tucumán por el General Belgrano* (1821). Dentro de las formas del teatro popular, se destacan los diálogos patrióticos, que, si bien presentan un desarrollo dramático menor, revelaban una mirada crítica y satírica acerca de las divergencias sufridas en el proceso de organización nacional.

De esta producción abordamos el *Diálogo patriótico interesante* de Bartolomé Hidalgo (1788-1822), publicado en 1821. Sus protagonistas son Jacinto Chano- capataz de una estancia en las islas del Tordillo, Provincia de Buenos Aires, y Ramón Contreras, de la Guardia del Monte formada por Juan Manuel de Rosas con gauchos de la frontera⁹. La pieza constituye un testimonio histórico e inmediato de la actualidad, en la que los acontecimientos se presentan desde perspectivas antagónicas. Recordamos que el teatro era el único medio de comunicación masivo de entonces, con gran impacto en un público heterogéneo conformado por diversas clases sociales. Juan Villegas considera que el teatro es "un medio de comunicación en el cual los códigos visuales constituían una dimensión clave del mensaje"¹⁰. En nuestra pieza, el carácter visual es fundamental, pues la imagen muestra la consolidación del criollismo, y con él un personaje, el gaucho, figura que retoman los autores rioplatenses en diferentes momentos de nuestra historia "(...) para descubrir los rasgos de una identidad colectiva"¹¹, fruto del mestizaje y de la hibridación cultural sufrida en nuestro continente. Aunque estas formas simbólicas realizan una indagación acerca de la identidad nacional, evidencian dos modelos antitéticos: tradición versus modernización.

⁸ Véanse Arturo Berenguer Carisomo, *Las ideas estéticas en el teatro argentino*. Buenos Aires, Comisión Nacional de Cultura, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1947; Raúl H. Castagnino, *Literatura dramática argentina 1717-1967*, Buenos Aires, Editorial Pleamar, 1968; Adolfo Casablanca, ob. cit.; Beatriz Seibel, *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires, Editorial Corregidor, 2002.

⁹ Beatriz Seibel, "El teatro en la época de la independencia" en *Antología de obras de teatro argentino, desde los orígenes a la actualidad. Obras de la independencia: 1818-.1824*. Prólogo y recopilación de Beatriz Seibel. Buenos Aires, Instituto Nacional de Teatro, 2007; p. 5-24.

¹⁰ Juan Villegas, "Modelos de referencialidad visual e historia del teatro" en Osvaldo Pellettieri (ed.) *Escena y Realidad*. Buenos Aires, Galerna/Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2003; p. 51.

¹¹ Jorge Lilia, ob. cit.; p. 78.



La estructura de diálogo –ya reflejada en la primera pieza argentina, *El amor de la estanciera* (c. 1787)- proviene de formas del arte popular. Aunque Bartolomé Hidalgo pertenece a la cultura letrada, utiliza este recurso para mostrar la conversación de Chano y Contreras, quienes hablan acerca de las fiestas realizadas en la ciudad, donde se conmemoraba la gesta de la Independencia¹².

Reconocemos en este *Diálogo* un relato que reconstruye la memoria colectiva y plantea la cuestión de la identidad. Si bien predomina el carácter expositivo -con una estructura tripartita clásica- se plantea el esbozo de un conflicto ideológico y social que todavía aún perdura en pleno siglo XXI.

Aunque no posee didascalias, se impone un realismo costumbrista en los signos de escenario- el vestuario, la escenografía, la utilería- en función de la caracterización del ámbito gauchesco. Por un lado, hallamos enclaves visuales y lingüísticos de la memoria y de la identidad que aluden a la vida de la región pampeana:

Contreras: Con que, amigo,
¿diadonde diablos
Sale? Meta el redomón
Desensille, votoalante...
¡Ah pingo que da calor!¹³.

Por el otro lado, en el cierre de esta introducción, Contreras introduce la narración de los acontecimientos: "¿qué novedades se corren?"¹⁴. Vislumbramos en su parlamento la función comunicativa del teatro¹⁵, en donde el lenguaje enfatiza la comunicación entre los sectores populares de entonces.

En los discursos argumentativos de Chano, evidente portavoz de la ideología de la obra, aparece la construcción de una memoria narrativa fundante del criollismo:

¹² Coincidimos con Lelia Jorge que dicha estructura dialogal se repite en el *Fausto Criollo* de Estanislao del Campo (1834-1880).

¹³ Bartolomé Hidalgo, "Diálogo patriótico interesante" en Luis Ambrosio Morante..(et al)., *Antología de obras de teatro argentino. Desde sus orígenes a la actualidad: obras de la independencia: 1818-1824*, con prólogo de Beatriz Seibel; recopilado por Beatriz Seibel.-1a ed.- Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 2007;p. 75-88. La cita corresponde a p. 75 .

¹⁴ Ob. cit., p. 77.

¹⁵ Juan Villegas, ob. cit.



a) La causa de la Patria

Este personaje denuncia el alejamiento del *Espíritu de Mayo*, revelando en su discurso la escisión del imaginario colectivo en el devenir histórico o sea durante once años. El narrador, mediante un ejercicio de la memoria colectiva, se apropia de los acontecimientos vitales y expresa un sentido de pertenencia: evoca, rememora y añora aquellos tiempos primigenios de lucha revolucionaria. Aparece en su relato una conciencia de Patria donde suponemos la componen aquellos que defienden el *espíritu criollo*, aquellos hijos de los españoles que habían sido desplazados por los europeos. Sin embargo, en este colectivo no aparecen reflejados los indígenas ni los negros.

En la narración criolla, el relator reconoce tres subperíodos: la primera Patria, la surgida a partir de la Revolución de Mayo (1811-1814); la segunda Patria, "la patria del medio" (1814- 1817), cuando se inició la Guerra de la Independencia que permitió concretar la declaración de la Independencia Argentina en 1816, durante el Congreso de Tucumán, en donde se proclamaron los grandes objetivos que incluían a todas las Provincias Unidas de América del Sur, y la tercera, "en esta Patria", que plantea el inicio del período de la disgregación nacional (1820-1831) en que se produce la dispersión y la segregación dentro de las Provincias Unidas del Sur:

(...) Todo el Pago es sabedor
Que yo siempre por la causa anduve al frío y calor.
Cuando la primera Patria,
Al grito se presentó
Chano con todos sus hijos.
¡Ah tiempo aquel, ya pasó!
Si jue en la Patria del medio
Lo mesmo me sucedió,
Pero, amigo, en esta Patria...
Alcánceme un cimarrón¹⁶

b) Los peligros de la desunión

¹⁶ Bartolomé Hidalgo, ob. cit.; p. 77.



Luego, Chano introduce una crítica al proceso revolucionario al señalar los errores que motivaron la falta de cohesión que produjo la escisión en el espacio de la memoria colectiva:

Desde el principio, Contreras esto se equivocó;
De todas nuestras Provincias se empezó a hacer distinción.
Como si todas no fuesen
Alumbradas por un sol;
Entraron a desconfiar
Unas de otras con tesón,
Y al instalarse la discordia
El palenque nos ganó¹⁷

El narrador realiza así una invocación a los gobernantes de 1821 y al pueblo en general, incitándolos a la unión y a la reformulación de una única identidad, superando las instancias separatistas¹⁸. Esto es el ideal de la Patria Grande promovida en la Gesta de Mayo y reafirmada en la Declaración de la Independencia.

En síntesis, el proyecto integrador bolivariano:

(...) que seremos hombres libres
y gozaremos el don/ más precioso de la tierra:
Americanos unión¹⁹.

Pero este gentilicio para Simón Bolívar no era tan amplio. Según Dardo Scavino el libertador mencionaba -en un artículo publicado en *La Gaceta de Jamaica*- a los "españoles americanos". O sea: "Bolívar ya no habla entonces de la igualdad de los americanos en general, sino de los criollos en particular"²⁰ que ejercían influencia sobre otras minorías.

¹⁷ Bartolomé Hidalgo, ob. cit.; p. 79.

¹⁸ La Guerra de la Independencia tuvo dos frentes, contra España en el occidental y contra el imperio de Brasil, en el oriental. Estas dos instancias fueron defendidas por dos fracciones de nuestra nacionalidad: Las Provincias Unidas, en el primer caso y la Liga de los Pueblos Libres (el litoral y la Banda Oriental). Surgieron diferencias entre ambos frentes pues coexistían dos maneras distintas de vivir dentro de una misma comunidad.

¹⁹ Bartolomé Hidalgo, ob. cit.; p. 88.

²⁰ Dardo Scavino, ob. cit.; p 81.



Grotescos de la argentinidad

Sin duda, la versión paródica de la historia fue reflejada en diferentes momentos de la vida de nuestro país y, hoy en día, también en comedias, farsas y revistas de actualidad nacional; generalmente, en situaciones de crisis nacionales: en la Anarquía del año 20 durante el siglo XIX; en 1930, con la primera dictadura militar y durante los últimos golpes de Estado de 1966-1973/1976-1983. Si bien constituye una tendencia poco valorizada por la crítica tradicional, la visión grotesca de lo histórico tiende a una acción desmitificadora de los héroes y de las figuras polémicas que encarnaron modelos de identidad antitéticos. En muchas piezas teatrales, por ejemplo, aparece el gobernador Juan Manuel de Rosas o su gobierno, ya sea presentados en forma positiva o bien según la mirada de los antirrosistas.

Seleccionamos en este estudio una pieza pionera, *El Gigante Amapolas* (1841) de Juan Bautista Alberdi (1810-1884), que, como otros intelectuales de la generación del 37, debió exiliarse en el exterior por diferencias con dicho gobernador. Alberdi la escribió para ser leída por los soldados que luchaban contra Rosas- durante el período de la anarquía de 1820 que enfrentó a las provincias debido a la política centralista de Buenos Aires.

Promediando el siglo XIX, dos proyectos de país se hallaban enfrentados- el federalista y el unitario- en una guerra intestina que evidenciaba la irremediable escisión en el espacio de nuestra memoria colectiva. Como dijimos anteriormente, esta situación actualmente forma parte de la problemática de la identidad latinoamericana²¹, debido a la Colonización y al quiebre en los procesos de consolidación de las naciones durante el siglo XIX. En síntesis, las clásicas antinomias: tradición-modernización, culto-popular, civilización-barbarie.

Aunque Alberdi no fue un hombre de teatro -escribió dos obras solamente- siempre tuvo contacto con el ambiente artístico por su labor como crítico de arte²²

²¹ Víctor Díaz Gajardo, "Nuestra esquiua identidad. Fragmentación cultural y memoria histórica", en NAYA, Boletín virtual de Antropología y Arqueología www.naya.org/articulos_identidad.htm, septiembre 2002.

²² Olsen A. Ghirardi en su trabajo *La generación del 37 y la Revista La Moda*, expresa que "Los comentarios de las obras literarias también le sirven de pretexto a Alberdi para hacer nítidas alusiones a los asuntos políticos. En el número 7 del 3 de enero de 1838, al referirse a un drama de Casimiro Delavigne, representado en París, le impulsa a festejar *lo nuevo*, que incluye al arte nuevo, al arte



tanto en el diario *La Moda*, en el que firmaba con el seudónimo de Figarillo en homenaje a Larra, como en *La Gaceta Mercantil*, en el que autodenominaba "Un espectador". También sobresalió por su actividad artística como intérprete, compositor y crítico musical. Al respecto, el estudioso argentino Bernardo Canal Feijoo²³ expresó que su teoría política se halla estrechamente vinculada con este ámbito; pues concebía la historia como una zona de conflictos en donde sus héroes conductores se desempeñaban como directores de escena.

La *petit* pieza cómica que analizamos prefigura en su composición a las vanguardias del siglo XX debido a su gran teatralidad. Alberdi adhiere al romanticismo social y, por ello, recurre a la farsa y al sainete, formas del teatro popular europeo. Así muestra el la ficción lúdica y resalta los signos no verbales, incorporando técnicas que potencian aún más lo visual. La estructura abierta del espacio escénico revela dos subespacios dramáticos antagónicos: el del Gigante y el de sus adversarios, que metafóricamente aluden al referente histórico-político, los unitarios contra los federales. El primer sector se encuentra caracterizado esperpénticamente, *avant-la lettre*, en la figura de un gigante amarionetado- el dictador-fantoches- sinécdoque escénica que representa la figura del opresor. Alrededor de éste, un grupo de personajes estereotipados completa el cuadro grotesco. No obstante, la caracterización del bando contrario resulta similar, los tres militares fantoches sobresalen por sus máscaras visuales y lingüísticas.

Hasta aquí, el autor plantea una realidad deforme, invertida e hiperbólica donde predomina lo paradójico. En una clara parodia del prólogo de tragedia griega, *La Orestíada* de Esquilo, el soldado Centinela denuncia el predominio de lo absurdo en el primer bando:

(...) Es toque de alarma (se pasea) ¡Vaya...! Fiesta tenemos. Hoy se revuelve el cotorro: sin la menor duda los nuestros han sido derrotados. ¡Ya se ve! ... lo raro es que todavía con las costillas sanas; somos cuatro locos, estamos maniatados, tenemos a la cabeza un héroe de paja²⁴.

socialista, democrático", en <http://www.acader.org.ar/doctrina/articulos/la-generacion-del-37-y-la-revista-la-moda>.

²³ Bernardo Canal Feijoo, "Dramaturgia y demiurgia", en su *Alberdi y el espíritu de Mayo*, Buenos Aires, Losada, 1962.

²⁴ Juan Bautista Alberdi, *El Gigante Amapolas*, en *Teatro breve contemporáneo Argentino II*, Buenos Aires, Colihue, 1983; p. 95.



Según lo expresamos anteriormente, ambos bandos antagónicos poseen los mismos rasgos. Alberdi inserta una situación metateatral -en la mini-farsa de los generales- donde el general Mentirola teatraliza en su monólogo un *agón* farsesco, en la medida en que interpreta los roles de sus contendientes. No estamos de acuerdo con algunos investigadores que ven en esta obra un ataque abierto a Rosas: en realidad, lo admiraba como Sarmiento a Facundo. Esto explica por qué más adelante, durante su exilio europeo, Alberdi mantiene una ardua correspondencia con Rosas que estaba viviendo en Inglaterra. Por el contrario, estimamos que ridiculiza, así, a los sectores militares que habían intentado derrotar a Juan Manuel de Rosas, al tratarlos de ineptos. De este modo, Alberdi sugiere a los soldados, destinatarios de este libelo político, no incurrir en los mismos errores.

En síntesis, hasta aquí, nuestro autor plantea que en ambos bandos antagónicos- el del Gigante y el de los fanchos- se plasma un discurso común: el de la opresión, donde las dos fracciones de la identidad nacional -los unitarios y los federales- se hallaban lideradas por caudillos. Juan Bautista Alberdi -como otros de su generación- los considera una rémora de la sociedad española de carácter feudal:

(...)El ridículo rebosa por todas partes en la sociedad americana: en lo político, en el comercio, en la administración, en las artes, en las letras, en las costumbres, en los hombres, en las cosas²⁵.

Según esta visión, dicha heterogeneidad en la sociedad americana se debía a la convivencia de dos identidades antagónicas donde una - los criollos *civilizados*- pretendía ser la hegemónica. La *barbarie* pre-Revolución Francesa y la *civilización* constituyen un conflicto no del todo resuelto en la actualidad.

Ante el enfrentamiento de estos proyectos extremos, plantea una hipótesis en esta especie de teorema farsesco; mediante un método dialéctico incorpora una tercera instancia. En la situación de desenlace, se quiebra la farsa grotesca con el episodio revolucionario y con él aparece - siguiendo los ideales de Saint-Simon- un

²⁵ Juan Bautista Alberdi, *Escritos satíricos y crítica literaria*. Buenos Aires, Estrada, 1955; p. 140.



discurso libertario²⁶ en el parlamento del soldado anónimo, que implica la unión de los criollos que se hallaban divididos en dos fracciones:

(...) Compañeros: la patria ha sido libertada, sin que hayan intervenido libertadores, saludad las revoluciones anónimas: ellas son los verdaderos triunfos de la libertad!²⁷

Según la óptica moderna de Alberdi, el grotesco permitiría el reflejo de tales anacronismos. Entonces, frente a la *barbarie* debería surgir una nueva libertad de los pueblos. Debemos aclarar que, para el autor tucumano, dicho colectivo no incluía al indígena, sino: "(...) el pueblo que hacía la revolución en América era el pueblo europeo y de origen y de raza"²⁸.

Esta farsa histórica no ha perdido vigencia, a tal punto que en diferentes oportunidades fue representada con diferentes perspectivas según la ideología del director y en función de la época. Ya en pleno siglo XX, en 1945, en una sala dedicada a la escena independiente, en el Teatro Apolo, Aurelio Ferretti la presentó desde una clara posición antiperonista. Más adelante, durante la postdictadura en 1983, Lorenzo Quinteros la dirigió en una sala oficial, el Teatro General San Martín, realizando una sátira de la cúpula que había encabezado el gobierno de facto. Ya en el siglo XXI, en plena crisis del 2001, el grupo de teatro callejero, La Runfla, la presentó con el nombre de *Formidables enemigos*.

Evidentemente, esta versión paródica de la historia ha tenido una gran productividad en cada contexto histórico, político y cultural e ideológico; según el momento, cada actualización ha focalizado en determinadas huellas de la memoria histórica, proponiendo a un público moderno diferentes interrogantes acerca de la crisis de identidad. Al respecto expresa Proaño-Gómez:

²⁶ Olsen A. Ghirardi, ob. cit, dice que esta adhesión al pensamiento de Saint-Simon se reflejó en *La Moda*: "Hay en la revista, finalmente, una enfática adhesión a la democracia republicana; una inspiración "socialista", en el sentido que tiene el término en Pierre Leroux; un ferviente anhelo de *solidarismo social*; un íntimo y místico sentimiento de progreso social, libertad e igualdad; una toma de conciencia de la existencia del *pueblo*".

www.acaderc.org.ar/doctrina/articulos/la-generacion-del-37-y-la-revista-la-moda, p. 21.

²⁷ Juan Bautista Alberti, "El Gigante Amapolas" en Teatro Breve Contemporáneo Argentino II, Buenos Aires, Colihue, 1983; p.93-112.

²⁸ En Dardo Scavino, ob. cit.; p. 175.



El uso metafórico es una estrategia discursiva esgrimida tanto para legitimar los discursos oficiales de los dictadores, como los discursos de la resistencia (...) cómo se describen la aparición y desaparición y transformaciones de los cuerpos que habitan este espacio y la relación de estos cambios con los ideales de la verdadera 'argentinidad' y de una Argentina ideal²⁹.

Pero no sólo se han realizado nuevas lecturas en las puestas; también hubo autores que se han apropiado de la obra realizando operaciones dramáticas muy creativas. Tal el caso de Beatriz Mosquera (1936), en su pieza *¿Qué clase de lucha es la lucha de clases?* (1972)³⁰, donde contextualiza la violencia de los años 60 a partir de discursos ideológico- políticos que temporalmente parecen lejanos.

Como en otras épocas de la realidad argentina, al autor argentino se le presentan diversas problemáticas: la falta de distancia histórica para abordar hechos recientes, por un lado, y la cuestión de la censura durante regímenes autoritarios, por el otro. Como Mosquera vive ambas situaciones, desarrolla una estrategia: con un procedimiento de homologación, une dos contextos polémicos de la realidad argentina: el período de Juan Manuel Rosas/la segunda dictadura militar de 1966-1983. Dado que halla aspectos en común - a inestabilidad política, el quiebre de instituciones democráticas, los movimientos revolucionarios, el exilio, la violencia desatada- entabla una aguda relación intertextual con *El gigante amapolas*. Utiliza al teatro en el teatro y otros procedimientos distanciados de gran teatralidad desplegando una propuesta escénica y dramática innovadora.

En ambos referentes históricos se halla en juego el mito de la revolución y con él aparecen nuevos modelos políticos y una indagación acerca de la identidad latinoamericana. Por un lado, la evocación de la gesta de la liberación de la monarquía española de 1810 (en 1960 se conmemoró el ciento cincuenta aniversario de la Revolución de Mayo), y, por el otro, la revolución marxista: la Unión Soviética, la experiencia de Cuba, el Mayo Francés de 1968, la guerrilla, las luchas gremiales y la efervescencia política suscitada en el resto del continente.

²⁹ Lola Proaño-Gómez, *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-73*. Buenos Aires, Atuel, 2002; p. 23.

³⁰ Fue estrenada en julio de 1972 en el Teatro Payró por el Grupo de Estudios Teatrales, con dirección de Raúl Serrano, por lo que las críticas periodísticas transmiten tuvo buena repercusión. Todas las citas las haremos de este volumen pertenecen a una copia cedida gentilmente por Beatriz Mosquera.



En la Argentina, finalizando los 60, la protesta social se incrementa como una respuesta a la represión militar. La persecución política a obreros y estudiantes, el estancamiento económico, la proscripción del peronismo y el exilio de su líder, Juan Domingo Perón, precipitan los acontecimientos hacia 1969, teniendo como eje los movimientos de resistencia provenientes del interior del país, especialmente el Cordobazo.

La Confederación General del Trabajo (CGT) se hallaba dividida en varias fracciones. Sobresalían dos de ellas: la CGT de los Argentinos de Raimundo Ongaro (peronismo combativo) y la oficial de José Ignacio Rucci (peronismo ortodoxo). Algunas regionales eran de izquierda, particularmente la de Córdoba que comandaba el líder metalúrgico Agustín Tosco, de tendencia marxista.

Volviendo a nuestra pieza, ésta se divide en dos partes. La primera introduce el clima tenso que hay en el reformatorio "La República", prepara la escenificación del *Gigante Amapolas* que se produce en la otra parte. El microcosmos dramático reproduce -mediante un juego de espejos- las condiciones histórico-sociales (la enajenación de la sociedad, la corrupción) a través de la sinécdoque escénica reformatorio-país, explicitada en el paradójico nombre de la institución. Según Proaño Gómez, nos hallamos ante un procedimiento metafórico donde la nación aparece como cuerpo político; en nuestra pieza se trata del cuerpo representativo de la llamada "Revolución Argentina" encabezada por el dictador Onganía, especie de padre protector³¹.

A través de la presentación del conflicto opresor-oprimido, Mosquera desnuda los mecanismos del poder en todos los niveles sociales; plantea la necesidad de una toma de conciencia por parte del espectador durante la primera secuencia. Luego, desarrolla una estrategia didáctica propia del teatro político, el procedimiento brechtiano del teatro en el teatro, con la intención de que el espectador, en primer lugar, comprenda las relaciones entre los diferentes niveles de la realidad escénica y, finalmente, en su praxis social se libere de la opresión.

Las fuerzas en pugna se encuentran representadas en dos bandos: el primero encabezado por el Celador y el Director del reformatorio y el segundo con los siete presos, cuyos líderes son Rosco y Tuchi. La dramaturga juega con los

³¹ Lola Proaño Gómez, ob. cit.; p.98.



significantes de los nombres de los dos gremialistas, con los referentes originales Agustín Tosco y José Ignacio Rucci. El conflicto escénico alude al referente histórico de la autora, la lucha por el poder en el sindicalismo argentino de entonces durante la dictadura iniciada en 1966 por el general Juan Carlos Onganía. Los discursos verbales de los personajes contextualizan las referencias del discurso político de entonces: oficialistas versus combativos.

Con la finalidad de incorporar otras lecturas, parafrasea parte los discursos de Agustín Tosco, quien reconocía a una nación deformada por la imposición del liberalismo económico: "El imperialismo ha deformado el cuerpo nacional causando el crecimiento descomunal de la cabeza respecto del cuerpo pues históricamente nos ha dejado una red ferroviaria (...) provocando la macrocefalia en Buenos Aires"³². Pero también alude a otro cuerpo poderoso que somete al cuerpo nacional en el parlamento de Rosco cuando el personaje ordena armar *El Gigante* entre todos: "(...) *para aprender a conocerlo parte por parte (...) Para que acaben los gigantes chicos hay que pelear contra el gran gigante que los maneja*". La metáfora muñeco gigante-poder permite objetivar un concepto abstracto, procedimiento que explica la idea de sistema a nivel de macroestructura: *Pero el gigante tiene una cabeza que maneja las manos. Esa cabeza no está aquí*.

Las diversas formas como realiza la parodia son muy enriquecedoras. La paráfrasis gestual y verbal de las ceremonias de entronización de los muñecos del medioevo que Alberdi recrea ayuda a deconstruir escénicamente el concepto mediante una alegoría espacial revelando la topografía del poder. Al igual que en el muñeco del *Gigante Amapolas* los atributos del poder provienen de materiales de descarte. Estos significantes se transforman en signos de signos: "*las fábricas alimenticias multinacionales guardan la comida que tiene que dar a los otros*". La gran panza pantagruélica- símbolo de ambición- marca *in absentia* la miseria que genera el reparto no equitativo de la riqueza en el reformatorio- sociedad argentina.

El sentido didáctico y distanciador de la escena se completa con un signo que explicita el discurso ideológico- político de la sátira teatral cuando se le coloca una galera gigante pintada con la bandera de Estados Unidos, exponente del

³² En Lola Proaño-Gómez, ob. cit., p. 161.



capitalismo. En ese momento Rosco- portavoz de la ideología de la obra- expresa: “*este es el temible gigante 1972*”. A través del muñeco grotesco se juega ideológicamente con otro objeto alegórico y antitético no presente en la escena. Se trata de un icono fundamental del modelo capitalista: la Estatua de la Libertad. Rosco -dramaturgo, puestista y actor en la representación- explicita la referencia mediante el uso de gentilicios cuando llama a los presos-actores, representan cada una de las provincias que protagonizaron la resistencia.

Finalmente, la inserción de una canción revela el motivo del título de la pieza; plantea una reflexión acerca del sentido de las historias de las luchas por la liberación que el hombre ha desarrollado en su historia: “¿Qué clase de lucha es la lucha de clases?”. Pregunta que evidencia las pugnas entre las identidades hegemónicas y las identidades desplazadas.

Si bien la pieza mantiene los códigos y tópicos del teatro político, particularmente el modelo brechtiano, Beatriz Mosquera descarta lo panfletario, el acartonamiento y la grandilocuencia discursiva verbal, más bien sugiere una revitalización del género. En la entrevista personal que le realizamos, ella nos dijo que “*la creación es una manera de militar en la realidad...no desde la lógica sino desde la acción...Una de las funciones del arte es tornar visible lo invisible.*”

Memorias de lo inconcluso

Desde los inicios, nuestros dramaturgos se han planteado la problemática de la verdad histórica, suponiendo una objetividad en el discurso del autor. Esta idea se impuso a través de la historiografía de carácter positivista encabezada por Bartolomé Mitre, portavoz de la historia oficial. Más adelante, surgió el revisionismo histórico. En esta línea, Vicente Fidel López rescató imágenes olvidadas de la historia y planteó una mirada diferente de los hechos, defendiendo la subjetividad del autor y su estratégica poetización de la historia. Actualmente, muchos autores acuden a la historia argentina rescatando de la memoria colectiva un imaginario donde reaparecen las voces de los subalternos, omitidos por el discurso hegemónico.



Ya en los 90 y en los inicios del siglo XXI, la mayoría de los creadores recurren a hechos históricos del pasado para hablar de la actualidad pues en ellos reconocen la falta de distancia histórica. Esta indagación en el pasado se debe a la hegemonía del neoliberalismo pues a partir de esa década se desvalorizó la política, se impuso la desmemoria y la ruptura de la identidad. Los medios concentrados trivializaron lo político y sustituyeron la participación de la ciudadanía en la cosa pública por una mascarada espectacular, un simulacro que representa el ágora democrático.

En el contexto del post 2001, cuando entra en crisis el sistema económico del modelo, la Argentina responde violentamente ante la situación: el pueblo cuestiona a la clase dirigente que había gobernado hasta entonces. En dicho contexto, muchos creadores indagan en los sujetos populares que viven en la ciudad, observan la presencia de elementos residuales, pre-urbanos, en la urbe cosmopolita y posmoderna. En la actividad teatral, tanto en el teatro de sala como en el teatro comunitario y callejero, aparece la mezcla de ambas culturas.

Uno de los creadores que reflexiona sobre estos sectores populares subalternos y su relación con los sectores hegemónicos es Mauricio Kartun. Si bien en otras piezas anteriores había trabajado dicha temática, en sus últimas producciones indaga con mayor profundidad en aquellos momentos claves de la historia argentina. Nos referimos a *El niño argentino* (2006- 2007) y *Ala de criados* (2009-2010) donde satiriza a la clase alta argentina. En la primera, ubica la acción en los inicios del siglo XX; en la segunda, los nefastos episodios de la Semana Trágica de 1919.

En *El niño argentino* plantea el mítico viaje a París en barco en cuya bodega viaja una vaca (Aurora) con su cuidador para alimentar a una familia de la oligarquía ganadera de aquella época. El autor-director sintetiza los dos siglos del país, a través de una parodia de la épica y del género gauchesco, utiliza versos octosílabos rimados, transformándola en una especie de farsa trágica. Se apropia del lenguaje coloquial del gaucho, el Muchacho, y del patrón, el Niño Argentino que anticipa al actual "Niño" de Felt Fort; o sea el subalterno y el dominante donde el tercer ángulo del triángulo lo constituye un icono del país, la vaca, el país agrícola



ganadero con el cual soñó la Generación del 80 en su momento; mito que actualmente revive en el "país sojero".

Como en el Siglo de Oro español, las cinco jornadas narran la doble travesía mítica- emigrantes hacia la "dorada Francia" e inmigrantes hacia la "dorada América". En este espacio móvil del doble periplo, lugar que se encuentra fuera del territorio, surge la metáfora de la cambiante ciudad actual, móvil e híbrida, donde convive lo residual con lo posmoderno. Esta doble temporalidad de la pieza, lo sitúa al espectador en el pasado y en el presente a la vez.

Como lo señala Francine Masiello³³ la violencia se produjo inicialmente en el campo y no en la ciudad, pues los obligaban a los campesinos a trasladarse al mundo urbano; lo que reconocemos en la Jornada II, durante el *racconto* del Muchacho acerca de su ida a la Rural: "Y llega al fin el gran día/ del debut en Capital. /Parecía la Rural/hormiguero del gentío. Yo escuchaba al lado mío: "Qué vaquillona brutal"³⁴. Relato similar al texto analizado anteriormente, *Diálogo patriótico interesante* de Bartolomé Hidalgo y al *Fausto Criollo* (1866) de Estanislao del Campo donde Anastasio el Pollo, rodeado del paisaje pampeano, le relataba a su amigo Laguna su experiencia en otro templo urbano: el Teatro Colón.

Mediante un diálogo fructífero entre el subalterno y el dominante, surge, por un lado, la cosmovisión del sujeto popular, con su ética y sus valores inmutables. Por ejemplo en la Jornada I:

Bajo el cogote y me humillo:
soy el muchacho sencillo
responsable de la leche.
Ninguna maldá sospeche (...)³⁵.

Por el otro, la mentalidad práctica del dominante quien utiliza los valores y los relativiza según su interés, en este caso el de la Argentina neoliberal. Un ejemplo de ello, la escena metateatral donde se parodiza el circo criollo y las imágenes de Molina Campos en la Jornada III, para fundar un utópico país llamado Achalay:

³³ Francine Masiello, *El arte de la transición*. Buenos Aires, Norma, 1999; p. 320.

³⁴ Mauricio Kartun, *El niño argentino*. Buenos Aires, Atuel, 2006; p. 40.

³⁵ Idem., p.19.



Niño Argentino: En este esplín de feriado
fiesta cívica y asado,
compartirás la emoción
de una magna fundación.
Nuestra íntima nación (...)
nuestra patria personal...
Un país liliputiense,
muchacho un orden castrense
privado y libre de impuesto³⁶.

El mismo Kartun especifica en sus declaraciones que forma parte de Achalay, utópico país: "Soy casi uno más. Honro hincado sus símbolos, sus mitos y venero su historia que se repite (...) de la farsa al drama más sanguilento (...) y de la tragedia a la parodia"³⁷.

Siguiendo el mítico mundo de la farsa aristofánica con la saturnal escénica - lo que está abajo se transforma en el arriba- el subalterno asciende en la escala social travistiéndose con las ropas del amo, después de haber traicionado su origen matando a la vaca. Evidentemente el autor-director sintetiza en esta farsa trágica dos arquetipos de la mitología popular provenientes del mundo de la historieta argentina³⁸. Nos referimos a la dupla Patoruzú-Isidoro Cañones, solo que en este caso el gauchito se transforma en el nuevo Isidoro del tercer milenio. Imagen concretada en el nuevo lenguaje del Muchacho que aparece vestido de señor en la escena final, luego de haber matado al Niño, cuyo discurso evidencia el cambio al repetir la expresión: "Garçon, un Pastis de Marseille".

No obstante, lo decadente, la mixtura entre lo pre-urbano y lo urbano, y la deformación grotesca en los versos gauchescos, provocan un estallido que consideramos tragigrotesco. Como lo expresara Guillermo Saavedra, provoca

³⁶ Mauricio Kartun, ob.cit., p. 51.

³⁷ Mauricio Kartun, "Cartografía de una obra", en Revista *Teatro* Nº 85, Complejo Teatral de Buenos Aires, Buenos Aires, julio de 2006; p. 66.

³⁸ Recordamos que el historietista argentino Dante Quintero creó estos personajes. Patoruzú, el indio rico pero bruto e inocente, custodio de "la vaca", vivía diversas aventuras junto a Isidoro, el sobrino del Coronel Cañones, quien formaba parte de la oligarquía surgida de la Campaña del Desierto. En sus diversas historias, Isidoro le proponía *negocios* no muy santos, mediante diversos engaños, para apoderarse del dinero del indio.



el detonante de cierta revelación: la de una grandeza misteriosa que anida en las metáforas gastadas, en la grandilocuencia maltrecha, en la imposible heroicidad de un canallita hijo de estanciero o en la impensable aristocratización de un gaucho pobre³⁹.

Estas transformaciones saturnales que Kartun revela en el desenlace de la obra en realidad señalan las diversas formas como el sistema enmascara al otro, al subalterno, colonizándolo, borrando o tapando lo diferente⁴⁰.

Mientras en la pieza anterior nuestro autor deconstruye en una farsa trágica los mitos de la argentinidad gauchesca, sin tomar un hecho histórico puntual aunque indaga en nuestra historia y en nuestra identidad; en *Ala de criados*, sitúa la acción en un contexto de crisis como lo fueron los sucesos vividos durante la Semana Trágica en 1919, cuando el presidente Hipólito Irigoyen ordenó la brutal represión hacia los obreros de Vasena en el barrio porteño de San Cristóbal. En dicha instancia, la oligarquía conservadora, *civilizadora*, formó un grupo armado para matar a los *bárbaros* obreros anarquistas que promovían estas huelgas. Si bien el autor-director realiza un desplazamiento espacial del conflicto histórico trasladando la acción a la ciudad de Mar del Plata, su elección se debe a que dicho lugar constituyó un icono clave del sector dominante. Mauricio Kartun expresa en un reportaje la génesis de la pieza: "A partir de una antigua fotografía de la Mar del Plata aristocrática, se armó el germen en la cabeza y de allí nació todo"⁴¹.

Emilito, Pancho y Tatana, única mujer en la obra, representan a dicha clase y -como en *El niño argentino*- Pedro constituye la figura representativa del subalterno graficada en la relación amorosa con Tatana y con Pancho. Se mencionan otros sectores oprimidos: sindicalistas, obreros, anarquistas, negros, judíos. La ideología de este sector hegemónico aparece mediante diferentes formas de violencia y de sometimiento: verbal (tratarlos como insectos); física (matarlos en nombre de los ideales ultraconservadores); sexual (seducción amo-esclavo).

³⁹ Guillermo Saavedra, "Los pecados de la carne", Revista Teatro Nº 85, Complejo Teatral de Buenos Aires, Buenos Aires, julio de 2006; p. 65.

⁴⁰ María Elena Sanucci, "Al margen de una cultura marginal". Revista *Tram(p) as de la comunicación y la cultura* Nº 23, Facultad de Periodismo y Comunicación, Universidad de La Plata, Buenos Aires, marzo 2004; p. 11.

⁴¹ Entrevista de Ezequiel Lozano, "Clima chejoviano en una fotografía marplatense. Entrevista a Mauricio Kartun a propósito de *Ala de criados* (2009)" en *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Nº 10, diciembre, 2009. Disponible en www.telondefondo.org



Violenta opresión que posee larga data en nuestra historia y en la de toda Latinoamérica, desde la Conquista hasta la actualidad.

Resulta clave, en el reportaje citado anteriormente, la pregunta del entrevistador, Ezequiel Lozano: "¿Podemos leer esta obra como una reflexión sobre la impunidad de la violencia resguardada por una pertenencia de clase". Responde el autor: "Sí. Podría bien ser una lectura posible. La violencia escamoteada, camuflada en eufemismos"⁴².

Pero, a diferencia del *Niño Argentino* donde el espectro escindido de la identidad mostraba dos clases antagónicas en la acción, en *A la de criados*, el autor revela los desplazamientos sufridos en la Argentina de entonces que prefigura la fragmentación de hoy, donde surgen nuevas identidades promovidas por el modelo neoliberal de los 90. En 1919 nació un nuevo sector, una proto-clase media que luego se consolidó, devenido en pleno siglo XXI en cuentapropista que el discurso oficial lo mostró como sujeto aparentemente independiente del sector dominante; haciéndole creer que con un taxi o un pequeño negocio se lanzaría al éxito. Cuando fue la crisis del 2001, parecía que los sectores populares eran apoyados por la burguesía cosmopolita, utopía donde las identidades quedarían unidas. No obstante, cayó en breve tiempo porque el conflicto de clase nunca desapareció. Al respecto, observamos en *A la de criados*, el quiebre de la supuesta armonía entre ellos, cae la máscara ("la engañifa") y queda al descubierto el verdadero rostro, el conflicto entre ambas fuerzas en la escena VI:

PANCHO: Por arte y parte de los bichos acá se te ha matado el hambre. Te hacés el cuentapropista, el tenderito, y tenés rencores de lacayo⁴³.

En la situación de desenlace, en la escena VII, vemos en el discurso de Pedro una especie de *anagnórisis*, cuando reconoce su condición de subalterno, su verdadera identidad en los momentos previos a su muerte:

⁴² Ezequiel Lozano, ob. cit.; p.4.

⁴³ Mauricio Kartun, *A la de criados*. Buenos Aires, Atuel, 2010; p.67.



Suéltense...! Uno se porta y... Lo único que sabemos es portarnos con ustedes y al final siempre fusta. ¿Nunca un terrón en la boca? Después se quejan. ¿No estamos del mismo lado? ¿Tenemos los mismos enemigos o no? Cruzan para allá, uno cruza para allá. Cruzan para acá, uno cruza para acá. Hay que darle a los negros, uno le da a los negros. (...) Hay que darle a los anarquistas, uno le da a los anarquistas. Ustedes arman el disturbio y uno sale con la banderita por Boulevard Callao. Y se quejan porqué... ¿Por qué uno hace negocio?, ¿No quieren engañifa...? Bueno, viene la verdad... Se cae todo... ¡Al país: le sacan nuestra engañifa y se cae todo...! ¡Si acá los únicos que trabajamos somos los que estamos en el medio! Los de la engañifa... Ustedes no trabajan porque no les hace falta, los negros por haraganes, los ácratas por principios... ¿Quién trabaja en la Argentina? ¡Uno!⁴⁴.

Evidentemente, con estas formas teatrales híbridas, Mauricio Kartun visibiliza las identidades híbridas de las cuales habla García Canclini, lo residual mezclado con lo urbano, da cuenta del intercambio cultural revelando las pugnas simbólicas en el imaginario colectivo. En *El niño argentino*, lo popular aparece asociado a la oralidad y sus dispositivos narrativos, que funcionan como una forma de comunicación con el espectador actual. Mientras en *A la de criados* ejerce la memoria histórica para reconstruir la identidad dispersa y deshistorizada de los argentinos que, en pleno contexto del Bicentenario, no tiene en claro aún el pasado, tampoco su historia actual y se pregunta acerca de su futuro. Refiere, también en estas piezas a la condición cambiante de la ciudad y del país, movilidad que la sociedad moderna y globalizada impone. Lo que obliga a una reconstrucción constante del territorio que se desterritorializa y relocaliza permanentemente.

Reflexiones finales

Hemos analizado el teatro histórico primigenio de Buenos Aires que organizaron los relatos de la identidad nacional. Nos referimos a los estilos narrativos del criollismo que reivindicaron el *espíritu de Mayo* pretendiendo la homogeneización de la identidad hispanoamericana. Posteriormente, y con el

⁴⁴ Op.cit., p.72.



devenir de la historia argentina, durante estos dos siglos, muchos autores plasmaron diversas miradas de la *argentinidad* en sus ficciones dramáticas, con un amplio espectro estético-ideológico: la épica criollista, la farsa grotesca o el drama. Problematizaron aquellos episodios históricos donde sectores identitarios antagónicos disputaron por su hegemonía: criollos- españoles, primero; unitarios y federales, después; o sea la dicotomía civilización-barbarie. Sin embargo, observamos que ninguno de los dramaturgos trabajados plantea una solución.

Estas antinomias en realidad evidencian el clásico enfrentamiento entre la tradición y la modernización, lo que ha producido una gran escisión en el espacio de la memoria colectiva. Como lo expresamos al comienzo dos *logos* coexisten en la América de hoy: "ser" y "estar" (Rodolfo Kusch), "binarismo maniqueo" (Néstor García Canclini), "fervor contradictorio" (Darío Scavino/Octavio Paz). Por último -en el final del siglo XX y en los comienzos del siglo XXI- esta fragmentación se agudizó debido al proceso de globalización produciéndose así la multiplicación de las identidades.

Frente al Bicentenario de nuestro país, donde se llevan adelante acciones memorialistas, reconocemos en muchas ficciones dramáticas discursos cristalizados y una mitificación del pasado heroico que supone una identidad única, donde el criollismo ocultó las otras identidades: amerindios, afrolatinoamericanos, mestizos. También observamos en aquellas narraciones primigenias que el *espíritu de Mayo* ha quedado inconcluso: la verdadera emancipación. Congelada entre el país agroexportador del "ganado y de las mieses" y los intentos desarrollistas con perfil industrial. Entre ambas las alternativas deambulan insomnes por la utopía del sur.

Coincidimos con nuestros dramaturgos contemporáneos que ejercitan la memoria colectiva en la necesidad de una desmitificación de la historia argentina. Por lo tanto hoy, en este contexto latinoamericano vemos como posible, desde nuestras producciones simbólicas, la revisión y la transformación de nuestra realidad. Esto no supone restituir un algo original, un esencialismo, sino el reconocimiento de un proceso, un trayecto que nunca termina, donde aparece una multiplicación de identidades que pugnan por diferenciarse para obtener su legitimación.



artesica@fibertel.com.ar

Abstract

Seeking to locate in the context of the bicentenary of Argentina, our goal is the review of the various imaginary which arose at every stage of the theater in our city. A dramatic line that since founding the formation of a spreading awareness of *fatherland* and *community* led to the local audience then comes at a constant flow to our scene today. We observe that since then until 2010 were built from the scene several images of Argentina and with them came disparate utopias and political ideals.

Palabras clave: teatro histórico- teatro político - identidad - Bicentenario - memoria - dictadura-- dossier- Bicentenario

Keywords: historical theater -political theater- identity- Bicentenary- memory - dictatorship