

Escenarios distópicos y territorios utópicos: articulaciones escénico-políticas argentinas (2001)

Dystopian Scenarios and Utopian Territories: Argentine Articulations Between the Stage and Politics (2001)

Cenários distópicos e territórios utópicos: Articulações cênicas e políticas argentinas (2001)

Lola Proaño Gómez

Lolaproanio@gmail.com

Instituto de Investigaciones Gino Germani,
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Recepción: 28 Abril 2021

Aprobación: 26 Mayo 2021

Publicación: 01 Diciembre 2021

Cita sugerida: Proaño Gómez, L. (2021). Escenarios distópicos y territorios utópicos: articulaciones escénico-políticas argentinas (2001). *Aletheia*, 12(23), e103.

<https://doi.org/10.24215/18533701e103>

Resumen: Este ensayo se propone mirar el escenario teatral "culto" del teatro independiente y el escenario del teatro comunitario argentino en su articulación con la crisis/rebelión del 2001. Mientras el primero exhibe la desintegración y devaluación social del momento, en el teatro comunitario aparece más bien la recomposición de los lazos sociales y la resistencia política tanto desde su organización como en algunas de sus escenas. Con teatralidades muy distintas, las dos escenas son respuestas al momento histórico-político. El primero se limita a exponer el problema, el segundo busca el mantenimiento de la vida y de la resistencia en comunidad. El ensayo propone que la diferencia se podría deber a que el escenario "culto" se aferra a la filosofía posmoderna en boga y a sus tesis devaluadoras del lenguaje, la narración y el futuro de la historia.

Palabras clave: Teatro independiente, Teatro comunitario, Rebelión argentina del 2001, Estética, Posmodernismo.

Abstract: This essay proposes to look into the "cultured" stage in independent theater and the stage in Argentine community theater and their articulation with the crisis/rebellion of 2001. While the former exhibits the disintegration and social devaluation of the time, in community theater there appears a re-composition of social ties and political resistance, both from its organization and its staging. With very different theatricalities, the two are responses to the historical-political moment. The former only exposes the problem; the latter seeks to maintain life and resistance in the community. The essay proposes that the difference could be due to the "cultured" stage clinging to the post-modern philosophy in vogue and its theses, which devalue language, narration, and the future of history.

Keywords: Independent theatre, Community theatre, 2001 Argentine rebellion, Aesthetics, Post-modernism.

Resumo: Esse ensaio propõe observar o cenário teatral "culto" do teatro independente e o cenário do teatro comunitário argentino na sua articulação com a crise/rebelião de 2001. Enquanto o primeiro apresenta a desintegração e desvalorização social do momento, no teatro comunitário aparece antes a recomposição dos laços sociais e a resistência política tanto na sua organização

como em algumas das suas cenas. Com teatralidades muito diferentes, as duas cenas são respostas ao momento histórico e político. A primeira se limita à exposição do problema, a segunda procura a manutenção da vida e da resistência em comunidade. O ensaio propõe que a diferença se deva a que o cenário "culto" está enraizado na filosofia pós-moderna em voga e às suas teses desvalorizadas da linguagem, da narrativa e do futuro da história.

Palavras-chave: Teatro independente, Teatro comunitário, Rebelião argentina de 2001, Estética, Pós-modernismo.

INTRODUCCIÓN

La rebelión¹ del 2001 fue la culminación de un estado de crisis económica, política y social que venía leudando, cuyo inicio podemos retrotraer hasta 1994 cuándo asume su segunda presidencia Carlos Menem o incluso hasta 1996 cuándo tiene lugar la primera pueblada con piquetes en Cutral-Co. La crisis va de la periferia al centro, para decirlo espacialmente y es cuando llega con fuerza al conurbano bonaerense y se conjuga con los aspectos señalados respecto a la clase media que termina eclosionando, en el 2001. Los efectos de esto fueron producto de la Ley de Reforma del Estado (23969) de 1989 que es la que habilita las privatizaciones (Benclowicz, 2006).²

A partir de 1998 las medidas económico-políticas que había tomado el gobierno de Carlos Menem como la disminución del PBI, la flexibilización laboral, la convertibilidad, la hiperinflación junto a otras políticas de contracción económica (recortes jubilatorios, desocupación, etc.) condujeron al estancamiento de la economía con el consiguiente impacto social que se sentía no sólo en las clases menos favorecidas, sino que desintegró la amplia clase media argentina. El gobierno de Fernando de la Rúa que había asumido el 10 de diciembre de 1999 continuó con estas políticas económicas. Esta situación terminó con el "corralito"³ que condujo de modo inmediato y directo, a la rebelión del 2001 que puso fin al gobierno de De la Rúa.

Encontramos que tanto el escenario teatral independiente como el comunitario se articulan con la atmósfera afectiva⁴, generada por la situación, que ejercía fuerte presión sobre gran parte de la población que luchaba por encontrar modos de supervivencia. Los escenarios teatrales revelan la situación y proponen metafóricamente y en su organización (teatro comunitario) diversas formas de resistir. Emergen una variedad de recursos teatrales y discursos dramáticos que exponen la falsedad de las apariencias sociales y las facetas oscuras de la vida de la sociedad argentina en esos momentos. El teatro parece haber ayudado a procesar el cambio brusco y devaluador de la existencia que los sectores sociales tuvieron que enfrentar, con una variedad de estéticas y recursos teatrales que, en un amplio arco, van desde lo que en la academia se ha llamado "estética posmodernista" hasta las propuestas del teatro comunitario más cercano al teatro tosco y a la murga rioplatense.

I - ESCENARIOS "POSMODERNOS" DE FIN DE SIGLO

El mercado como principio de organización social y la privatización de la vida dio como resultado la no participación política de una ciudadanía desplazada no sólo de las decisiones del país sino del derecho a la vida material, social y política. Esto da lugar a la baja estima, la exclusión, la sensación de abandono, la disgregación de los espacios y las subjetividades que se expresan en tensiones y antagonismos que, en la escena, además de ser material y simbólica, alcanzan estatuto político. La escena argentina, a partir de los tardíos noventa, plantea una crítica que parece tener como su función primordial dar testimonio de la situación y plantear su

rechazo a la "realidad". Observamos variadas técnicas teatrales y una referencialidad indirecta que torna a sus propuestas ambiguas y crípticas.

Para descifrar la articulación con el contexto socio-político, nos es útil el concepto propuesto por Arturo Roig de la utopía como una función utópica del discurso (Roig, 1995, p. 17). Esta se asienta en la historicidad, se relaciona con el contexto específico y consiste, en primer lugar, en una crítica reguladora de la realidad existente, un rechazo al determinismo legal y finalmente la anticipación de un futuro diferente. Los escenarios independientes argentinos del momento no llegan a este tercer momento, pues ellos con la poética de la incertidumbre⁵, no alcanzan a anticipar ni a esbozar futuro alguno. El escenario teatral es ese lugar "otro" desde el que se critica el lugar "real" constituido, niega que tal estado de cosas sea necesario (negación del determinismo legal) en tanto afirma que su contingencia, es el resultado de decisiones económico-políticas.

La sociedad argentina, en un colectivo espontáneo, cuestionó en el 2001 la legitimidad de la política, del gobierno, de las leyes y la capacidad de los dirigentes para conducir el país; corporizó el abandono del comportamiento individualista aislante que permitió a la élite gobernante manejar la cosa pública como si fuera privada, durante los noventa. Sin embargo, moderemos nuestro optimismo y recordemos que el motor fundamental de la rebelión fue el no tener acceso al dinero "propio" de las cuentas, los sueldos y las cajas de ahorro. Se produce el oxímoron de que un interés económico individual produce una explosión socio-política con ciertas características y estructuras político-comunitarias contradictorias con la política de mercado, cuyo principal pilar es el individualismo; surgen formaciones que son el origen de movimientos sociales futuros y dan origen, por ejemplo, a las asambleas populares y al movimiento de las fábricas recuperadas. Veamos cómo esto emerge en la escena teatral de Buenos Aires.

Procesos de producción y analogías estructurales con el campo socio-político

La escala humana, (2001 y 2002) de Alejandro Tantanian, Javier Daulte, Rafael Spregelburd con dirección de los mismos autores y sus procesos de producción, acentúan por una parte, el carácter colaborativo, no individualista nacido como necesidad en el momento y, por otra, exponen la banalidad del lenguaje político imperante y el crimen oculto en la "legalidad".

La escala humana intenta conscientemente, responder a las reglas del policial, pero siempre proponiendo un desvío que se aleja de la lógica causal. En la propuesta, una madre se convierte en asesina serial a partir de un hecho insólito. Sus tres hijos intentan un plan estratégico para salvarla. El plan es malogrado, por una parte, porque la madre introduce en la casa a un policía con el que ha comenzado un romance y por otra, porque comete un segundo asesinato, más brutal que el primero. Los hijos, sin opciones, incluyen al policía en la cortada para salvar a la madre. Cuando están por conseguir su objetivo, descubren que el policía es perseguido por delitos menores. Un comando especial rodea la casa y en la redada muere la hija y uno de los hijos es tomado como rehén. Pese a todo esto el final aparece como un "final feliz".⁶

La escala humana se produce a seis manos, tres autores escriben y dirigen juntos y simultáneamente. Desde el texto, esto implica un nivel de conexión, colaboración y entendimiento yuxtapuesto al procedimiento seguido en la organización de las protestas, asambleas y grupos de teatro comunitario por la sociedad argentina. Los autores compartieron conocimiento y experiencias de modo que sus saberes se fundieron en uno solo. Según Javier Daulte, la condición de posibilidad de esta producción fue "fundamentalmente la comprensión... de que cierta complicidad era posible" (Durán y Moto, 2001, p. 43). Asimismo, otro de los directores/autores, Alejandro Tantanian aclara que eran "miradas diferentes", con una "ejecución homogénea".

La correspondencia analógica con la conformación social se da también el elemento casual convertido en elemento estructural para la producción de sentido tanto en la rebelión del 2001 como en la escena de *La escala humana*. En la escena aparecen "caprichos de la más diversa índole" que luego se procuran

resolver "dándoles un semblante coherente" y "verdadera entidad de procedimiento" (*Ibid*, p. 44). Los elementos surgidos de manera espontánea y casual se vuelven parte de la estructura del espectáculo. Del mismo modo, la teatralidad de la rebelión había adoptado procedimientos de expresión casuales y caprichosos. El ruido (llaveros, palmas, cacerolas, etc.) fue el instrumento, elegido para protestar violentamente frente a los bancos, por ejemplo. Los "caprichos" de los autores y el "ruido social" fueron ocurrencias espontáneas que, incorporadas a la estructura, son modos no tradicionales de expresión que han ido formando un imaginario abierto a otros lenguajes y prácticas sociales y políticas. Por otra parte, hay una correspondencia de clase, pues tanto los autores/directores como los grupos de las protestas tienen como común denominador provenir de estratos sociales medios.

La colaboración en la producción teatral, como en la protesta del 2001, forman un sujeto heterogéneo, una diversidad de voces que, tal como dice Tantanian, no producen la "homologación respecto del producto de cada uno" sino que todo el material queda incorporado en el producto final. Análogamente, la heterogeneidad del movimiento es una característica de las Asambleas de vecinos que se formaron post rebelión y que están conformadas en la diversidad (amas de casa, trabajadores, piqueteros y profesionales de clase media) que luego incorpora demandas como una sola voz.

La escala humana también busca, según Tantanian⁷, lo desmesurado, el capricho y la arbitrariedad como procedimientos. Estas características son el punto de articulación de la modalidad teatral arbitraria e ilógica, con la que el discurso político intentó justificar las medidas neoliberales; éste trató de explicar y convencer que sus decisiones eran las mejores (jueces partidarios, legitimación de pérdida de derechos con "leyes" dictadas ad-hoc) a pesar de que eliminaban importantes conquistas sociales. La arbitrariedad del discurso político se escondía tras la apariencia de un discurso lógico que ofrecía un futuro deseable.

El lenguaje político adoptó la teatralidad del teatro y las técnicas de representación escénica como procedimientos. El discurso político, simulacro que pretendía reflejar algo que no existía (Lyotard, 1993), se valió de técnicas y lenguajes teatrales y mediáticos como procedimientos para crear sentido y obtener adhesión social. Este discurso adoptó el disparate y el capricho para formar su estructura (ie. "estamos mal pero vamos bien" de Menem). En una dialéctica entre política y escena teatral, la teatralidad de la escena propone una estructura, con correspondencia analógica al uso de dichos procedimientos, con la intención de desnudar el simulacro del discurso político.

La escala humana parodia la funcionalidad de estos procedimientos en el discurso político, para tratar de que "lo evidente quede oculto" (*Ibid*. Tantanian declara "Yo no me propuse hablar de la Argentina y prefiero no proponérmelo. Uno habla de la realidad porque vive en la realidad, uno expresa lo que es el socio-histórico en que está inmerso, la sociedad en la que vive" (*Ibid*).

Por otra parte, *Extinción*, de Íñigo Ramírez de Haro con la dirección de Rubén Szuchmacher⁸, presenta todas las aristas siniestras de la familia como institución y aparenta el equilibrio que exige la cotidianeidad en medio de escenas discontinuas que transparentan violencia contenida. La familia, aparentemente normal, está formada por Mario, el padre, Luz, la madre, Iván, el hijo y Oto, el amante. Al final, el hijo, Iván, ajusticia a los padres.

Extinción habla de la impunidad narrativa y lógica del discurso político neoliberal y propone también este desnudamiento del lenguaje político, con su arbitrariedad y su calidad de simulacro manipulado. Según Szuchmacher⁹, el texto "tan argentino, se olvida todo el tiempo de lo que propone. El texto "errático", poco lógico, aparentemente con nexos casuales pero desconectados es lo que subraya la puesta para encontrar lo que se quería decir: está llena de cortes (luz, lenguaje, música, narrativa, etc.); no hay encadenamientos lógicos ni causales y el sonido y la música aparecen y desaparecen sin solución de continuidad. La "impunidad", es el organizador del espectáculo formado por una especie de viñetas de la vida cotidiana. No hay un enlace lógico causal ni del lenguaje ni de las acciones:

(...) en el sentido de que leo a nuestros políticos... diciendo exactamente lo contrario de lo que dijo hace quince días y una frase que parecía negativa de pronto empieza a ser positiva... [por eso] el espectáculo es absolutamente político, aunque no hable jamás de política, porque pega en el lugar... de un ser que no puede sostener nada, que no puede consolidar nada, hablando todo el tiempo de grandes valores. (Szuchmacher, Entrevista).

A la inversa de lo que hace *La Escala Humana, Extinción*, hace obvias las costuras y los pliegues internos que cubren la impunidad narrativa y que descubren la irresponsabilidad política. Apunta al discurso político contemporáneo cuando intencionalmente arma un discurso irreal, arbitrario y disparatado, recreando al extremo su no-lógica y los procedimientos de los discursos contemporáneos; expone el lenguaje como una mera repetición de clichés, sin valores semánticos: "la poética del lugar común", según Szuchmacher (Entrevista).

Consecuencia de esta estructura cuyo núcleo es la impunidad narrativa y lógica, es que "el teatro da cuenta de la crisis a pesar suyo" (*Ibid*). El espectáculo no promete ni obliga a nada: el espacio se convierte y va desapareciendo y desde la recepción resulta imposible diferenciarlo, la presencia de los actores también es dudosa. Este procedimiento de dejar ver lo que usualmente se esconde -los actores/actrices detrás de la escena- parece haber sido la búsqueda de una funcionalidad contigua a la de *La Escala Humana*: descubrir la impunidad del lenguaje y del crimen.

Extinción trata de capturar "eso" que todavía es innombrable y que por amargo es difícil de concretar en un espectáculo (*Ibid*) mediante la exacerbación de los tics de la representación, los lugares comunes y las frases hechas que se repiten, obliga al espectador a preguntarse por el sentido del discurso teatral. Al mismo tiempo, se cuestiona el discurso político, cuya validez, su status justificativo, legal y lógico son revisados y puestos en duda. Los dos espectáculos analizados en este apartado exhiben un lenguaje cristalizado tanto en la política como en el teatro (*Ibid*), mediante la exacerbación de sus incongruencias y la exposición de su negatividad. Los espectáculos se sirven de una analogía más estructural que anecdótica con el orden "real" que creemos haber dejado atrás cuando entramos a la sala, pero que vuelve a nosotros/as gracias a los procedimientos sutiles mencionados.

Las dos propuestas apuntan a la conexión subterránea y oblicua con el contexto de la cotidianeidad de la política argentina, ella surge a posteriori de los procesos de producción y sale a la superficie en las declaraciones de sus directores. Sin embargo, ninguna de las dos propuestas avanza hacia una propuesta positiva, característica que responde al contexto de incertidumbre que reinaba en el momento.

Los dos espectáculos son disonantes y brindan una experiencia que exige esfuerzo pues no hay en ellos una reproducción mimética no contradictoria del contexto; ellos más bien son una brecha que cuestiona la organización social y política y rompen la armonía de la escena con la sociedad. Cuestionan la naturalización de la adopción de las políticas neoliberales y de la filosofía posmoderna que dan paso a la ilogicidad y la inconsistencia que conducen a la impunidad narrativa en todos los órdenes de la vida social¹⁰.

La imposibilidad de la utopía, distopías escénicas

El posmodernismo (Fukuyama, 1992) había afirmado que estábamos en el fin de la historia, que habíamos llegado al punto en que la estructura política, social y económica del mundo ya no podía cambiar. Esta tesis niega toda posibilidad de mirar al futuro, de buscar algo distinto al presente. Creo que los dos espectáculos sobre los que reflexionaremos en este acápite pueden leerse en articulación con dicha afirmación. En ellos hay una lucha entre la búsqueda de un futuro utópico que proveería un mundo mejor y la imposibilidad de conseguirlo.

El pecado que no se puede nombrar (1998) del Sportivo Teatral, basada en *Los siete locos* y *El lanzallamas* de Roberto Arlt, dirigida por Ricardo Bartis, denuncia la situación económica y política como repetición de la "década infame" (1930). En él, nos encontramos con personajes "tristes" y "viles soñadores [que] están atados

entre sí por la desesperación..."desorientados por la guerra y "vacíos de ideales y esperanzas" (Programa de mano de *Los siete locos*, Teatro Nacional Cervantes, julio de 1988).

La escena despliega la parodia y el grotesco con personajes que, sin espíritu ético, persiguen ideales erróneamente. El método para la revolución es la instalación de un prostíbulo donde las "pupilas" son los actores visiblemente travestidos. El absurdo también se denuncia mediante la circularidad que recorre el dinero; éste pasa de las manos de los clientes (ellos mismos) a un sombrero, de donde nuevos clientes (los mismos personajes) vuelven a tomarlo para volver a pagar los servicios del prostíbulo.

Nos encontramos con una utopía "disparatada, inútil y perversa" surgida a raíz de la muerte de la utopía social (Bartís, Entrevista)¹¹, una utopía que se afirma como imposible. Estos marginales critican el *statu quo* y consideran necesario hacer la revolución, en una parodia que, acorde con lo que dice su director, burlarse es "la única manera defensiva ... para no morir" en un mundo imposible de aceptar.

Sin embargo, el absurdo paródico escapa al cinismo, cuando logra una producción de sentido con el parlamento final de Erdosain que hace una llamada a no perder la esperanza de llegar a un lugar que es todavía un "no lugar", una utopía: "tener un sueño es como tener una fortuna/.../el único pecado es haber perdido nuestro sueño/... Mañana la vida no puede ser esto/ Habrá que cambiarla..." (Roig, 1995, p.17-19). El discurso teatral plantea la crítica y niega el determinismo, pero reconoce la imposibilidad del tercer momento propuesto por Roig. La apertura de un futuro distinto aparece como imposible.

El pecado que no se puede nombrar podría entenderse como un microcosmos de la Argentina, país que Bartís percibe como quebrado en su noción de nación, que está a la venta junto con la vida de sus habitantes que han perdido su identidad cultural. Sin embargo, "los locos" insisten en seguir buscando los sueños. El final plantea la escena más utópica de la producción teatral de los noventa puesto que afirma la necesidad de un futuro diferente en el que es imperioso seguir soñando a pesar de que se reconoce su imposibilidad en ese contexto.

Consideremos ahora *El amateur*, con dramaturgia de Mauricio Dayub y dirección de Pepe Romero, estrenada en Teatro Payró de Buenos Aires en 1997. Dayub y Romero nos ponen ante una escena distópica y descorazonadora. Lopecito -bailarín de tangos y que hace repartos en un triciclo- y el Pájaro que, animado por su amigo, intenta ganar un lugar en la sociedad batiendo un record de ciclismo, son los dos personajes. Durante toda la propuesta Pájaro pedalea incansablemente; la transpiración, el agotamiento y las vueltas interminables de las ruedas de la bicicleta, escenifican una situación sin salida a pesar de lo cual Pájaro no quiere aceptar la derrota e insiste hasta que agotado, muere: la lucha por el éxito y la supervivencia se revela como inútil. El discurso escénico se torna ambiguo con el giro fantástico del final del espectáculo cuando el Pájaro empieza a reaccionar lentamente de la muerte y Lopecito lo levanta y lo hace girar en círculos cada vez más amplios y grita: "Animate flaco... No quema... No quema", intentando que, como Icaro, alcance el sol. El amateur plantea la inutilidad de la búsqueda del triunfo individual, la imposibilidad de éxito: el esfuerzo por conseguirlo, se lleva la vida del personaje junto con su deseo y su sueño, ser un "ganador" dentro del mundo neoliberal, pertenecer al espacio argentino de la época, al que la única vía de acceso es el éxito individual.

En las dos producciones consideradas en este apartado aparece el descubrimiento de los métodos de imposición del sistema neoliberal: un discurso impuesto al sentido común mediante recursos lingüísticos (absurdo, ruptura lógica) y estructurales (un sistema económico que los convierte en parias sociales) que han captado la subjetividad de los sujetos que alcanzan la muerte en el intento de lograr el éxito. En los dos casos, se visualiza la imposibilidad del intento del alcance del cambio estructural, en el *El pecado que no se puede nombrar*, y del éxito en *El amateur*, mediante procedimientos que aluden al sistema y sus valores: la venta de los cuerpos en el primero y el éxito individual, en el segundo. Las propuestas señalan el darwinismo social que traen los presupuestos neoliberales con la competencia y el mercado como únicos modos de integración de estos sujetos.

Esta lectura de estos dos espectáculos, articulada con el contexto económico socio-político de un neoliberalismo rampante en el que amplios sectores de la población luchaban por no quedar afuera del sistema, más la observación de la circularidad narrativa que no deja salida al deseo de éxito de los personajes,

remite a la atmósfera afectiva predominante del momento: la imposibilidad de superar un presente atrapado en un sistema político-económico destructor.

La disgregación social en la escena, preanuncio de la devastación social

Nos detendremos ahora en *Cachetazo de campo* (1997) y *1500 metros sobre el nivel de Jack* (2001), con dramaturgia y dirección de Federico León. La teatralidad propuesta se relaciona con el contexto de crisis argentino, no sólo en el absurdo de la anécdota teatral que no cierra, sino en la estructura que muestra el reverso de los procedimientos del neoliberalismo y su lógica instrumental. Las dos propuestas con su "lógica de la supervivencia" (Proaño Gomez, 2020, p. 125) se alejan del cálculo de fines y medios de la lógica instrumental del mercado. Las escenas se componen de reacciones vivenciales no planificadas, de sensaciones y experiencias corporales, respuestas a las afectividades que transitan el escenario y que revelan, de modo chocante, la subjetividad dominante neoliberal. Los personajes de León revelan la dominación como consenso, la naturalización del poder neoliberal mediante la subjetividad producida "botín de guerra del Capitalismo" (Alemán, 2016, p. 64), en la que el sujeto está siempre más allá de todas sus posibilidades, una nueva forma de explotación y dominación (*Ibid*, p.112-113). La "lógica de la supervivencia" exhibe reacciones y respuestas instantáneas a situaciones inesperadas que van formando un sentido que se sintoniza en relación con la totalidad y se revela si la observamos contra la situación contextual argentina como posible fondo interpretativo en el que observamos su funcionamiento en la cotidianeidad de los argentinos.

La *lógica de la supervivencia* (Proaño, 2020, p. 57) guía a la sociedad argentina obligada a buscar respuestas improvisadas en circunstancias inesperadas por los procesos de la implantación de políticas neoliberales. Esta lógica está guiada por la necesidad de reacción inmediata ante situaciones concretas e inesperadas (pérdida del empleo, inseguridad alimentaria, la falta de un techo seguro, etc.) y actúa en un contexto de incertidumbre e imposibilidad de planificar el futuro (ie. la aparición de venta de ropa usada, libros, etc. en las veredas de los barrios). A modo de ejemplo escuchemos lo que Luis Ziembrowski cuenta de los ensayos de *1500 metros*:

(...) la palabra no era tan importante porque la cosa se generaba desde el cuerpo, desde el estar, desde lo que provocaba el agua del baño, una especie de sopor, de tedio, algo realmente insoportable... el calor agobiante ayudaba a entrar en un estado... [el ensayo] partía de una especie de realismo, y la distorsión era provocada por la historia en sí y por las relaciones entre nosotros... el grado cero de composición... había que colocarse en una zona muy oscura y muy interna. (Moto, 2001, p. 49).

Las palabras de Ziembrowski plasman las sensaciones y el imaginario que aparece ante la atmósfera afectiva de la crisis y el sin sentido que presiona sobre la sociedad. La crueldad de la vivencia ciudadana traspasa el escenario, y se concreta en una estética hiperrrealista expresionista. Las producciones de León producen un efecto de realidad muy fuerte; la audiencia percibe a nivel sensorial, la sensación de incomodidad, de frío desolado; esto ocurre con la exhibición del llanto incontenible de las actrices en *Cachetazo de campo* y la violencia de los cuerpos desnudos cercanos en el límite del escenario y con el agua que llegaba hasta los pies de los espectadores en *1500 metros sobre el nivel de Jack*.

Los dos espectáculos exhiben lo oculto, lo negado; sacan a luz el sin sentido, la desintegración social, la decadencia personal y psicológica y el no respeto a la categoría de persona. En *Cachetazo de campo* la desnudez de las dos mujeres—que se van despojando de la ropa frente al público en medio de los mocos y las lágrimas—parece hablar del despojamiento de la clase media argentina; por el texto nos enteramos de que esta familia de clase media ha vivido otro tiempo mejor en el que poseían cosas y tenían otro tipo de existencia. La pauperización de la clase media, una de las causas inmediatas de la rebelión del 2001, es la sugerencia más fuerte de la propuesta. *1500 metros* apunta también a una sociedad y una familia pauperizada y degradada en soledad que ha quedado abandonada por el padre que se encuentra a 1500 metros de profundidad. Estas dos producciones de León nos enfrentan a la exhibición de lo indecible, difícilmente expresable en el

lenguaje, mediante la combinación de metáforas visuales y una expresión lingüística entrecortada que más que comunicar, evidencia la decadencia humana, la casi animalización de los personajes.

Los dos espectáculos ponen en escena "el resto inarticulable" del capitalismo (Grüner, 2005, p. 54), resto social que siendo indispensable para el funcionamiento del sistema no permite un cierre totalizador de sentido. La incongruencia del sistema neoliberal aparece en las dos contradicciones que observamos en los espectáculos de León. La familia institución fundamental para el neoliberalismo aparece devastada, tanto en *Cachetazo* como en *1500 metros*: el apogeo del modelo ha destruido uno de los pilares del neoliberalismo. En *Cachetazo* el padre es un simple mediador que, como el Estado neoliberal, ha pasado de ser unificador y protector del país a convertirse en intermediario e implementador del modelo y en guardián del cumplimiento de las exigencias económicas. El padre, El Campo en la obra, no es protagonista, no tiene autoridad ni poder de decisión. El protagonismo lo tienen las dos mujeres—madre e hija y sus cuerpos desnudos junto con la añoranza de tiempos mejores en los que incluso el lenguaje tenía sentido. En *1500 metros* Jack, el padre no tiene voz, su presencia es sólo una imagen borrosa en la televisión; está sumergido sin posibilidad de comunicación. En los dos casos, la familia ha quedado disuelta.

Por otra parte, el consumo se revela no como un modo de "progreso", sino como la única forma de alcanzar una identidad y un éxito social falsos: ha quedado reducido al único gesto "positivo" en medio de la destrucción familiar, la confirmación escénica del dominio y la naturalización de la subjetividad neoliberal (Alemán, 2016, p.112).

Leslie Sklair (1998) apunta el rol esencial que tiene el consumo en el mundo neoliberal para la construcción de una identidad hecha en base a la satisfacción de los bienes básicos, junto con el dinero como el valor de mayor jerarquía para que el capitalismo neoliberal se pueda mantener. En los personajes de *1500 metros sobre el nivel de Jack*, lo único que parece haber quedado firme en estos sujetos es el hábito del consumo limitado a cigarrillos y, en el caso de *Cachetazo*, Sandra, la hija rebelde es domesticada solamente cuando posee una grabadora y ropa de origen norteamericano. Es solo el consumo lo que a los personajes todavía los une a su vida anterior antes de la debacle. Pero lo más paradójico es que justamente ese consumo que afirma la identidad y que los hace parte de la sociedad es el que los convierte en objetos; estos seres degradados cuya identidad está dada por la posesión de bienes se convierten, por un sistema de equivalencias abstractas, en "objetos de mercado", "sujetos ciudadanos" y "sujetos consumidores" (Grüner, 1998, p.49-50) que en las dos propuestas pierden sus características humanas. La capacidad de reflexión, y el lenguaje han desaparecido; Lisa, la hija en *Cachetazo*, asigna a las palabras falsos contenidos que no corresponden a lo que designan; las conversaciones, en los dos casos, aparecen fragmentadas, imposibles de comprensión pues se mezclan respuestas tardías y se incluyen oraciones astilladas, incompletas sin referentes.

En las dos obras se produce un desplazamiento temporal: se encuentran en un presente de condiciones paupérrimas que es el paso hacia una realidad más baja, idea que se refuerza escénicamente con la corporización de una vida antinatural y la constante referencia a un espacio submarino y el movimiento del ascensor que baja en la ruta hacia la muerte, hacia la "negritud". Es un presente en el que los personajes se autodestruyen, mienten, se agreden y descienden a un nivel infrahumano.

Los dos espectáculos de León se contraponen a la épica de los discursos políticos defensores del sistema neoliberal, revelan las falsas reconciliaciones, entre el capital financiero y su imperio, que ocultan la violencia ejercida para afirmar la hegemonía y que aparecen plasmadas en acuerdos, visitas, apoyos y llamamientos grandilocuentes hechos en los espacios de poder, por ejemplo en el ya famoso: "Estamos mal pero vamos bien" del discurso de Menem. Estas dos puestas niegan toda posible reconciliación, tal como la negaron las protestas masivas de diciembre del 2001.

Las dos producciones de León sugieren el contraste entre lo que sería la construcción humana de una liberación que consiga llevar la dignidad de la persona a su máxima expresión y las condiciones reales impuestas en nombre de la libertad y el progreso. Estamos frente a una visión apocalíptica de la realidad, el

caos creativo, espontáneo y no delineado del proceso de producción puede leerse como el preanuncio del desastre económico, social y político que se avecinaba.

La ciudad y el barrio: espacios de vida convertidos en espacios de muerte

En este acápite consideraremos *Rebatibles* (2001) con dramaturgia y dirección de Norman Briski, estrenada en *El Calibán y Los chicos del cordel* (2001) del Circuito Cultural Barracas, dirigido por Ricardo Talento. Las dos producciones, con teatralidades provenientes de movimientos muy distintos, parecen demostrar la presión generalizada de la atmósfera afectiva generada por la imposición neoliberal y la reacción a ella desde escenarios teatrales procedentes tanto del campo "culto" e independiente, como del movimiento de teatro comunitario. Ambas teatralidades, la "culto" y la comunitaria, escenifican la pérdida del espacio de vida; son rechazos críticos a la experiencia vivida en los procesos de racionalización económica y social para la apropiación de la plusvalía y la confinación de la cultura dentro del modelo empresarial.

Rebatibles (2001), subvierte la distribución de los cuerpos y el derecho al espacio indispensable para la vida, mediante el aprovechamiento de los edificios en los que la oficina se convierte en lo que Brisky llama "depof" (departamento-oficina): un lugar de trabajo en el día y departamento para vivienda en la noche, con funcionalidad rebatible y transformable. Humberto, el empleado de limpieza, gracias a sus habilidades técnicas, realiza las adaptaciones necesarias y convierte a su lugar de trabajo diurno, en su vivienda (sala, dormitorio, ducha, etc.) en la que incluso organiza reuniones y festejos en la noche. Humberto logra sobrevivir mediante un proceso de adaptación que bien podría ser el de los sectores sociales excluidos que ya vimos aparecer, por ejemplo, en los espectáculos de Federico León.

La paradoja es que esta transformación del espacio sucede dentro del espacio del poder y, como el carnaval, ocurre dentro de un tiempo delimitado. La oficina es el espacio arquetípico del sistema neoliberal y *Rebatibles* parece reconocer la necesidad de sobrevivir dentro del sistema, afirmando, indirectamente, la ausencia de otras alternativas. *Rebatibles* testifica la búsqueda de la sobrevivencia nocturna en resquicios clandestinos¹².

Los chicos del cordel, épica popular que irrumpe en la geografía del barrio, pone en escena un sujeto colectivo comunitario que busca legitimarse en condición de sujeto y actor social y preanuncia una situación intensificada a partir del 2001. La propuesta itinerante recorre el barrio de Barracas; en su recorrido nos hace viajar por la memoria con los parlamentos, canciones y corporalidades y trasladarnos a un barrio que vivía de otra manera, en el que la calle era "la universidad", en el que no había temor circulante y sobre todo, en el que los chicos tenían un lugar y no eran desechados y vendidos como objetos de mercado. *Los chicos* apunta, esencialmente, al abandono de la juventud¹³; sus personajes, que parecen ser "de otro planeta", aparecen a la vuelta de las esquinas del barrio y recuerdan un pasado que ahora se encuentra deteriorado. Los chicos invitan a mirar y reconocer la realidad de las calles de la capital argentina; piden no insistir en la negación implícita del "no te metás" que facilita la dominación y eventualmente la desaparición y que adjudica el desastre a la delincuencia¹⁴. Los chicos, personificados por niños y jóvenes adolescentes, exhortan al público a mirar y abrir su corazón frente a la realidad que presentan en el recorrido por las calles de Barracas, intentando despertar a la audiencia "anestesiada".

La propuesta del grupo comunitario del Teatral Barracas es, junto con *Rebatibles*, un despliegue del cercenamiento de derechos que el régimen ha traído. Los dos espectáculos reclaman el derecho a los derechos básicos, especialmente el derecho a la vivienda y a la educación. Denuncian la negación de la dignidad al subordinar la sociedad a los intereses del mercado. La consecuencia es que estos personajes, aparecen como sobrantes: Humberto no tiene vivienda y los chicos/bebés se cuelgan en un cordel para venderlos, se compran, con derecho a devolución, al mejor estilo mercantil.

A contramano del discurso político del exitismo, por la tan mentada integración de Argentina al mundo con las connotaciones de progreso y alcance de una supuesta libertad para todos, los chicos de *Los chicos*

del cordel son sometidos a la devaluación de la vida racionalizada desde el discurso y que aparece más bien como camino hacia la muerte¹⁵. Humberto, de *Rebatibles* no tiene espacio para desenvolver su vida y ejercer el derecho a la vivienda. Mientras tanto, el sistema retira los sistemas de protección a los menos favorecidos (seguridad social, salud pública, etc.) dejando para ellos como único acceso el de la "libertad negativa de la competición global" (Habermas, 1984, p. 127). Los ciudadanos futuros convertidos en objetos han sido reducidos a una serie de funciones separables (Habermas, 1984, p. 20) todas relacionadas con la lógica mercantil neoliberal, exiliados de la economía, la política, la cultura y la sociedad y aún más, de la vida misma.

En las escenas de *Rebatibles* y de *Los chicos del cordel* no se visualiza una posible salida de la situación que describen estas producciones, sus personajes se han convertido en una pieza más del engranaje mercantil capitalista. Las dos propuestas exponen, mediante metáforas visuales y textuales, las facetas oscuras de la sociedad del momento; desenmascaran la imposibilidad de una vida humana digna en el espacio abierto por el sistema económico-político implementado en Argentina, especialmente, a partir de los 90'.

Al igual que los espectáculos de Federico León que acabamos de considerar, tanto *Rebatibles* como *Los chicos del cordel* pueden entenderse como la metaforización lingüística y visual de la pauperización de la clase media argentina a partir de los noventa y de haber convertido la Argentina en un espacio para la muerte. Sin embargo, es preciso anotar que tras esa estética "posmoderna" subyace una ética moderna, alejada del triunfalismo y la incredulidad que se expresa en el descontento y la crítica, una ética que indirectamente, afirma tanto el deseo de un mundo mejor como la posibilidad de su eventual existencia. Se atisba una esperanza de futuro y se observa una crítica estético-política a la estructura neoliberal aplicada de modo extremo en la Argentina a partir de los años noventa.

II - EL TEATRO COMUNITARIO ARGENTINO (1983-): FISURA TEATRAL EN LA ESTÉTICA "POSMODERNA"

*... su originalidad posiblemente
haya radicado en atreverse a descomponer
sus destinos de expulsión y/o
empobrecimientos materiales...*

Fuente: (Fernández, 2006, p.30)

El momento en que ocurre la "explosión del teatro comunitario", a partir del 2002 (hoy son más de cuarenta en todo el país), es posible suponer que su crecimiento emerge, al menos en el primer momento, como defensa ante la crisis y el desconcierto, que había coagulado en la rebelión del 2001. El teatro comunitario conforma una praxis anti-sistema que se concreta tanto a nivel escénico como con la adopción de principios políticos y sociales que confirman la viabilidad de organizaciones alternativas al modelo hegemónico, guiadas por el anti-individualismo, la negación de la división entre lo público y lo privado y la inclusión como criterio social dominante; el ingreso abierto y libre a los grupos, la oferta gratuita de talleres teatrales y la afirmación del derecho al deseo y a los sueños, proclaman el derecho de todos al conocimiento y al arte. En la ética sobresale la solidaridad efectivizada en el apoyo en situaciones límite y la incorporación de una diversidad de sectores sociales. Además, proponen una gramática del conocimiento que supera el encierro epistemológico de la moda posmodernista y recupera categorías consideradas "obsoletas". Rechazan (al menos inicialmente) la publicidad mediática, los medios de producción pertenecen al colectivo; en el campo económico propone modos de asociación y producción cuyo primer objetivo no es la obtención de plusvalía. Al "no hay otra" del discurso político neoliberal proponen en su praxis, la colectivización de los recuerdos individuales que alimentan su dramaturgia. Rechazan el "progreso" neoliberal urbanístico y privatizador, que aparece como productor de muerte (*Zurcido a mano*¹⁶, Barracas) desnudando la desintegración barrial y habitacional que éste trae. Finalmente, apuntan al centro de la propuesta neoliberal, producen un sujeto comunitario colectivo

y plural constituyente de un modo de organización social, de producción cultural y de vida alternativos. Finalmente, su racionalidad conduce a la autodeterminación y autonomía de los sujetos y alejándose de la racionalidad instrumental del mercado¹⁷.

La acción comunitaria se expande más allá de lo específico teatral, es "el desborde de lo político"¹⁸. Inciden en el campo de la política institucional con reclamos de tareas pendientes y derechos básicos. Ejemplos paradigmáticos son la exigencia de la instalación del gas en 9 de Julio (Provincia de Buenos Aires) o el pedido de la pavimentación del camino de ingreso al pueblo en Patricios (Provincia de Buenos Aires). En este desborde, han incursionado, por ejemplo, en la capacitación en oficios y la compra de maquinaria para la producción en el Fortín Olavarría, Partido de Rivadavia, Provincia de Buenos Aires.

Este movimiento que partió siendo una estrategia de supervivencia ha ido más lejos y ha instalado una "voluntad política horizontal y autogestiva" (Fernández, 2006, p.15). La estética comunitaria propone una filosofía, una ética y una lógica que responden a una recuperación de la conciencia de su potencialidad y de la capacidad de realizar acciones no dependientes del sistema institucional, por parte de sus integrantes. Pero lo primero y más importante que constituye el primer ladrillo en esta tarea de transformación social, es la ruptura del aislamiento del mundo privado de la subjetividad neoliberal y la apertura hacia la comunidad y la comunicación no mediatizada.

En sus propuestas teatrales los grupos hacen el duelo por el estado de sus barrios y ciudades, exhiben las consecuencias del modelo y desgarran la superficie visible de aparente homogeneidad discursiva para develar la aniquilación de las tradiciones, el desalojamiento de viviendas, la pauperización de la clase media y la degradación de la educación y la salud. Contradicen con su praxis y con sus espectáculos la falsedad de la supuesta felicidad traída por el progreso neoliberal, según el discurso político del poder. Por ejemplo, *Zurcido a mano* (Barracas), escenifica la destrucción del barrio y de la vida de sus habitantes, de su pasado y su historia. El "progreso" neoliberal aparece como la destrucción de los espacios de vida.

Muchos grupos tomaron para sus acciones teatrales y como sedes de los grupos, los espacios devastados por el cambio neoliberal. Las estaciones de ferrocarril abandonadas trajeron la muerte a los pueblos que vivían del trabajo que exigía su mantenimiento. Este es el caso, por ejemplo, de los Okupas del Andén (La Plata), de Patricios Unido de Pie (Provincia de Buenos Aires) y de la Murga de La Estación (Provincia de Misiones) que, en un doble movimiento denuncian por una parte, la tachadura de los pueblos del mapa por la desaparición del tren y la destrucción de la fuente de trabajo y vida en esos lugares y, por otra, recuperan esos espacios abandonados y dotan de nueva vida a sus alrededores, creando relaciones sociales armónicas¹⁹ en estos espacios en los que la actividad había sido reemplazada por el estatismo y la muerte de los pueblos. También es notable la recuperación de parques, como es el caso de los Pompapetriyos de Parque Patricios y de Almamate de Flores, con el parque de los periodistas.

Las propuestas de teatro comunitario, en una praxis ritualística-teatral, exponen el hecho inicial destructivo, y la política que lo ha causado, para luego afirmar teatralmente, con una nueva lógica, el rechazo al resultado de dichas políticas. Por ejemplo, los grupos de Berisso (*Relatos nacionales*) y Barracas (*Los chicos del cordel*), escenifican el inicio de la devastación con la desaparición de las fábricas o la conversión de espacios que pertenecían a la comunidad en espacios privatizados para el negocio mercantil, que cambiaron la fisonomía de los barrios y degradaron la vida de sus habitantes.

La resistencia a la realidad conformada y deformada por las políticas neoliberales se manifiesta, tanto en las fábulas de sus espectáculos y su teatralidad como en el modelo social-político que propone. En el proceso organizativo y productivo se construye una micro-sociedad edificada desde el sujeto constituyente que la funda y en la epistemología, la estética y la lógica adoptadas. A nivel de la fábula del espectáculo, ellos afirman la validez de los sueños, sus deseos y la esperanza de un futuro mejor. Los logros que cantan los espectáculos son la realización de su utopía que empieza en la existencia misma del grupo, que cumple nuevas funciones sociales, junto al progreso humano y económico relativo de sus integrantes y la construcción de los lazos

sociales y solidarios; Con los grupos surge un nuevo imaginario igualitario e igualador que se manifiesta en los procesos de producción y en sus productos culturales.

La escena comunitaria y la presencia de la utopía

*La utopía permanece como la negación
de lo que existe y es obediente a ello*

Fuente: (Adorno, 1970, p. 32). [Traducción de la autora].

A diferencia de los escenarios cultos posmodernistas, en la escena comunitaria aparece el impulso utópico con la inclusión explícita de la esperanza de un futuro alternativo. *El fulgor argentino, club barrial y deportivo* (1998) y *Buenos Aires, año verde. Pastorela porteña* (2002) del grupo de teatro comunitario Catalinas Sur, *Fragmento de calesita* (2007) de Almamate de Flores y *Fuente vacuna* (2006) de Resonores de Mataderos, permite observar cómo los espectáculos construyen el futuro como posibilidad.

Si bien el teatro comunitario presenta la utopía solamente como un polo al que se aspira, logra despertar a sus integrantes y espectadores de la ilusión de ser parte del sistema neoliberal, que hace de ellos la maquinaria para su funcionamiento sin ofrecerles una real integración. Sin este polo utópico, la crítica y la denuncia simbólica de aquello que los oprime sólo serviría para una “reconciliación negativa”, en una catarsis apaciguadora que no impulsa ninguna acción que busque una real mejora político-social. Los grupos de teatro comunitario son revolucionarios en el sentido de que plantean el derecho de todos, como ciudadanos del mismo país, de participar en el sistema y tener todos los derechos fundamentales. Es un teatro de integración social, política y cultural que denuncia la pasiva o interesada identificación de los individuos con el sistema y la suspensión de la capacidad crítica que los integra como elementos funcionales al poder, formateados en la subjetividad neoliberal que ha sido naturalizada.

A pesar del logro utópico pospuesto indefinidamente, los grupos prometícamente insisten en los esfuerzos para lograrlo. En lugar de aceptar el “Ser masivo del capital” (Jameson, 1991b, p.48) sin esperanza ni resistencia, muestran las contradicciones y la falsedad que encierra el todo que se pretende homogéneo y exitoso para todos y, en su organización, realizan acciones efectivas para modificarlo dando lugar a espacios de subjetivación en donde se revelan capacidades y potencialidades que, en el espacio del grupo, se desarrollan.

La praxis comunitaria no ofrece una armonía espuria, sino que se opone a la aceptación ciega del status quo; resiste y denuncia la aceptación del desbalance ético en la sociedad. Esta reconciliación no propone una unidad homogénea sino la realización de una sociedad (unidad comunitaria) en la reconciliación de las diferencias (Adorno, 1984, p.103); son grupos radicalmente heterogéneos que proponen la posibilidad de “otra hegemonía” (Alemán, 2016, p.18-20). Lo más difícil es alcanzar esta unidad heterogénea sin que ello implique hostilidades incompatibles con la praxis comunitaria, pero en la medida que lo logran, el éxito se concreta en la producción de los espectáculos, y en las actividades comunitarias que van más allá de lo específicamente teatral.

Los procesos de creación y funcionamiento de los grupos logran en mayor o menor medida, alcanzar una relativa emancipación de sus integrantes respecto del sistema dominante. Ellos, mediante la dinámica del grupo y del trabajo comunitario, toman conciencia de las contradicciones y alcanzan profundos niveles de comprensión de su realidad histórica y política. Abren el camino para la emancipación individual y, en un polo lejano, para la emancipación social que se plantea como una posible utopía. En *Fuente vacuna* (2006), en *Primeros relatos* (2004-2005, Resonores, Mataderos) y en *Zurcido a mano* (Barracas, 2004-2006) aparece la mayor contradicción en la praxis grupal. Ellos reconocen el abuso del capitalismo que no puede prescindir de la fuerza de trabajo necesaria para la producción²⁰ pero, por al mismo tiempo, se lamentan ante el desempleo consecuencia del desmantelamiento y el fin de la actividad fabril en la ciudad. La contradicción es evidente:

reconocen así la venta de la fuerza de trabajo que genera la plusvalía sostenedora del neoliberalismo como fundamental para la vida de sus comunidades.

Las propuestas son coherentes con el sentimiento social predominante al momento de su producción y que observamos también en el teatro "culto": la desorientación que se manifiesta, política y socialmente, en la ausencia de propuestas positivas. Pero en un final que queda abierto y mediante el coro que entona la canción final, se celebra el cumplimiento de pequeñas utopías conseguidas en la praxis: producir teatro, expresar ideales, exhibir la falsedad de un progreso que no llega, y trabajar juntos en comunidad en contra de las desventajosas condiciones económicas que los rodean. Los grupos tienen conciencia de que sus logros son la realización de sus sueños, el grupo Catalinas por ejemplo, canta: "Que nadie diga la utopía se murió/ Si para muestra basta un botón/ Aquí hay cien utópicos hoy/.../ nuestra utopía ya se cumplió". La utopía es entonces producir un hecho cultural en el que se afirma el derecho a soñar un mundo "sin injusticias y en libertad" (*El fulgor argentino. Club barrial y deportivo*, 1998).

El espectáculo del grupo Catalinas, *Buenos Aires. Año verde*, cuyo pre-estreno y única función se hizo el 25 de diciembre del 2002, en la Plaza Malvinas, ejemplifica la metaforización directa que llega al público sin ropajes estéticos crípticos, marcando la diferencia con las producciones "cultas" que hemos visto antes. En él, el diablo es el aliado y el portavoz de las propuestas y aspiraciones de aquellos que apoyan la globalización, que aparecen como los responsables de las consecuencias sufridas por la Argentina y que coagulan en la rebelión del 2001. Este personaje tienta a los cartoneros con la basura "fina" y de colores; mientras tanto, Carlos Gardel, Juan Villafañe y Pepino del 88 son los "ángeles" —literalmente con corona y alitas— que se enfrentan al poder representado por el diablo y sus aliados. El espectáculo sigue la estructura general de una pastorela y expresa explícitamente, un sentimiento de resistencia y futuridad: concluye que si nace un niño, hay futuro y hay esperanza.

Fragmento de calesita, de Almamate de Flores, repite productivamente el panorama en las calles de Buenos Aires de ese momento. En el espacio del parque, vemos los cartoneros y algunos niños que acarrear en un viejo carro de mercado los cacharos viejos, sus únicas pertenencias. La escena complejiza la escena social con personajes que intentan prohibir que los niños suban a la calesita y amenazan con echarlos del barrio. La canción final del espectáculo afirma del derecho y el hecho de soñar a contramano y pone en el canto coral grupal, la esperanza: "si cantas/ no hay causa perdida.../los sueños no están enterrados/tal vez olvidados/tal vez/ vuelvan hoy". Lo mismo ocurre en *Relatos Nacionales (2004-2005)* de Resonores de Mataderos, cuya canción termina diciendo: "Y aquí estamos/juntando las partes/ rearmando los sueños/que soñamos antes/ con nuestra esperanza/apostando al mañana/por una patria justa/libre y soberana".

Los espectáculos surgen en un momento en el que es imposible pensar en la implementación inmediata de un modelo alternativo o de un proyecto político concreto pero los espectáculos del teatro comunitario se niegan a la reconciliación y a dejar de soñar en un futuro distinto. En palabras de Adorno:

Mediante la irreconciliable renunciación de la apariencia de reconciliación el arte sostiene firmemente la promesa de la reconciliación en medio de lo irreconciliado: esto es verdadero para la conciencia de una época en la cual la real posibilidad de la Utopía —que dado el nivel de fuerzas productivas la tierra podría ser el paraíso aquí y ahora— converge con la posibilidad de la catástrofe total (1970, p.32, mi traducción).

Los grupos hacen un acto de fe cada vez que se reúnen a ensayar, comparten sus funciones o realizan acciones en la comunidad teniendo las pequeñas utopías como el telos que guía hacia el único modo posible de una vida más plena: un acto de fe en la posibilidad de alcanzar una vida mejor para sus integrantes y sus comunidades. La utopía, sucesión de pequeños cambios, se cumple en las pequeñas transformaciones individuales y grupales que van alcanzando en su organización que van hacia dentro y hacia fuera del grupo. La lucha entre la negatividad presente y el derecho a los sueños aparece en una dialéctica entre el sentimiento de clausura (la incertidumbre y la muerte como futuro) y el deseo de encontrar una apertura con el derecho al deseo que no sea el mero consumo y la realización posible de una vida más plena.

CONCLUSIÓN

Hemos hecho un breve recorrido por el escenario teatral producido en Buenos Aires a fines del siglo pasado y durante la primera década del presente, en su articulación con la crisis que culmina en la rebelión del 2001. Observamos que, frente a una misma atmósfera afectiva de peligro, inseguridad e incluso muerte, estos campos teatrales responden de maneras diferentes, dándole la razón a Anderson cuando afirma que “el cómo de las respuestas implica siempre una posición ideológica y un conocimiento histórico que guía las acciones intencionalmente” (1983, p.8).

El teatro "culto" independiente expone el problema y sacude al espectador poniéndolo frente a una realidad que desde el discurso político se niega. El comunitario busca el mantenimiento de la vida y de la resistencia en comunidad. Quizás la diferencia pudiera deberse a la moda filosófica posmoderna predominante en los espacios cultos con sus tesis devaluadoras del lenguaje, la narración y la negación del futuro de la historia. Si es así, es posible pensar que la escena "culto" exhibe la desintegración y devaluación social del momento siguiendo una estética "posmoderna" que incluye el hiperrealismo, la fragmentación, la ruptura del hilo narrativo y la negación del futuro y que se caracteriza por la Estética de la incertidumbre (Proaño, 2020). Son escenarios ganados por la negatividad del presente del que no se avizora salida alguna.

Mientras los escenarios independientes exhiben sujetos fragmentados, desintegrados, animalizados, que han perdido el lenguaje y el sentido de la vida, el movimiento de teatro comunitario se concreta en la formación de un sujeto colectivo refundador de lo social, constituyente de una subjetividad con características opuestas al sujeto ideal del neoliberalismo cuya identidad está basada en el consumo y el éxito individuales. Un sujeto social formado y sostenido por el principio de igualdad, que ejerce el derecho a la producción cultural, al pensamiento y a la expresión artística; un sujeto colectivo que defiende valores que tienen como principal meta la vida y la convivencia (Sazo, 2017, p.10). Un sujeto abierto, dinámico y heterogéneo que se construye y refuerza en el pensar-hacer juntos y que ha ejercido una dinámica de cambio en sus integrantes, priorizando siempre la identidad colectiva frente a las diferencias individuales. En la escena del teatro comunitario aparece la recomposición de los lazos sociales y la resistencia política, tanto desde su organización como en algunas de sus escenas. Propone una estética que recurre a procedimientos descartados como obsoletos o excluidos del campo culto: la murga, la canción coral, los títeres, los muñecones, la metáfora visual fácilmente comprensible, la narración lineal y cronológica y la adaptación de la historia y de melodías familiares al público. Por otra parte, ninguno de los dos campos teatrales, ni el independiente "culto", ni el comunitario, proponen reconciliaciones negativas apaciguadoras a las que se llegaría mediante una catarsis aristotélica y por ello constituyen el resurgimiento de lo político (Proaño, 2013, 2020).

REFERENCIAS

- Adamovsky, E. (2016). Epílogo. En D. Ozarow, C. Levey, C. Wylde (Ed.), *De la crisis de 2001 al kirchnerismo: Cambios y continuidades* (pp. 293-300). Buenos Aires: Prometeo.
- Adorno, T. (1970). *Aesthetic Theory*. Ed. Gretel Adorno and Rolf tiedmann. Trans. C. Lenhardt. London: Routledge.
- Alemán, J. (2016). *Horizontes neoliberales en la subjetividad*. Buenos Aires: Grama Ediciones.
- Anderson, B. (2009). Affective Atmospheres. *Emotion, Space and Society*, 2, 77-81. Recuperado de: <https://www.elsevier.com/locate/emospa>.
- Anderson, B. R. (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso.
- Benclowicz, J.D. (2006). La izquierda y la emergencia del movimiento piquetero en la Argentina. Análisis de un caso testigo. *Espiral*, 13(37), 123-143
- Bustamante, G. y Sazo, D. (Ed.) (2017). *Democracia y poder constituyente*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.

- Castro, A. (16 de noviembre de 2004). Seis de cada diez jóvenes son pobres. *La Nación*. Recuperado en: <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/seis-de-cada-diez-jovenes-son-pobres-nid654388/>
- Dayub M. (1997). *El amateur*. Manuscrito.
- Durán, A. y Moto, P. (2001). Cuestión de foco. Nota a Javier Daulte, Rafael Spregelburd y Alejandro Tantanian. *Funámbulos*, 16, 40-47.
- Fernández, A. M. (2006). *Política y subjetividad*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Fukuyama, F. (1992). *The end of History and the Last Man*. New York: Avon Books Inc.
- Grüner, E. (1998). El retorno de la teoría crítica de la cultura: una introducción alegórica a Jameson y Žižek. En F. Jameson, y S. Žižek, *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo* (pp. 11-64). Buenos Aires: Paidós.
- Grüner, E. (2005). *La Cosa política o el acecho de lo Real*. Buenos Aires: Paidós.
- Grupo de teatro comunitario Catalinas Sur (1998). *El Fulgor Argentino. Club barrial y deportivo (2005)*. Programa de mano.
- Grupo de teatro comunitario Catalinas Sur (2003). *Historia de una Utopía. 20 Años. Grupo Catalinas Sur*. Buenos Aires: IPESA.
- Habermas, J. (1984). *The Theory of Communicative Action* vol I. Boston: Beacon Press.
- Jameson, F. (1991a). *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi.
- Jameson, F. (1991b). *Postmodernism: Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. London and New York: Verso.
- Kalyvas, A. (2017). Una breve historia conceptual. En G. Bustamante y D. Sazo (Eds.) *Democracia y poder constituyente*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Kosnoski, J. (2005). John Dewey's Social Aesthetics. *Polity*, 31(2), 193-205.
- León, F. (2001). *Entrevista personal*. Buenos Aires.
- Liotard, J. F. (1993). *The Postmodern Explained*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Moto, P. (2001). Nota a Luis Ziembrowski. Actuar desde el sopor. *Funámbulos*, 4(14), 48-49.
- Proaño Gomez, L. (2013). *Estética comunitaria. Miradas desde la filosofía y la política*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Proaño Gomez, L. (2020). *Desarticulaciones teatrales del neoliberalismo. La escena latinoamericana 1990-2007*. Recuperado de <https://www.celcit.org.ar/publicaciones/teatro-teoria-y-practica/39/039/>
- Retamozo, M. (2006). Esbozos para una epistemología de los sujetos y movimientos sociales. *Cinta de Moebio*, 26 (Septiembre).
- Roig, A. A. (1995). *Proceso civilizatorio y ejercicio utópico en Nuestra América*. San Juan: Editorial Fundación Universitaria de San Juan.
- Sazo, D. (2017). Introducción. Ecos del debate constituyente global. En G. Bustamante y D. Sazo (Eds.) *Democracia y poder constituyente*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Sklair, L. (1998). Social Movements and Global Capitalism". En Jameson F. y Myoshi, M. (Ed.) *The Cultures of Globalization*, (pp.291-313). Durhan and London: Duke UP.

NOTAS

1. En relación a esto sigo a Adamovsky, Ezequiel (2016).
2. Agradezco la información, para la exactitud histórica, brindada por Ramiro Manduca.
3. Que restringía la libre disposición de dinero en efectivo de plazos fijos, cuentas corrientes y cajas de ahorros, con el intento de frenar la fuga de capitales y la corrida bancaria.
4. Ben Anderson re-elabora la "estructura del sentir" propuesta por Williams y propone la existencia de una "atmósfera afectiva" que se genera en los procesos de interacción social que se dan y se reciben, se trasladan y forman la forman, ésta se toma y se trabaja en la vida (Anderson, 2009, p. 8).
5. Para más detalle ver introducción en: Proaño Gomez (2020, p. 13-23).
6. *Catálogo*, XVI Festival Iberoamericano de Teatro, Cádiz, 2001, p. 16.
7. Tantanian, A. (2001). Entrevistado por la autora. Buenos Aires.

8. Se estrenó en el Portón de Sánchez, Buenos Aires, 2002.
9. Szcumacher, R. (2002). Entrevistado por la autora. Buenos Aires.
10. El dominio de la filosofía posmoderna (simulacro, presentismo, negación de toda posible apertura y de la necesidad de mirar al pasado, relativización de todos los valores al mercado) cancelaba al parecer, toda posibilidad de actitudes o pensamientos diferentes. Las técnicas dominantes en la producción teatral reconocida tanto en Europa como en Latinoamérica correspondían a esta moda: fragmentación, ruptura del hilo narrativo, hiper realismo y la escena como puro simulacro.
11. Bartis, R. (2002). Entrevistado por la autora. Cádiz, España.
12. No puedo evitar recordar al hombre que, durante el invierno de 1999, dormía en un amplio escalón de un portal de la calle Azcuénaga y, alumbrado por el farol de la esquina y apoyado en una almohada improvisada, leía antes de dormir, acompañado por uno de los fetiches del sistema, una botella de Coca Cola.
13. Las denuncias hechas desde la escena comunitaria se confirman en el discurso periodístico. *La Nación* informó, en “Seis de cada diez jóvenes son pobres” que había más de cinco millones de chicos de entre quince y veintinueve años que vivían en la pobreza Eran cinco millones de un total de 9.423.580 jóvenes, más del cincuenta por ciento del total.
14. Este desplazamiento de la política al ámbito de las acciones delincuenciales parece también adelantarse a la discusión política contemporánea que, a partir especialmente del 2016, ha reemplazado el discurso político programático por la lucha contra lo que se ha denominado de modo general “la corrupción” que, de modo casi simultáneo ha tomado cuerpo en toda América.
15. A principios de 2002 había en la Argentina veintiún millones de pobres --el 54.3% de la población--de los cuales, los niños menores de catorce años, componía el 75%, según datos publicados en el diario *Clarín* de Buenos Aires, el 5 de enero del mismo año. “UN PROBLEMA QUE GOLPEA A 6 DE CADA 10 PERSONAS Y a son 21 millones los pobres en la Argentina” (2002) *Diario Clarín*. https://www.clarin.com/economia/21-millones-pobres-argentina_0_rJqx4AzeAtg.html
16. La obra surge recuerdos mediante escenas tejidas con canciones, pequeños fragmentos que funcionan como una lupa que, proyecta luz sobre eventos mínimos personales o recuerdos colectivos; echa luz sobre el impacto de la construcción de la autopista que dividió el barrio en dos y sobre la destrucción de la industria que daba vida al barrio. Narra cómo desaparecen los lugares de pertenencia, construye memoria y cuenta “otra” historia.
17. Estos son los principios de los grupos, sin embargo, tenemos que reconocer limitaciones, obstáculos y problemas que surgen que hacen que estos propósitos no siempre se puedan cumplir a cabalidad.
18. Para más detalles ver Proaño Gomez, L. (2013). *Estética comunitaria. Miradas desde la filosofía y la política*. Buenos Aires: Editorial Biblos. pp. 69-93.
19. Después de la intervención de los grupos de teatro comunitario empiezan a ser testigos de relaciones más armónicas que superan esa estética social fragmentada (Dewey en: Kosnosky, 2005, p. 56). En los espacios aparecen nuevos hábitos, una interrelación ciudadana modificada con participación de los vecinos y una movilidad intensificada fuera y dentro de los pueblos.
20. Como vemos en *Zurcido a mano* (Circuito Cultural Barracas, 2005, mano manuscrito entregado a la autora), *Fuente Vacuna* y *Primeros relatos* (Mataderos).