

## TEATRALIDAD Y GUERRILLA EN EL NOROESTE ARGENTINO: EL CASO MARAT-SADE (1972)

Mauricio Tossi  
Universidad Nacional de Tucumán  
mauricio\_tossi@yahoo.com

*La luna retiraba sus rayos de aquel teatro inútil, donde nadie era capaz de prodigar una palabra de aliento a los pobres actores que, como nosotros, luchábamos por dar a nuestras contorsiones el calor de la vida. (...) Estoy solo. Es difícil saber en qué lugar. Es difícil saber si es la ciudad. Por momentos pienso que es el teatro. Que he vuelto al teatro o no he salido nunca de él.*

«El teatro» por Ramón A. Pérez (Tucumán, 1968)

**RESUMEN:** En el contexto de las luchas urbanas denominadas «Tucumanazo», el teatro fue un territorio estratégico para producir discursos identitarios. Nuestro trabajo se propone indagar en núcleos semánticos y en referencias iconográficas del período, para mostrar cómo la teatralidad de la guerrilla condicionó e impugnó a la teatralidad del teatro, trazando una débil línea entre lo real y lo imaginario.

**PALABRAS CLAVE:** Teatro, luchas urbanas, Tucumán

**ABSTRACT:** In the context of urban struggles called «Tucumanazo» the theater was a strategic territory to produce discourses of identity. Our work aims to look at core semantic and iconographic references of the period, to show how the «theatricality of the guerrillas» conditioned and challenged to the theatricality of the theater, drawing a faint line between the real and imaginary.

**KEY WORDS:** Theater, urban struggles, Tucumán

## Introducción: formulación del problema y objetivos

Un texto artístico, como todo artefacto cultural, se encuentra sostenido por una urdimbre de relaciones sociales específicas. Por esto, lejos de entender a la obra de arte como un «reflejo»<sup>1</sup> de las circunstancias socio-políticas, estudiaremos a ésta según sus mediatizaciones y atravesamientos con las redes de poder pero inscripta en un campo artístico particular, convencidos —como señala el teatrista argentino Pompeyo Audivert— de que la obra teatral más que un reflejo, «es la piedra que rompe con el espejo».

A pesar de adherir a esta premisa teórica, la cual puede considerarse una base epistemológica para el trabajo, debemos reconocer que la idea de «reflejo» está contenida en las concepciones de teatro latinoamericano de los años 60 y 70, fundamentalmente debido a la función social asignada al hecho escénico durante los regímenes dictatoriales por parte de las fracciones de izquierda u otros intelectuales de la resistencia.

El 6 de Agosto de 1972, en la ciudad de San Miguel de Tucumán —principal centro socioartístico del Noroeste Argentino (NOA)— el diario *La Gaceta* publica un artículo del poeta y crítico teatral Francisco Galíndez, allí encontramos atisbos de cómo la concepción refleja del teatro se presenta en el NOA:

Se me ocurre que en el momento actual el problema más grave que enfrenta la cultura tucumana es el de la falta de personalidad. Ello se manifiesta en el hecho de que la mayor parte de las expresiones artísticas que se presentan en nuestro medio siempre están referidas a sucesos ocurridos en otras partes, a acontecimientos prevenientes de otros lugares.<sup>2</sup>

Mediante la crítica a lo «extranjero», se cuestiona una imagen distorsionada de la realidad local, una imagen «otra» no compatible, no refleja. Así, el «teatro extranjero» con fuerte presencia en los escenarios provinciales no cumpliría —desde la óptica del citado intelectual— su función de «espejo» de la realidad social circundante.<sup>3</sup>

Consideramos a este texto una marca representativa del campo intelectual del NOA puesto que, en primer lugar, proviene de un agente de legitimación (Galíndez como reconocido periodista y escritor) y de una institución consagrada, *La Gaceta*<sup>4</sup>; en segundo lugar, el texto evidencia una idea de «teatro» actual y discutida; y, por último, debido a que es posible releer dicho texto periodístico como una huella discursiva de la lógica específica del campo teatral provincial, vale decir, una lógica que devela un interés en juego y el sentido adjudicado a la praxis escénica.

Por lo tanto, nuestro objetivo general es indagar en las producciones teatrales tucumanas del año 1972 —en especial un texto teatral extranjero— y su vinculación con la dictadura autodenominada «Revolución Argentina» (1966-1973), fase histórica en la que las luchas urbanas signaron al NOA.

1. Si bien la noción de «reflejo» conserva muchas aristas en la historia del pensamiento literario y artístico, por ejemplo en el debate Lukács-Brecht, nosotros entendemos a este término como una figura histórica que concibe a la representación teatral a través de un posicionamiento mecánico y unidireccional; vale decir, cuando una obra teatral «encarna» un material social preexistente haciendo de su referencialidad una causalidad.

2. GALÍNDEZ, Francisco: *La Gaceta*, 06/08/1972. San Miguel de Tucumán, Argentina.

3. Conservamos otros datos que corroboran este postulado, datos que no exponemos por cuestiones de extensión. Por ejemplo, pueden leerse las críticas de los diarios tucumanos del año 1972, cuando en ese contexto surge la dramaturgia del escritor tucumano Oscar Ramón Quiroga, quien indaga en aspectos populares y en contenidos realistas. Frente a este cambio estético, los agentes de legitimación con proximidad al pensamiento peronista o de izquierda celebran el compromiso del teatro con la realidad local.

4. El diario *La Gaceta* fue creado en Agosto de 1912 por Alberto G. Hamilton, constituyéndose en la editorial con mayor tradición en la región. Este medio gráfico competía en el campo intelectual con otros, puntualmente: *Noticias* y *El Pueblo*, ambos desaparecen en el marco de la última dictadura militar, sólo *La Gaceta* perdura hasta nuestros días.

## Tucumán: escenario de la guerrilla

Un cambio radical en la organización social, política y económica de la Provincia se registra a partir de 1966 con el inicio de la «Revolución Argentina». En efecto, los historiadores consultados exponen los indicadores de la llamada «crisis de los años 60»<sup>5</sup>. Por ejemplo:

- Los efectos de la Ley del Azúcar que fija cupos de producción por provincia y regula el precio del producto de manera oficial.
- La competencia con los grandes ingenios del norte (Salta y Jujuy).
- La centralización del capital y de la producción. En 1972, 16 ingenios azucareros producen más que los 27 en el año 1966.
- Los altos niveles de sobreproducción.
- La creciente desocupación, puesto que, entre 1966 y 1972, ésta se incrementa abismalmente, pasa del 4,7% al 12,5% sobre la población activa.<sup>6</sup>
- Los consecuentes procesos de emigración de aproximadamente 200.000 provincianos sobre una población total estimada en 700.000, los cuales se exilian del territorio tucumano hacia cordones metropolitanos como Buenos Aires, Córdoba, entre otros.

Estas características, que condicionan la realidad social y subjetiva de gran parte de la ciudadanía tucumana hacia mediados de los años 60, son algunas de las causas del «cerrojazo»<sup>7</sup>, es decir, del cierre masivo de los ingenios azucareros. Precisamente, el 21 de agosto de 1966, la dictadura encabezada por el presidente de facto, el Teniente General Juan Carlos Onganía, declara la intervención total de 28 ingenios azucareros, de los cuales se clausuran 14; sólo 3 de estos últimos reabren luego sus puertas.

La implementación de estas políticas económicas y sus concomitantes perjuicios sociales convierte a Tucumán en un territorio signado por un creciente malestar, el que se desarrolla gradualmente: desde manifestaciones públicas, huelgas, rebeliones, ocupación de ingenios e instituciones educativas hasta, inclusive, puebladas; es decir, de modo paulatino, se establece un pasaje que va desde la resistencia a la confrontación y, esta última, sostenida en la premisa «violencia contra violencia», pues la represión es, en casi todos los casos, la respuesta sistemática. Asimismo, durante esos años surge una relación de leal compromiso entre obreros y estudiantes, base importante para la radicalización de estos y otros sectores en la resistencia. En ese contexto, surge un complejo fenómeno de confrontaciones urbanas denominado «Tucumanazo».

Estas luchas se desarrollan en Tucumán en tres momentos paradigmáticos: mayo de 1969, noviembre de 1970 o el «Tucumanazo» propiamente dicho, y junio de 1972, este último conocido como el «Quintazo». Para el estudio de estos hechos históricos nos basamos en el único ensayo exhaustivo realizado hasta la fecha, aludimos al libro *El tucumanazo* del sociólogo Emilio Crenzel.<sup>8</sup> De los tres momentos, acotamos la descripción al último de ellos por tener directa vinculación con el fenómeno teatral que analizaremos.

5. ROSENZVAIG, Eduardo (1995): *La Cepa. Arqueología de una cultura azucarera*, tomo I, S. M. de Tucumán, Ediciones Letra Buena y Universidad Nacional de Tucumán, p. 325.

6. CRENZEL, Emilio (1997): *El tucumanazo*, S. M. de Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, p. 48. La cita no es textual.

7. PUCCI, Roberto (2007): *Historia de la destrucción de una provincia, Tucumán, 1966*, Buenos Aires, Pago Chico, pp. 59 y ss.

8. Es pertinente aclarar que todos los datos aquí consignados sobre el Tucumanazo fueron extraídos de: CRENZEL, E. op. cit., las citas no son textuales.

### El quintazo: «Luchar, vencer, obreros al poder»

En junio de 1972, los estudiantes hicieron oír sus reclamos ante una dictadura ya alicaída y en plan de retirada. Estos sucesos se desarrollaron desde el 21 al 27 del mencionado mes. Tuvo sus inicios en una marcha conjunta entre empleados públicos y estudiantes, quienes fueron reprimidos por la policía y, automáticamente, se levantaron barricadas en el centro de la ciudad, en la zona del rectorado de la Universidad Nacional de Tucumán (UNT), en la Facultad de Derecho y, principalmente, en la Quinta Agronómica, de allí la denominación «Quintazo»<sup>9</sup>.

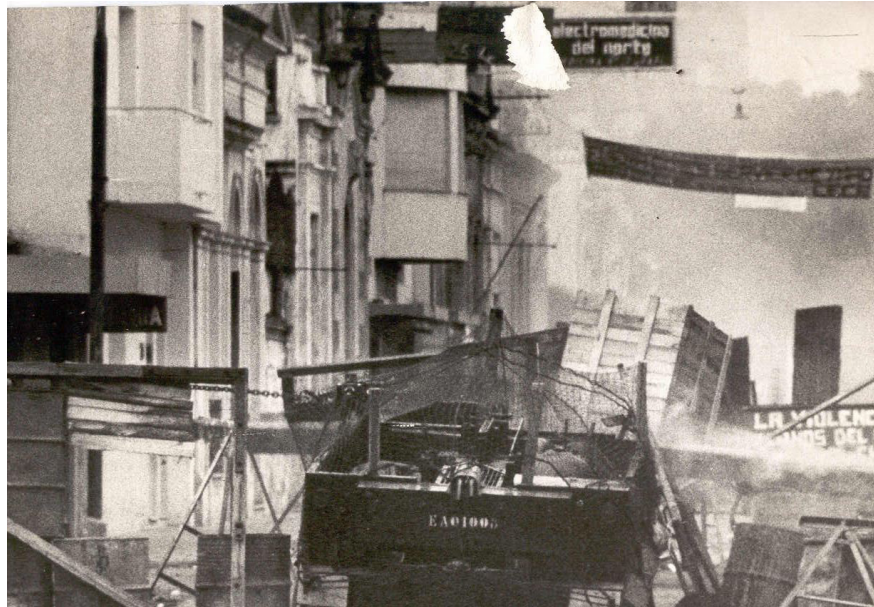
Los estudiantes atrincherados, quienes según Crenzel fueron 1.300 aproximadamente, usaban bombas molotov, piedras y hondas para responder a los gases que la policía usó —sin éxito— durante varios días para desalojarlos. El sábado 24 los estudiantes salieron a marchar por los barrios aledaños, donde fue asesinado el estudiante Víctor Villalba de 20 años. Por este motivo, se fortalecieron los enfrentamientos en múltiples sectores de la ciudad, desencadenando el apoyo de agrupaciones vecinales de los barrios Ciudadela y Floresta. Entre fogatas, ollas populares y misas, se sostuvo la resistencia estudiantil, a la cual se le sumaron luego unos 200 obreros del interior. Por vía terrestre y aérea se hizo presente la Gendarmería Nacional, con tanques, camiones y topadoras.



1. Las confrontaciones en el microcentro de la ciudad. Imágenes del «Tucumanazo». Gentileza del Archivo del Diario La Gaceta.

9. Cfr. CRENZEL, E. op. cit. pp. 113-130.





2. La quema de automóviles y las barricadas como huellas de los enfrentamientos. Imágenes del «Tucumanazo». Gentileza del Archivo del Diario La Gaceta.



3. La ciudad reapropiada: piedras, bombas molotov, vecinos, estudiantes y obreros aglomerados. Imágenes del «Tucumanazo». Gentileza del Archivo del Diario La Gaceta.

Cercados en la Quinta Agronómica y luego de evaluar la peligrosa posibilidad de resistir a las Fuerzas Armadas, los estudiantes decidieron pactar la rendición. Los manifestantes, en fila y portando una bandera argentina, desalojaron la Quinta.

A modo de síntesis, podemos señalar que los fenómenos descritos dan cuenta de la paulatina vulneración en las condiciones sociales de las fuerzas populares. Por otra parte, desde 1969, se registra en Tucumán un proceso de «reapropiación», pues se ocupa la sede universitaria, la iglesia, el sindicato, e inclusive, como demostramos más adelante, se evidencia una reapropiación del teatro. Durante estos años, existe una territorialidad social y simbólica puesta en juego, la que contribuye al estudio de la función asignada a los artefactos artísticos en el devenir histórico de la provincia.

### Territorialidad y teatralidad

En función de las variables políticas antes expuestas, nos proponemos a continuación indagar en la relación de las luchas callejeras —propias del Tucumanazo— con los discursos teatrales paralelos y, desde allí, comprender nuevas reglas de juego de la economía ficcional desplegada. En función de este objetivo, nuestra hipótesis es que dicha relación se desarrolla mediante la impugnación de los límites entre la «escena urbana» y la «escena teatral», tal como lo imagina Ramón A. Pérez, el narrador tucumano citado en el epígrafe.

Para argumentar estas ideas partimos de la noción de «teatralidad», al distinguir entre las «teatralidades sociales» y la «teatralidad del teatro».

Desde un punto de vista general y siguiendo los aportes de Josette Féral<sup>10</sup>, entendemos a la teatralidad como un «hacer» inherente a la vida cotidiana en el que la relación observador-observado logra fundar un «espacio otro», distinto, no real y, por lo tanto, potencialmente ficcional. Así, la teatralidad —nos dice Féral— no se define por ser un objeto o una cosa, ni por las cualidades de artificialidad o exageración atribuidas en la *doxa*, por el contrario, es un «proceso» lúdico de miradas que delimitan o construyen una espacialidad virtual o alternativa.

De este modo, Gustavo Geirola profundiza en el concepto de la teatralidad como «guerra óptica», al proponer seis estructuras fundacionales: la seducción, la ceremonia, el rito, el contra-rito, el teatro y la fiesta.<sup>11</sup> Estas formaciones se circunscriben a la siguiente definición:

(...) hay teatralidad allí donde se juega a *sostener la mirada* frente a otro, o bien, para ser más precisos, donde se trata de *dominar la mirada del otro* (o del Otro); con esto queremos insinuar que la teatralidad se instaura en un campo de lucha de miradas, guerra óptica, lo cual demuestra inmediatamente que el movimiento no es el único derivado energético, sino algo más fundamental y menos visible: el poder, el deseo de poder. Queremos, entonces, conceptualizar la teatralidad en un campo escópico que es fundamentalmente un ámbito agonal constituido como una *estrategia de dominación*.<sup>12</sup>

En consecuencia, existen múltiples formas de «teatralidades sociales legitimadas»: política, religiosa, deportiva, amorosa, educacional, etc.<sup>13</sup> Si el sostén y/o dominación de una mirada que construye

10. FÉRAL, Josette (2004): *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*, Buenos Aires, Galema, pp. 87-105. La cita no es textual.

11. GEIROLA, Gustavo (2000): *Teatralidad y experiencia política en América Latina*, Irving, California, Gestos.

12. GEIROLA, G. op. cit., pp. 44-45. Las cursivas son del autor.

13. Desde este punto de vista, los regímenes fascistas, los dramas litúrgicos medievales y las festividades paganas, la relación alumno-docente o las competencias futbolísticas, entre otras formaciones histórico-culturales pueden ser comprendidas desde la fenomenología de las teatralidades sociales. Cfr. VILLEGAS, Juan (2000): *Para la interpretación del teatro como construcción visual*, California, Gestos, pp.57-75.

un espacio otro es el punto convergencia entre las diversas teatralidades, entonces, debemos poder distinguirlas de la «teatralidad del teatro» o, simplemente, el teatro.

En este sentido, decimos —siguiendo a Jorge Dubatti— que las diferencias entre aquellas y el «teatro» se evidencian en que sólo éste último forja un «acontecimiento poiético»<sup>14</sup>, vale decir, en las demás teatralidades, la ficción es potencial o hipotética, pues, cuando ésta se objetiva o logra concretarse estamos frente a un hecho teatral propiamente dicho. Así, el teatro es definido por Dubatti como un acontecimiento subdividido en: convivial (manifestación de los cuerpos presentes, sin intermediaciones), poiético (salto ontológico, desterritorializado, negación radical del ente real) y expectatorial (espacio de veda, real o simbólico, que divide los espacios del actor y del espectador creando una distancia ontológica fundacional).<sup>15</sup> Estas características nos permiten distinguir el «teatro» del cine, del carnaval, de un acto político o del boxeo, entre otros.

A partir de estos conceptos operativos podemos acercarnos a nuestro objetivo y relacionar ciertas «teatralidades sociales» con la «teatralidad del teatro» en Tucumán. Entonces, en primer lugar, describimos una de las teatralidades sociales dominantes en nuestra provincia durante los años 1969-1972, es lo que Geirola denomina «teatralidad de la guerrilla».



4. La teatralidad desde la confrontación de las «máscaras»: mirar, ser mirado e impedir mirar.

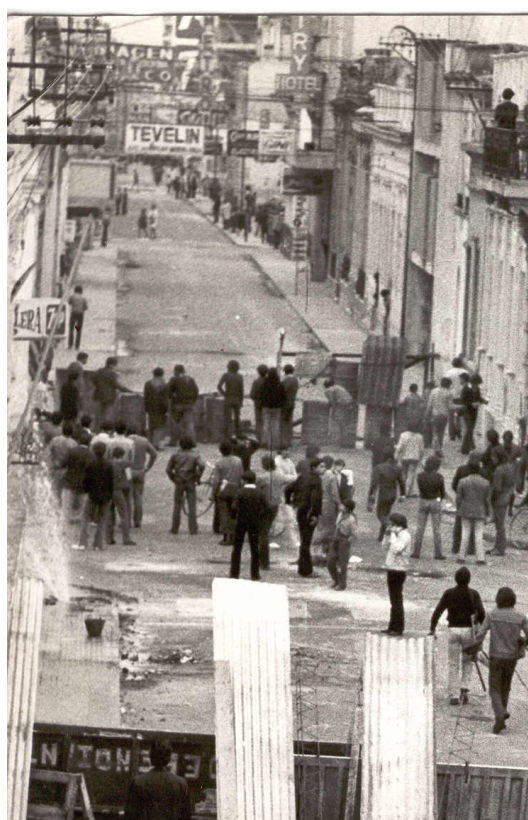
14. Para un desarrollo exhaustivo de este concepto, véase: DUBATTI, Jorge (2007): *Filosofía del teatro, I*, Buenos Aires, Atuel, pp. 89-127.

15. Cfr. DUBATTI, Jorge (2002): *Teatro Jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Buenos Aires, Atuel, pp. 49-57. Las citas no son textuales.





5. La «óptica política»: los gestos de la rebeldía y la utopía de los cuerpos en acción.



6. El espacio de veda, sin póesis: límites para la clandestinidad.



Para Geirola la teatralidad de la guerrilla latinoamericana en los años 60 se define por una específica confrontación escópica, la que inaugura un «espacio otro», virtual, un puente entre lo real y lo ficcional, aludimos a la llamada «clandestinidad» guerrillera. La clandestinidad no es un lugar, es un espacio; pues, según esta teoría, los lugares están dados, prefijados, en cambio los espacios se construyen, atraviesan, condicionan y sitúan a los sujetos.<sup>16</sup> Precisamente, la clandestinidad se convierte en un espacio subversivo porque, desde su estado de ocultamiento y proscripción, altera o subvierte algo de lo real para fundar, sostener y dominar nuevas miradas.

En este sentido, las «máscaras» utilizadas en las luchas callejeras funcionan como signos de aquella identidad subalterna, por medio de la cual unos miran, otros son mirados y, finalmente, a algunos se les impide mirar (véase foto n° 4). Por lo tanto, se configura una «óptica política»<sup>17</sup> que modifica la acción de los agentes participantes. En suma, la persecución o intento de desocultamiento de estas máscaras halla fundamentos en la construcción del otro-sospechoso, puesto que el pelo largo, las barbas, los *jeans* de la época y demás códigos corporales subjetivados complementan la idea de un camuflaje clandestino<sup>18</sup>.

Por otro lado, la teatralidad de la guerrilla —desde su lucha óptica y política para establecer un espacio virtual— busca definir los límites en sus ámbitos de juego. Si bien la invisibilidad es la dimensión fundacional del espacio otro-clandestino, cuando la intervención política se manifiesta, ésta debe construir bordes, demarcar sus propia espacialidad. Aquí, la teatralidad de la guerrilla y el teatro propiamente dicho comparten un elemento definitorio, nos referimos al «espacio de veda» que todo hecho artístico-teatral posee como división entre el actor y el espectador; un espacio de prohibición sin el cual la ficción escénica no se constituye. Dicho espacio «expectatorial» está presente en las luchas urbanas del Tucumanazo (véase foto n° 6), formado por las barricadas o trincheras improvisadas con pizarrones de las escuelas, chapas metálicas, llantas de automóviles y otros objetos, generalmente donados por los vecinos. Así, las calles de la ciudad son reapropiadas por las fracciones disidentes al régimen, y sus acciones lúdico-políticas (desde el uso de bolillas o tanzas invisibles para derribar a los caballos policiales hasta las bombas molotov) develan las lógicas de aquella teatralidad. Un dato que corrobora el poder visual y potencialmente ficcional que estas barricadas tienen es el armado de teatrillos de marionetas que, según el estudio de Emilio Crenzel<sup>19</sup>, los estudiantes universitarios construyen para representar los «hilos» del poder y hacer actuar a los «títeres del gobierno».

Geirola desarrolla sus conceptos a partir del análisis de uno de los discursos más influyentes del período: la teoría sartreana, y con esto revela nuevos ideogramas en la teatralidad de la guerrilla. Por ejemplo, un aspecto central en nuestros objetivos es la concepción y el uso del cuerpo en dicha teatralidad (véase foto n° 5).

Si bien los tópicos: rebeldía, utopía y resistencia constituyen núcleos semánticos y representaciones sociales pertinentes a las metáforas desarrolladas en la escena local<sup>20</sup>, a su vez, existe desde esta perspectiva teórica otra función en los cuerpos enmascarados de la guerrilla, es «la contingencia de su ser (que puede estar o faltar), y que él vive como su propia náusea»<sup>21</sup>. Así, retomando las ideas

16. GEIROLA, G. op. cit. p. 42. La cita no es textual.

17. *Ibidem*, p. 106.

18. Existen datos y hechos anecdóticos que fortalecen esta sospecha sobre las máscaras clandestinas, por ejemplo, las pesquisas a los actores de teatro, quienes debían soportar durante sus giras por localidades del interior de la provincia, siendo revisados o controlados permanentemente por llevar pelucas, vestuarios, maquillajes propios de su profesión, pero confundidos con «guerrilleros».

19. CRENZEL, E. op. cit. p. 88-89.

20. Aludimos a las metáforas o alegorías sobre los cuerpos enunciadas en textos teatrales que fueron estrenados durante esos años, por ejemplo: *Dos viejos pánicos* (1970) de Virgilio Piñeira; *Ceremonia por un negro asesinado* (1969) y *Cementerio de automóviles* (1971), ambas de Fernando Arrabal; *El campo* (1970) de Griselda Gambaro, entre otros.

21. GEIROLA, G. op. cit. p. 104.

sartreanas, el cuerpo en la teatralidad de la guerrilla tucumana es un cuerpo-en-situación, imprevisible, asaltante, comprometido al extremo de convertirse en «pura carne». Si las alegorías de los cuerpos en escena alcanzan altos y productivos niveles de simbolización y poetización, entonces, la diferencia con los cuerpos en la teatralidad de la guerrilla es que éstos, en su radicalización política, adquieren un «grado cero»: masificado, totalizado o, mejor, alienado. En relación a esto, Geirola agrega:

El cuerpo siempre es captado en relación con los objetos, es decir, con las máscaras: de modo que, pareciera indicarnos Sartre, matar la máscara implica matar el cuerpo; la carne no parece, en este planteo, poder salvarse de las determinaciones que los aparatos sociales, jurídicos, militares, reservan para la consideración de su máscara. La teatralidad aquí ha tomado carácter absolutamente letal: es una danza macabra, una danza de la muerte, un juego social sin resquicios para preservar al menos la carne. Cuerpo y acción definen el compromiso y la situación.<sup>22</sup>

Reconocer el grado de alienación del cuerpo clandestino en la teatralidad de la guerrilla no implica desestimar su potencialidad político-transformadora, menos aún, negar su capacidad para reivindicar la acción defensiva de los sectores sociales vulnerados; por el contrario, es comprender —alejados de ideas románticas o idealizantes— la complejidad y las contradicciones del proceso histórico-cultural que estudiamos, revalorizando la praxis utópica como así también sus costos vitales y sociales.

Las tensiones o pujas entre las teatralidades sociales y la teatralidad del teatro motivan numerosas experimentaciones estéticas, en especial, durante el siglo XX.<sup>23</sup> En lo que respecta a este particular desarrollo en las artes escénicas de Latinoamérica durante la década 1960, Geirola afirma:

El «teatro» de los *sesentas* asume la doble encrucijada de su «teatralidad»: por una parte, era el laboratorio en el cual podían exponerse y leerse los conflictos sociales, pero el hecho de que ese «reflejo» no era más que reflejo de reflejos, máscara de otras máscaras, se convertía en un círculo vicioso cuya salida se esbozaba por el pesimismo del drama realista y del teatro del absurdo, o por la euforia de la postulación brechtiana que quería hacer aparecer la máscara como tal, y finalmente por el exceso artaudiano abierto a cualquier tipo de más allá maldito, místico, dionisiaco.<sup>24</sup>

La «doble encrucijada» indicada por Geirola se desarrolla en Tucumán mediante procedimientos artísticos que promueven un «reflejo de reflejos», los que a su vez contribuyen a desnudar las máscaras. Entonces, coincidimos con el citado autor en vincular este juego de espejos con el nihilismo absurdista y con cierta corriente realista, además, con el impacto de la poética brechtiana en la nuestra provincia.<sup>25</sup>

Desde esta perspectiva estética, podemos comprender la constante «metateatralidad» de los montajes escénicos tucumanos como una invariable expresiva. Vale decir, durante el período que estudiamos múltiples obras apelaron al «teatro dentro del teatro» o al «metadrama», esto es: procedimientos

22. *Ibidem*, p. 105.

23. Entre ellas podemos mencionar las distintas modalidades de hibridación entre lo real y lo ficcional. Por ejemplo: el «teatro invisible» de Augusto Boal (Brasil), las expresiones político-performativas de agrupaciones sociales como H.I.J.O.S (Argentina), o fenómenos que pueden resignificarse desde esta «óptica política», es el caso del funeral oficial de Salvador Allende en Chile. Para un desarrollo de estos temas, véase, respectivamente: BOAL, Augusto (1980): *Teatro del oprimido/2*. México, Nueva Visión; DIÉGUEZ Caballero, Ileana (2007): *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*, Buenos Aires, Atuel; DEL CAMPO, Alicia (2004): *Teatralidades de la memoria: rituales de reconciliación en el Chile de la transición*, University of Minnesota y Mosquito comunicaciones, California.

24. GEIROLA, G. op. cit. p. 101. Las cursivas y comillas son del autor.

25. Para conocer los lineamientos poéticos desarrollados en Tucumán durante los citados años, véase: TOSSI, Mauricio (2009): *El teatro en Tucumán, 1954-1976: formas poéticas y significación socio-cultural*, Tesis de doctorado, San Miguel de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.

derivados de la «metadiégesis»<sup>26</sup> que funcionan como principios estructurales del relato. Son los casos de *El campo* (1970), *El hombre de La Mancha* (1973), *Rosencrantz y Guildenstern han muerto* (1971), *Crónica de la pasión de un pueblo* (1973) o *Marat-Sade* (1972), entre otros. El reconocimiento de esta constante poética nos permite avanzar en el entendimiento de la confrontación de teatralidades urbanas y escénicas; pues, desde un punto de vista estético la metadiégesis implica en los escenarios locales un enclave estructural, temático y visual.

En función de lo expuesto hasta aquí, podemos avanzar en nuestro objetivo: mostrar cómo la teatralidad de las luchas callejeras en Tucumán impugna a la teatralidad de teatro ya legitimada, buscando fusionar las máscaras urbanas con las escénicas al punto de confundir la «ciudad» con el «escenario», tal como lo narra Ramón A. Pérez en su cuento. Para esto, delimitamos como caso de estudio la puesta en escena de *Marat-Sade*.

### **Marat-Sade o las «paralelas cruzadas»**

La obra *Marat-Sade*<sup>27</sup> de Peter Weiss es dirigida por Federico Wolf, con escenografía, vestuario e iluminación de Alberto Lombana y con las actuaciones de Carlos Olivera, Claudio García Bes, Alfredo Fenik, Marta Forté, Nora Castaldo, entre otros. Este montaje escénico se realiza en el Teatro San Martín el 13 de Agosto de 1972, a 45 días aproximadamente de los sucesos del Tucumanazo.

La puesta forma parte del repertorio del Teatro Estable de la Provincia. Surge entonces una paradoja cultural, esta es: una institución oficial, sostenida por el propio Estado dictatorial, produce un texto artístico portador de una ideología opositora, esto último, por los lineamientos poéticos que pronto mencionamos. Entendemos dicha paradoja cultural como una contradicción o desajuste a nivel artístico e institucional que, al efectuar un quiebre en la producción de sentido, logra generar un intersticio por donde los agentes involucrados pueden abordar las «diferencias» en un contexto histórico que sólo pretende anularlas. Precisamente, desde esta paradoja, comprendemos la confrontación de teatralidades.

*Marat-Sade* es un texto que reconoce aires de familia con el realismo épico brechtiano, principalmente por el uso de «literalizaciones»<sup>28</sup> (títulos, carteles), narrador y ruptura de la cuarta pared, estructura dramática en cuadros, metateatralidad, requerimientos actorales deícticos y otros efectos de extrañamiento. Sin embargo, según Susan Sontag<sup>29</sup>, la obra también responde a postulados artaudianos por sus impactos sensoriales cercanos a la noción de «crueldad». Por consiguiente, es un texto de difícil clasificación o categorización.

Weiss compone, con datos históricos anclados en la ficción más que en la objetividad de los hechos, un encuentro entre el Marqués de Sade y Jean Paul Marat; encuentro regido por el juego del «teatro en el teatro». Vale decir, Sade —internado en el Hospital de Charenton— dirige una puesta en escena con los demás internados del psiquiátrico, allí se representa —como señala el verdadero título de la obra— la «persecución y asesinato» del «padre» intelectual de la Revolución Francesa: Jean Paul Marat.

26. Entendemos por «metadiégesis» a una de las formas en que puede desarrollarse un relato, en el caso mencionado, Genette lo define como un relato de «segundo grado», es decir, una historia dentro de la historia. A partir de esta base conceptual, José Luís García Barrientos propone una clasificación específica para el teatro, abordada desde lo general hacia lo particular. Así, la metadiégesis (con mayor extensión conceptual) puede observarse como a) una puesta en escena dentro de otra (metateatro) o b) como una ficción —sueños, recuerdos, juegos o acciones particulares— dentro de una estructura dramática central (metadrama). Cfr. GENETTE, Gerard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, p. 13 y 361-374; GARCÍA BARRIENTOS, José Luís (2003): *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, p. 230-236.

27. El título original de la pieza es *Persecución y asesinato de Jean Paul Marat, representados por el grupo de actores del Hospicio de Charenton bajo la dirección de Sade* (1964-65). A pesar de esto, se ha publicado y estrenado como *Marat-Sade*.

28. Benjamin, Walter, (1999), *Tentativas sobre Brecht*. Madrid, Taurus, p. 22.

29. Cfr. Sontag, Susan, (2005), *Marat/Sade/Artaud*, en: *Contra la interpretación*. Buenos Aires, Alfaguara, p. 219-232.



Así, la obra muestra la puja entre dos ideologías: el individualismo y el socialismo. Ambos posicionamientos están alegorizados en los personajes de Sade y de Marat, respectivamente. Sus discusiones, liturgias y arengas están puestas en funcionamiento por medio de —otra regla de juego brechtiana— un definido anacronismo, facilitándole al espectador diversas conexiones históricas entre el pasado y el presente.

Los personajes pueden ser entendidos como máscaras rotas que devienen en múltiples aristas y contradicciones. En este sentido, Marat dice:

(...) Y quiero transformar al mundo y mejorarlo,  
Aunque para elevarse uno tenga  
Que tirarse de los propios pelos,  
Y darse vuelta como un guante,  
Empujarse de adentro hacia fuera  
Y ver al mundo con ojos nuevos...<sup>30</sup>

Paralelamente, Marat debe a lo largo de la obra enfrentar y justificar el horror por la violencia ejercida durante la revolución. Sade, ante un «Marat-guante», responde desde un individualismo nihilista:

Yo me conozco.  
Apenas creo haber descubierto algo  
Yo lo pongo en duda y trato de destruirlo.  
Lo que hacemos es tan solo la sombra  
De aquello que quisiéramos hacer,  
Y no hay más verdades,  
Y no hay más verdades, que la cambiante experiencia  
De todos los días,  
En la que no se sabe si uno es el verdugo o la víctima.<sup>31</sup>

En correlato con esta duda identitaria del personaje, la composición visual de la escena responde a la confrontación escópica (véase foto n° 7) y corporal antes explicitada. Así, el espectáculo logra una potencialidad estética singular, plasmada en sus eficaces dispositivos escenográficos y en la organización espacial del montaje. En este sentido, la construcción barroca de los cuerpos es una de sus características sobresalientes: numerosos sujetos amontonados, movilizados, masificados, persistentes, por momentos semidesnudos, pero formalmente estructurados a partir del cuerpo de Marat como «punto de fuga» (foto n° 8).

30. WEISS, Peter (1999): *Marat-Sade*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, p. 42.

31. WEISS, P. op. cit., p. 49.



7. Marat-Sade (1972), Teatro Estable de la Provincia

A este diseño corporal-escenográfico, se le suma la ironía y la parodia con que se presentan dichas imágenes, por ejemplo, el travestismo aplicado al personaje de las monjas (fotos n° 7 y 8) se convierte en un cuestionamiento a la «investidura» de los sectores arraigados al poder.

La metáfora del «cuerpo enfermo» es un instrumento analítico descrito por Proaño-Gómez en su minucioso estudio<sup>32</sup>, y que nosotros retomamos por considerarla una herramienta operativa.

Marat, el «padre» y «cuerpo» de la revolución, yace enfermo en su «bañadera-cárcel» (véase foto n° 8). El personaje del Pregonero, lo describe diciendo:

Marat es este hombre preocupado  
 En su bañadera acomodado;  
 Tiene cincuenta años actualmente  
 Lleva una venda en torno de su frente  
 La piel amarilla que le quema  
 Está desfigurada por la eczema.  
 Tan sólo la hidroterapia que practica  
 Le alivia el dolor que lo perjudica.<sup>33</sup>

El cuerpo enfermo de Marat se transforma en aquel contexto en una metáfora del cuerpo político, un cuerpo que —en 1972— sabemos va a morir muy pronto. Vale decir, en un nivel de significación, Sade organiza la puesta en escena de la muerte de Marat, en otro registro semántico, el presidente de facto Lanusse —al igual que Sade— pone en escena su plan de retirada, frente a los acuciantes reclamos sociales y partidarios.

En la atmósfera de opresión y desenmascaramientos que la obra muestra, los personajes «locos» pueden alcanzar su libertad en una ciudad abarrotada de cuerpos dolidos por las luchas,

32. Cfr. PROAÑO-GÓMEZ, Lola (2002): *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-1973. Teatro e identidad*, Buenos Aires, Atuel, pp. 166-180.

33. WEISS, P. op. cit. pp. 18-19.

estableciéndose además un vínculo icónico entre la escena urbana —los cuerpos reprimidos— y la escena teatral propiamente dicha, esto último, si se comparan los siguientes documentos visuales (fotos n° 8 y 9). En este sentido, los personaje dicen:

LOCO. (...) Caminamos encima de un barro de cadáveres.  
 Bajo nuestras pisadas,  
 Huesos corroídos, cenizas, cabellos enredados,  
 Dientes arrancados, cráneos abiertos.  
 Un animal furioso soy yo.  
 Ni en una jaula  
 Ni con esposas me pueden sujetar.<sup>34</sup>



8. *Marat-Sade*: composición barroca de los cuerpos en el teatro.

34. *Ibíd.*, p. 50.





9. El abigarramiento de los cuerpos en la acción política: las detenciones en el Tucumanazo.

Por el procedimiento del «teatro dentro del teatro»<sup>35</sup> en la que se registra la obra, Marat es interpretado por un loco-paranoico, y Sade, particularmente, es el único personaje que no está desdoblado, que no se hace «guante». Él es ideólogo, dramaturgo, director y personaje a la vez. Entonces, metateatralidad y locura son los ejes dominantes del relato, y por medio de estos juegos de sentido, el espectador tucumano debe completar los múltiples lugares de indeterminación que el texto propone; vale decir, la construcción de dilemas —al estilo de los *problem-plays* de Shakespeare<sup>36</sup>— exige al público local tomar posiciones intelectuales ante el naturalismo exacerbado de Sade o ante la convicción de que el hombre puede ser transformado por la historia, según el pensamiento de Marat.

Sin dejar de lado los posibles niveles de recepción, el significante «revolución» —de constante referencia en la obra, por ejemplo, cuando se dice: «Marat, ¿adónde va la revolución?»— propone fluctuaciones semánticas que son resignificadas, por un lado, como ya dijimos, en el desconcierto del futuro político del presidente de facto Lanusse, por el otro, en las esperanzas de los grupos sociales que hacen de la llegada de Juan Domingo Perón —exiliado desde 1955— la única alternativa de cambio, como así también, en los sectores que sólo confían en la lucha armada.

El tratamiento dialéctico que la obra realiza del semema «revolución», genera diversas lecturas y polémicas que no responden a los horizontes de expectativas de un receptor modelo. Así, cada fracción del campo cultural tucumano se apropia de alguno de los ideogramas que el texto estimula.

35. Recordemos que la obra plantea a Sade -encerrado en el hospital de Charenton- como el director de una puesta en escena sobre la muerte y la persecución del ideólogo de la revolución francesa J. P. Marat.

36. Cfr. DUBATTI, Jorge: *Prólogo*, en Weiss, P., op. cit. p. 6.

Por ejemplo, ante la paradoja institucional de que *Marat-Sade* es producida por el elenco oficial y protagonizada por Carlos Olivera, quien en ese momento es funcionario público del Consejo Provincial de Difusión Cultural, la crítica del diario *El Pueblo*, dice:

(...) el teatro no termina en el teatro, sino que es un hecho social y cultural que se prolonga en el público y en el seno de la sociedad donde tiene lugar, tanto en el caso de «Marat-Sade» como en el de «La granada» conviene aclarar dos cosas. La primera es acerca de la pregunta si la obra de Peter Weiss tiene algo que ver con el contorno tucumano, argentino y latinoamericano donde se expone. La respuesta es afirmativa, puesto que la situación argentina y latinoamericana es prerrevolucionaria por excelencia (...) La segunda, más complicada y se refiere a la duda, al interrogante, inclusive a la certeza de que si la puesta en escena de parte de elencos oficiales, como son el Estable y el Universitario, de estas obras aparentemente «revolucionarias», no neutraliza la carga de denuncia y de crítica que las mismas contienen. (...) Dicho con otras palabras, si el sistema vigente no está dando una prueba de su sensacional poder de absorción al darse el lujo de exhibir ese tipo de piezas. Sobre todo cuando este hecho no está respaldado por una política teatral coherente y definida.<sup>37</sup>

De este modo, se devela el sentido de un robo o una apropiación intelectual, o por lo menos así es percibida por algunos representantes del pensamiento de izquierda en Tucumán, como es el caso del posicionamiento crítico que el diario *El pueblo* tiene. Sin embargo, la «revolución» funciona —en aquel marco social— como un «significante vacío»<sup>38</sup>, permeable a las múltiples nociones, estrategias e intereses políticos vigentes.

En función de esta permeabilidad o capacidad de absorción que la obra muestra, como así también, a partir de las contradicciones o paradojas institucionales causadas, podemos finalmente comprender la impugnación de la teatralidad de la guerrilla hacia la teatralidad del teatro.

El día del estreno de *Marat-Sade* otra fracción social busca reapropiarse del ideologema «revolución», son los representantes del nacionalismo-católico local, cercanos a la decaída dictadura de la «Revolución Argentina». Transcurridos los primeros 45 minutos del espectáculo, un grupo de jóvenes comienzan a lanzar bombas de estruendo y de gamexane al escenario, al mismo tiempo exclaman: «¡Vayan a hacer teatro a Cuba! ¡Bolches! ¡Comunistas!» «¡Estamos dispuestos a defender nuestra esencia católica y a morir por dios y por la patria!... ¡Ateos! ¡Hijos de Judas!»<sup>39</sup>.

La confusión se apodera del público y de los actores, las luces del teatro se encienden y el humo de las bombas intimida a unos pocos, porque la mayoría de los espectadores permanecen en sus asientos, incluso responden con el grito «¡Esto es arte!» o con arengas improvisadas.<sup>40</sup> El importante número de actores que representan a los «locos», personificados por estudiantes universitarios de fracciones diversas, buscan confrontar ante la agresión vivida. Por su parte, los actores del elenco comienzan a cantar el Himno Nacional Argentino como táctica de defensa y/o de resistencia. De este modo, el teatro se transforma en un campo de acción política, mediatizado por las polémicas que la ficción extiende, pero excedidos por la intolerancia. Al finalizar el tumulto, la puesta en escena continúa en un contexto que desborda los límites de la teatralidad de teatro.

Los responsables del atentado son identificados y detenidos por la policía luego de que la revuelta durara aproximadamente 30 minutos, ellos son: Fernando Suárez, Juan Carlos Toscano, Adolfo Lizárraga, Mario Taján, Miguel Cejas y otra persona de apellido Correa. Sin embargo, los

37. Sin firma, Diario *El Pueblo* (San Miguel de Tucumán), 14/08/1972.

38. Cfr. LACLAU, Ernesto (1996): *¿Por qué los significantes vacíos son importantes para la política?*, en: *Emancipación y diferencia*, Buenos Aires, Ariel.

39. CASTALDO, Nora (2009): *Marat-Sade, el teatro como hecho social en los difíciles años 70*, en: Tossi, Mauricio (comp.), *La Quila. Cuaderno de historia del teatro, n° 1*, S. M. de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, UNT, p. 224. La cita no es textual.

40. Datos extraídos de la entrevista al actor Carlos Olivera: 27/07/2004.

entrevistados reconocen que el autor intelectual del disturbio es el fraile José Cano, representante de la derecha católica falangista y miembro de la entonces Junta de Estudios Históricos de Tucumán<sup>41</sup>.

En el artículo citado, la actriz Castaldo relata además el *modus operandi* del grupo agresor: presenciar algunos ensayos del espectáculo con el propósito de estudiar en detalle el momento exacto de la afrenta. Ese momento estratégico es el cuadro titulado «Liturgia de Marat». Allí se dice:

MARAT. Ellos, los sacerdotes, veían la injusticia  
Y callaban, y sólo decían...

CORO. Nuestro reino no es de este mundo,  
La tierra es el valle de la peregrinación  
Sin hallar amor, pero con resignación. (...)  
Sufran, ésa es su cruz (...)

MARAT. Y así estaban paralizados  
Por su ignorancia.  
Y así soportaban resignados,  
Sin rebelarse  
Contra los que gobernaban  
Porque decían que eran enviados de Dios.<sup>42</sup>

En relación con esta singular acción política y sus consecuentes debates ideológicos, podemos entender al acto agresivo como una «intervención performática», premeditada, táctica y significativa respecto del universo simbólico de las fracciones católicas, por supuesto, sin restarle su carácter intransigente y reaccionario.

En este punto del análisis evidenciamos cómo la teatralidad de la guerrilla, con sus máscaras y concepciones de cuerpo-en-situación, invade o impugna los límites de la teatralidad del teatro, incluso, hasta su destrucción.

El teatro tucumano durante los años 1969-1973<sup>43</sup> es, entonces, un espacio de conquista y de confrontación por su capacidad de fusionar o mezclar lo de afuera con lo de adentro, la escena urbana de las luchas callejeras con la escena del teatro, esto último, al neutralizar las barreras entre lo ficcional y lo real, o mejor, al crear un «espacio otro», alternativo y político, pero que desintegra el espacio de veda propio del hecho artístico-teatral.

En este caso, el teatro es una «asamblea» que, siguiendo la imagen de la *cinta de Moebius*, los agentes sociales pueden cruzar del interior al exterior, de la calle al escenario sin límite alguno, y con esto, unen dos ámbitos distintos pero no distantes. Por consiguiente, el «teatro vacío» o «drama inútil» en el que nadie responde —ni siquiera sus propios fantasmas— tal como es narrado por Ramón A. Pérez en 1968, alcanza en el marco de las luchas urbanas nuevas formas sociales, precisamente, al exagerar o al llevar hasta el extremo lo que el propio escritor tucumano percibe:

Imaginaba al teatro como una cuña metida en la vida cotidiana de la gente. Una cuña de materia viva que succiona la sangre y la carne sin objeto. (...) Es la vida, la vida mía, la de todos, la que se ha incrustado en el teatro y lo está royendo. ¿El teatro es, al fin, el continente y nosotros los cavadores ocultos?<sup>44</sup>

41. CASTALDO, N., op. cit. p. 223-227. La cita no es textual.

42. WEISS, P., op. cit. p. 44-45.

43. Otro caso que corrobora la hipótesis de una «intervención performática» de la teatralidad de la guerrilla hacia la teatralidad del teatro fue el estreno de la obra *Romeo y Julieta* de Shakespeare, por parte del Teatro Estable de la Provincia. Dicho espectáculo se realizó en el Teatro San Martín el 23 de Mayo de 1969, paralelamente a los episodios del «primer tucumanazo» y a pocos días de concretarse el «cordobazo». En la función de gala, con la presencia de autoridades civiles y militares, sucedió lo que gran parte de la colectividad de estudiantes y artistas sabía que ocurría: intervenir en el hecho teatral para convertirlo en una acción política en homenaje a los jóvenes estudiantes asesinados en la represión policial de aquellos días. Cfr. Diario *La Gaceta*: 26/05/1969, San Miguel de Tucumán.

44. PÉREZ, Ramón Alberto, «Teatro», en: Revista *Norte*, diciembre de 1968, n° 2, San Miguel de Tucumán.