

**EL TEATRO ARGENTINO EN LA POSTDICTADURA (1983-2010):
ÉPOCA DE ORO, DESTOTALIZACIÓN Y SUBJETIVIDAD***

Jorge Dubatti
Universidad de Buenos Aires

RESUMEN: El artículo propone la categoría historiográfica Postdictadura para estudiar el teatro argentino entre 1983 y 2010 en relación con la cultura. La unidad del período se define por su cohesión profunda en el redescubrimiento y la redefinición del país bajo las consecuencias de la dictadura del período 1976-1983. Se elige el término Postdictadura porque entre 1983 y 2010 la dictadura se presenta en el contexto democrático como continuidad y como trauma. El prefijo *post-* expresa a la vez la idea de un período *posterior* a la dictadura y *consecuencia* de la dictadura. El trabajo se centra en algunos abordajes principales: el auge de lo *micropoético* y *micropolítico*, la destotalización, los fenómenos de producción de subjetividad alternativa, la revisión del concepto historiográfico de *Época de Oro* del teatro argentino, el canon de la multiplicidad, el cuestionamiento de la validez del concepto de *teatro posmoderno*. Finalmente se estudia el caso de las nuevas funciones de la risa en el teatro del período.

PALABRAS CLAVE: Postdictadura, dictadura, periodización, micropoético, micropolítico, destotalización, subjetividad alternativa, teatro posmoderno, risa

ABSTRACT: The article proposes the historiographical category Post-dictatorship to study Argentine theater between 1983 and 2010 in relation to culture. The unit of time is defined by its deep cohesiveness in the rediscovery and redefinition of the country in the aftermath of the dictatorship of the period 1976-1983. IT is choose the term Post-dictatorship between 1983 and 2010 because the dictatorship is presented in the context of democracy as a continuity and as a trauma. The prefix *post-* expresses both the idea of a Post-dictatorship period and following the dictatorship. The work focuses on some approaches: the rise of the *micropoetic* and *micropolitical*, the destotalization, the phenomena of production of subjetivity alternative, the rview of the concept of the *Golden Age* of the Argentine theater, canon of multiplicity, questioning the validity of the concept of *postmodern theater*. Finally, we study the case of the new function of laughter in the theater of the period.

KEY WORDS: Post-dictatorship, Dictatorship, periodization, micropoetic, micropolitical detotalization, alternative subjetivity, postmodern theater, laugh

* Universidad de Buenos Aires. Una primera versión de este trabajo se publicó en alemán: J. Dubatti (2010): «Das Theater in der Postdiktatur (1983-2009): 'Goldenes Zeitalter', Enttotalisierung und Subjektivität», en Birle, Peter; Bodemer, Klaus; Pagni, Andrea (Hrsg.): *Argentinien heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*. Frankfurt, Vervuert, 504 S., Bibliotheca Ibero-Americana, p. 136.

Bajo el signo del horror, un nuevo período cultural

El teatro argentino entre 1983 y 2010 no está al margen de las reglas que impone la nueva cartografía cultural. Es necesario leerlo como avatar interno de un nuevo período cultural, inédito en la historia nacional, que podemos llamar Postdictadura. El próximo 10 de diciembre de 2010 contará veintisiete años, más de un cuarto de siglo de historia, por lo que su estudio se engloba en las perspectivas historiográficas del *pasado reciente* y el *tiempo presente* (Villagra, 2006), especialmente complementarias con la naturaleza del acontecimiento teatral. Esta unidad de periodización puede dividirse internamente en momentos (o sub-unidades), de acuerdo con las novedades que aportan la sincronización con el mundo (el debate posmoderno, la crisis de la izquierda y la hegemonía del capitalismo, las tensiones globalización/localización, el avance de la tecnologización informática, el pasaje de lo socioespacial a lo sociocomunicacional, la sociedad del espectáculo y la *transteatralización*¹, la ecosofía...) y las reglas de juego que la comunidad de sentido y destino que es el país va estableciendo a través de continuidades y cambios en los contratos sociales: la *primavera democrática* y su crisis (1983-1989), el auge neoliberal y su crisis (1989-2003), los planteos actuales del peronismo kirchnerista (2003-2010)².

Pero la Postdictadura remite a una unidad por su cohesión profunda en el redescubrimiento y la redefinición del país bajo las consecuencias de la dictadura. Nada puede ser igual en la Argentina luego de la dictadura militar de 1976-1983. Incluso uno de los espectáculos más potentes del período, *Postales argentinas* (1988), del director Ricardo Bartís (referente fundamental de la escena actual), habla de «la muerte de la Argentina». Una vasta zona del teatro actual trabaja sin pausa, y de diferentes maneras, en la asunción del horror histórico, la construcción de memorias del pasado, la denuncia y el alerta de lo que sigue vivo de la dictadura en el presente. Acaso alguna vez la Argentina saldrá de la Postdictadura, pero no será en lo inmediato, ni se sabe cuándo.

Hablamos de Postdictadura porque entre 1983 y 2010 la dictadura se presenta como continuidad y como trauma. El prefijo *post-* expresa a la vez la idea de un período *posterior* a la dictadura y *consecuencia* de la dictadura. Valen unas palabras de Giorgio Agamben, que escribe:

Pero la imposibilidad de querer el eterno retorno de Auschwitz tiene para él [Primo Levi] otra y muy diferente raíz que implica una nueva e inaudita consistencia ontológica de lo acaecido. No se puede querer que Auschwitz retorne eternamente porque en verdad nunca ha dejado de suceder, se está reptiendo siempre (*Lo que queda de Auschwitz*, 2000, p. 105).³

1. En las últimas décadas se ha observado un fenómeno de extensión de la teatralidad por fuera del teatro, acentuado por el auge de la mediatización. Para desempeñarse socialmente hay que saber *actuar*: dominar la producción de ópticas políticas o políticas de la mirada (Geirola, 2000). Especialmente delante de las cámaras. Se habla de *transteatralización*, *teatralidad social*, *sociedad del espectáculo* (Baudrillard, Debord). También, en el medio teatral argentino, de *farandulización* social o política. Se trata, en realidad, de expresiones de trans-espectacularización: todo se ha espectacularizado. La palabra «teatro» es empleada en contextos no específicos. Sobre este fenómeno de la diseminación o extensión de la teatralidad por fuera del teatro, tan importante para la redefinición del rol del teatro en la cultura contemporánea, véase Dubatti, 2007: 14-17.

2. Para el análisis *in extenso* de las condiciones culturales que confluyen en la realidad histórica y el régimen de experiencia de la Postdictadura y se proyectan hasta el presente, remitimos a la interrelación teatro-cultura en Dubatti 2002, 2003b y 2006a.

3. Así expresa el mencionado Primo Levi en *Ad ora incerta* esa no interrupción: «Es un sueño dentro de otro sueño, diferente en los detalles, único en la substancia. Estoy comiendo con la familia, o con amigos, o en el trabajo, o en una verde campiña. En un ambiente apacible y distendido, alejado en apariencia de la tensión o del dolor; y, sin embargo, siento una angustia sutil y profunda, la sensación definida de una amenaza que se cierne sobre mí. Y de hecho, a medida que se desarrolla el sueño, poco a poco brutalmente, cada vez de forma diferente, todo se derrumba y deshace a mi alrededor, el escenario, las paredes, las personas, y la angustia se hace más intensa y más precisa. Todo se ha tornado ahora caos: estoy solo en el centro de una nada gris y turbia, de repente sé qué es lo que esto significa y sé también que lo he sabido siempre: estoy de nuevo en el *lager*, y nada era verdad fuera de él. El resto era una breve vacación o engaño de los sentidos, sueño: la familia, la naturaleza en flor, la casa. Ahora este sueño interno, el sueño de paz, ha acabado, y en el sueño exterior, que sigue gélido su curso, oigo resonar una voz, bien conocida; una sola palabra, no imperiosa, más bien breve y sorda. Es la orden del amanecer en Auschwitz, una palabra extranjera, temida y esperada: 'Levantarse', *Wstawac*» (*Lo que queda de Auschwitz*, *ibid.*).

Como sucede con todos los exterminios, el horror de la dictadura argentina también sigue aconteciendo en el presente. Baste mencionar, como muestra de continuidad en los años más cercanos —y hasta hoy—, la resistencia de algunos sectores a los juicios a militares⁴, la desaparición de Julio López, la persistencia de una subjetividad dictatorial fascista en una importante franja de la población, las recientes declaraciones del escritor Abel Posse (Ministro de Educación del gobierno de la Ciudad de la Buenos Aires) que por su defensa de la dictadura implicaron su renuncia a diez días de asumir, la resistencia de vastos sectores y de los representantes políticos al matrimonio civil de homosexuales, o las argumentaciones de numerosos políticos de la derecha y el centro-derecha para evitar la nueva Ley de Medios en favor de la vieja ley impuesta por el gobierno *de facto* (ley que estuvo vigente hasta hace pocos meses).

El teatro de la Postdictadura lo sabe: a través de diferentes modalidades de representación poética ha dado cuenta durante todo el período de la represión, el terror, los secuestros, las desapariciones, los campos de concentración, la tortura y el asesinato, la violación de los Derechos Humanos que acontecieron entre 1976 y 1983, e incluso desde las primeras actividades de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) en 1973. El trauma de la dictadura y sus proyecciones en el presente y el pasado inmediato han obligado a la Argentina a reformular el concepto de país y de realidad nacional, han exigido repensar la totalidad de nuestra historia. ¿Acaso el proceso de la dictadura no empieza en 1930, con el golpe de Uriburu? ¿O antes también? ¿Entre 1930 y 1983, podemos hablar de un jaqueo permanente a la democracia o más bien de la continuidad de una subjetividad dictatorial que regresa de la mano de los sucesivos golpes militares y derriba a Yrigoyen, Perón, Frondizi, Illia, etc.?

Auge de lo micro y nueva *Época de Oro* del teatro

El teatro de la Postdictadura ofrece una cartografía de complejidad inédita, resultado de la ruptura del binarismo (Lodge 1981) en las concepciones estéticas y políticas, la caída de los discursos de autoridad y el profundo sentimiento de desamparo y orfandad generado en la dictadura y proyectado en el período aún vigente. Interesa detenerse en una afirmación del director Ricardo Bartís sobre la vida en la dictadura y la consecuente caída de los discursos de autoridad:

Paradójicamente la dictadura favoreció —y lo digo horrorosamente— un modo de producción teatral, porque quebró todo, produjo una situación de orfandad absoluta y lo que vino después lo hizo aceptando que no había ningún modelo de paternidad. Se había producido un vacío, había que atacar como se pudiera y sobrevivir. Se quebró totalmente la idea de lo profesional —o digo con todo respeto— como única alternativa para el teatro. Un sector muy importante del teatro se lanzó a producir donde pudiera: en sótanos, en casas, en cualquier parte (en Dubatti, 2006b: 19).

El Estado mismo —afirma Bartís— dejó de ser un referente en materia de producción, al evidenciar su capacidad burocrática para sostener una macropolítica perversa y aniquiladora:

Yo nunca —aún militando en organizaciones de base— comprendí la potencia de la maquinaria del Estado; nunca, nunca se supuso que iba a ser ésa la respuesta y la masacre. Aun en los meses posteriores, con sinceridad, a mí me costaba con algunos compañeros creerlo. Cuando

4. El diario *Página/12* de Buenos Aires titula la tapa del domingo 27 de diciembre de 2009 «El año de los juicios», en referencia a las numerosas condenadas a militares por crímenes de lesa humanidad en 2009. Véase la nota de Diego Martínez y la lista de «Los condenados» entre 1985 y 2009 en pp. 2-3 de dicho diario.

me decían que en la ciudad había diecisiete campos de concentración, donde se torturaba y se mantenía durante meses a detenidos, me costaba representarlo. [...] En principio esto coloca el Estado como enemigo, definitivo y para siempre. No hay grandes expectativas de vincularse con el Estado sino para sablearlo, para atacarlo, más que para recostarse en él (en Dubatti, 2006b: 19-20).

El paisaje teatral no se define entonces por dos claras líneas internas enfrentadas, ni por la concentración en figuras de autoridad excluyente, sino por la desdelimitación, la destotalización, la proliferación de mundos, *el cada loco con su tema*. Es el teatro en el canon de multiplicidad, donde paradójicamente lo común es la voluntad de construcción de micropoéticas⁵ y micropolíticas (discursos y prácticas al margen de los grandes discursos de representación) enfrentadas al capitalismo hegemónico y a las macropolíticas partidistas. El teatro se configura así como el espacio de fundación de territorios de subjetividad alternativa, espacios de resistencia, resiliencia y transformación, sustentados en el deseo y la posibilidad permanente de cambio. Este teatro de la subjetividad y del deseo implica la ausencia de modelos de religación internacional (¿quién ocupa hoy el lugar que en su momento tuvieron Henrik Ibsen, Bertolt Brecht, Arthur Miller o Samuel Beckett?), el paradójico auge de una internacionalización de la regionalización y de lo micro. En el orden nacional, genera nuevas formas de asociación entre los grupos y los teatristas (ya no a través de una macropolítica sino de una red que conecta las experiencias micropoéticas y micropolíticas) y sobre todo un nuevo funcionamiento de las relaciones entre el teatro de las provincias y las grandes capitales del país. La nación teatral se muestra nítidamente multipolar, multicentral, y los saberes de un centro o polo no le sirven necesariamente a otros. En muchos aspectos (especialmente en lo micropoético y lo micropolítico), la conexión ya no es jerárquica sino horizontal. Cada grupo o teatrista organiza sus referentes, autoridades o tradiciones de manera singular. La gran consecuencia de este nuevo funcionamiento es un sentido inédito de aceptación y convivencia de las poéticas y subjetividades en sus diferencias. Prolifera todo tipo de poética, método y visiones de mundo. Por eso es atípico que se discuta cómo debe hacerse el teatro o qué modelo hay que seguir, porque ya se sabe que todos los caminos están habilitados, siempre y cuando no ataquen bases humanistas de consenso. En la nueva cartografía debe incluirse la presencia de los teatristas argentinos exiliados en diversos puntos del planeta: la Postdictadura exige repensar las fronteras del teatro nacional más allá de los mapas geopolíticos.

El panorama se ofrece riquísimo, inabarcable a los atribulados ojos del crítico y el investigador: teatro comunitario, danza-teatro, nuevo circo, artes performativas, teatro de calle, biodrama, *impro* (improvisación), *escena muda*, teatro de papel y teatro del relato, *escraches*, teatro dramático y postdramático, teatro de estados, teatro de franquicia, teatro cultural o totémico, teatro en otras lenguas, teatro de alturas, teatro conceptual, teatro musical, teatro de muñecos y de objetos, *stand-up* y múltiples formas del varieté, sumados a la recuperación renovadora de modelos del pasado.⁶ Pero además la teatralidad derrama en la actividad social (ni hablar de los políticos y los comunicadores en los medios audiovisuales); gana una teatralidad des-definida, la *liminalidad* entre teatro y vida, entre el teatro y las otras artes, entre el teatro y la ciencia, la manifestación política, la religión... Una

5. Llamamos micropoética a la poética de un ente particular, de un individuo (Strawson, 1989) poético. Las micropoéticas suelen ser espacios de heterogeneidad, tensión, debate, cruce, hibridez de diferentes materiales y procedimientos, espacios de diferencia y variación. En lo micro no suele reivindicarse la homogeneidad ni la ortodoxia (exigencia de los modelos abstractos canónicos) y se favorece el amplio margen de lo posible en la historicidad. Todo es posible en las micropoéticas, dentro del marco-límite que imponen las coordenadas de la historicidad. La micropoética propicia la complejidad y la multiplicidad internas, y suele encerrar en sus combinaciones sorpresas que contradicen y desafían la lógica de los modelos abstractos. El espesor individual de cada micropoética debe ser analizado en detalle: cada individuo poético está compuesto de infinitos detalles, o en palabras de Peter Brook, «del detalle del detalle del detalle». Véase nuestro *Concepciones de teatro* (2009).

6. Sólo en Buenos Aires, en salas reconocidas y autorizadas, se estrenaron más de setecientos espectáculos teatrales. A ellos deberían sumarse los espectáculos en espacios no convencionales: calles, escuelas, geriátricos, casas, etc.

teatralidad extendida, diseminada, que convierte a la Argentina de la Postdictadura en un laboratorio de teatralidad sin antecedentes y obliga al teatro a redefinirse.

Pero además hay que destacar la calidad de esta producción, que ha merecido el interés de otros investigadores (Minelli, Pellettieri). Nunca antes el teatro argentino niveló internacionalmente como en la Postdictadura. Este período se ofrece como una nueva *Época de Oro* del teatro nacional, en la que sobresalen producciones memorables y en cantidad. Viene a desafiar firmemente esa otra *Época de Oro* identificada por los historiadores, la que a principios del siglo XX impusieron Florencio Sánchez, Gregorio de Laferrere y Roberto J. Payró. Entre los que consolidan su obra en la Postdictadura y los que la inician, destaquemos los nombres de Mauricio Kartun, Ricardo Bartís, Paco Giménez, Alberto Félix Alberto, Vivi Tellas, El Periférico de Objetos, el Grupo Catalinas Sur, Las Gambas al Ajillo, Guillermo Angelelli, Claudio Gallardou y La Banda de la Risa, Daniel Veronese, Los Calandracas, Javier Daulte, Jorge Accame, Rafael Spregelburd, Federico León, La Organización Negra, el grupo De la Guarda, Lucía Laragione, Batato Barea, Alejandro Urdapilleta, Ana María Bovo, Hugo Midón, Gerardo Hochman, Emeterio Cerro, el movimiento Teatroxlaidentidad, José María Muscari, Equipo Teatro Llanura, Pompeyo Audivert, Rubén Szuchmacher, Claudio Tolcachir, Sergio Mercurio, Alfredo Ramos, Emilio García Wehbi, Beatriz Catani, Omar Pacheco, El Descueve, entre muchos. No deben olvidarse los grandes artistas argentinos exiliados en la dictadura y que siguieron haciendo su teatro fuera del país: Arístides Vargas, César Brie, Jorge Eines y muchos más. Durante el período hay que destacar además algunos rasgos de crecimiento y afirmación institucional del teatro, como la creación del Instituto Nacional del Teatro, Proteatro, los numerosos festivales internacionales en diversas ciudades del país y la Escuela de Espectadores de Buenos Aires (ésta última, primera en Latinoamérica, bajo nuestra dirección desde 2001, cuenta hoy con más de trescientos alumnos).

Lo cierto es que para pensar a cada uno de estos artistas o grupos, no valen los mismos parámetros. Para estudiar a Muscari se necesita un conjunto de coordenadas que no sirven para comprender a Kartun. Este desafío de la multiplicidad ha acarreado importantes cambios en la crítica y la investigación, así como en los comportamientos del público. Una comprensión del teatro argentino actual exige la percepción de lo particular, de la diferencia, a partir de trayectos inductivos de conocimiento. Por ello han aparecido además nuevas categorías teatrológicas, cuyo diseño se vincula con la necesidad de ajustar las nociones teóricas al funcionamiento concreto del campo teatral: entre otras, destaquemos las voces *teatrista*⁷, *escritura escénica*⁸, *dramaturgia de actor*, *dramaturgia de dirección*, *Filosofía del Teatro*⁹, *convivio teatral*¹⁰, *Teatro Comparado*¹¹. De la misma manera que se introducen nuevas categorías, se cuestionan o revisan otras canonizadas en otros campos teatrales.

7. Se llama así al *hombre de teatro* o a la *mujer de teatro* que, más allá de las especializaciones modernas, es capaz —como en el pasado teatral ancestral— de realizar todas y cada una de las tareas que involucra el hacer escénico: dirección, actuación, dramaturgia, etc.

8. La escritura escénica consiste en la producción de textos en la dinámica de dirección, actuación o trabajo grupal en escena. Se diferencia de la *puesta en escena* de un texto previo, anterior al trabajo escénico.

9. La Filosofía del Teatro es una disciplina teatrológica de desarrollo actual en la Argentina, surgida de la reflexión teórica sobre las prácticas teatrales en su contexto específico (particularmente las prácticas del campo teatral de Buenos Aires). La Filosofía del Teatro se diferencia a la par de la Filosofía y de la Teoría Teatral. Si la Filosofía se preocupa por el conocimiento de la totalidad del ser, la Filosofía del Teatro focaliza en el conocimiento de un objeto específico, circunscripto, acotado: el acontecimiento teatral. Pero a diferencia de la Teoría del Teatro —que piensa el objeto teatral en sí y para sí—, la Filosofía del Teatro busca desentrañar la relación del teatro con la totalidad del mundo en el concierto de los otros entes: la relación con la realidad y los objetos reales, con la vida en tanto objeto metafísico, con el lenguaje, con los entes ideales, con los valores, con la naturaleza, con Dios, etc. Es decir que el campo problemático de la Filosofía del Teatro, si bien más restringido que el de la Filosofía, es muchísimo más amplio que el de la Teoría Teatral (véase Dubatti, 2007).

10. La teoría del *convivio* ubica la base del acontecimiento teatral en la reunión aurática, territorial, de cuerpos presentes, de los actores, los espectadores y los técnicos. Es el ancestral *simposio* o *banquete*, que diferencia al teatro de otras prácticas artísticas, como el cine (véase Dubatti, 2003a).

11. Disciplina de amplio desarrollo en la Argentina en la Postdictadura, que consiste en el estudio de los fenómenos teatrales considerados territorial o supraterritorialmente (véase Dubatti, 2008.)

Ya no hablamos de *teatro posmoderno*

En las últimas décadas del siglo XX y en la actualidad coexisten tanto indicadores de vigencia como de cuestionamiento de la Modernidad, por ello en un modelo de periodización del teatro argentino deben considerarse Modernidad y Posmodernidad (o Segunda Modernidad) como procesos superpuestos y entrelazados, manifestación de la complejidad del tiempo presente y el pasado inmediato o reciente. Esta convivencia —no necesariamente beligerante— de concepciones modernas y posmodernas es perceptible en las producciones del campo teatral en los grandes centros del mundo, no sólo en Buenos Aires, y especialmente en otros grandes centros de Latinoamérica. Ya no podemos hablar de *teatro posmoderno* con irrestricta confianza en esta categoría por diversas razones. Por un lado, el término *posmoderno* ha sufrido un considerable desgaste en los últimos veinte años.¹² Por otro, más específicamente, el teatro argentino plantea una evidente resistencia a esa categorización:

— Se advierte en el campo teatral argentino una marcada actitud de Antiposmodernidad. Muchos campos teatrales —por ejemplo los latinoamericanos— se vinculan con la Posmodernidad por su problematización: se caracterizan más bien por su resistencia a la Posmodernidad, por su rechazo programático a valores y claves consideradas posmodernas.

— ¿Cuántas expresiones pueden en el campo teatral argentino llamarse efectivamente posmodernas? Creemos que pocas: según algunas lecturas muy valiosas, como la de Linda Hutcheon (*Poética del Posmodernismo*), lo posmoderno sería específicamente una franja restrictiva y acotable de manifestaciones en el arte de los últimos treinta años, asimilable al desplazamiento de *lo natural* por *lo artificial*. Para Hutcheon lo posmoderno sería una manifestación de lo nuevo, pero no lo único ni excluyente para la caracterización del período.

— La base epistemológica moderna se niega a desaparecer, como lo demuestra la vigencia del drama moderno en los escenarios de todo el mundo, y especialmente en el teatro argentino de Postdictadura. Si diversas formas del teatro moderno siguen aconteciendo en el campo teatral argentino, ¿por qué hablar de Posmodernidad teatral?

— Se puede objetar el método de conocimiento historiográfico: la afirmación de un período posmoderno en el teatro argentino ha sido sostenida generalmente por vía deductiva, apriorística; la vía inductiva (de lo particular a lo general) la desmiente, la pone en permanente contradicción. Y sin duda es la vía inductiva la prioritaria, ya que el período se caracteriza —como sostuvimos— por el auge de las micropoéticas y los fenómenos de subjetividad destotalizados.

12. La palabra *Posmodernidad* se ha vuelto incierta. Desde 1979, cuando Jean-François Lyotard la internacionaliza a través de su libro *La condición posmoderna*, se ha convertido en un término dominante de la crítica cultural, pero usado de maneras muy distintas (desde el pensamiento de izquierda y el de la derecha, desde diversos puntos de vista, incluso lo que se llamaba posmoderno en los ochenta ya no nos sirve para pensar la unidad extensa supranacional que llega a nuestros días). Frederic Jameson, por su parte, ha señalado que sólo se puede definir la Posmodernidad tomando una determinada posición política. Por otra parte, el objeto de estudio *posmoderno* es diverso y complejo. Se pueden pensar como posmodernos diversos objetos de análisis: una época, una estructura institucional, una experiencia humana, un conjunto de discursos, un conjunto de poéticas. Por lo tanto hablar de la época posmoderna no habilita rigurosamente sostener que todo lo que incluye esa época sea posmoderno por sus rasgos. La falta de posicionamiento respecto del objeto de estudio conduce a una peligrosa vaguedad. Es necesario, además, releer los procesos posmodernos hacia el pasado y repensar la dinámica interna de la Modernidad. Es posible encontrar (como propone Terry Eagleton) marcas posmodernas en todo el transcurso de la Modernidad, por lo tanto se podría repensar la relación de estas dos unidades extensas desde otra complejidad historiológica más sutil. Según una valiosa teoría de la absorción y la transformación de la Posmodernidad en un nuevo estadio, ésta habría pasado su fase radicalizada y estaría siendo absorbida, transformada por los procesos de la Modernidad, de la que no se puede salir del todo y a la que se regresa desde un nuevo saber, desde una *madurez* inédita (teoría de la Segunda Modernidad, García Canclini, 1992). ¿Acaso no puede hablarse hoy de una Post-posmodernidad? Si pensamos la Posmodernidad de acuerdo a planteamientos de las teorías iniciales (muerte de la historia, caída de los grandes relatos, muerte del sujeto, muerte de lo nuevo), podemos afirmar que la Posmodernidad ha pasado y hemos entrado en una Post-posmodernidad marcada por el regreso de la historia, de los grandes relatos, del sujeto y lo nuevo. (Basta observar, en la Argentina, el desarrollo del teatro de Rafael Spregelburd, que enseguida encaremos).

— Finalmente, observemos que dentro de todas las incertidumbres de los tiempos que corren se manifiesta al menos una certeza: cualquier definición de lo posmoderno parece una simplificación del espesor de la experiencia histórica teatral contemporánea, que se caracteriza por la conquista de la diversidad, de la tolerancia de poéticas y la destotalización. En materia de arte en general (y teatro en particular) lo propio del período sería la complejidad y riqueza de la destotalización.

Por estos argumentos, expuestos sumariamente, ya no podemos recurrir al concepto de *teatro posmoderno* sin percibir la fragilidad, condicionamiento y limitación de esta categoría para referirnos a la Postdictadura. Preferimos hablar entonces del *teatro de la destotalización* y el *canon de la multiplicidad*.

Un rasgo emergente del canon de la multiplicidad es la *multitemporalidad*, la coexistencia de tiempos estéticos, ligada a una paradójica relación con el valor de lo nuevo o *relativo efecto de destemporalización*. Se oye decir que «Lo nuevo ha muerto», pero paradójicamente esto es nuevo. La crisis y relativización del valor de lo nuevo marca un cambio en la dinámica histórica del campo teatral argentino:

— Se relativiza o adelgaza la posibilidad contrastiva de las poéticas de contraposición (Lotman 1988), en tanto queda escaso margen para las novedades estéticas radicales.

— Todo está permitido siempre y cuando responda por complementariedad o rechazo al nuevo fundamento de valor, es decir, registre de alguna manera el impacto de las nuevas condiciones culturales. Si lo nuevo se ha relativizado, se siente como *viejo* todo discurso o poética que se niega a percibir o ignora las nuevas condiciones culturales.

— En cuanto a procedimientos, libertad absoluta de buscar materiales morfotemáticos en todas las instancias del pasado e incluso en el cruce con otros sistemas artísticos. Se vuelve al pasado de diversas maneras: para la relectura de las más diferentes tradiciones codificadas (la gauchesca, el circo, la *commedia dell'arte*, el tango, el sainete, el melodrama, etc.) o para fundar nuevas tradiciones a partir de una revisión o reorganización de los materiales del pasado.

Un caso de estudio: las nuevas funciones de la risa

Son numerosos los aportes novedosos que el teatro de la Postdictadura ha realizado al teatro argentino. Por ejemplo, sobre el teatro comunitario o *teatro de vecinos*, puede consultarse el estudio de Marcela Bidegain (2007) o su artículo en el presente número de *Stichomythia*; sobre el *teatro del relato*, el testimonio de la narradora Ana María Bovo (2002); sobre el *teatro de estados* del director Ricardo Bartís, el volumen *Cancha con niebla* (2003) o nuestro artículo en *Stichomythia*. Detengámonos en el nuevo teatro cómico.

La risa teatral redefine su función y sus modalidades poéticas en la nueva cartografía cultural de la Postdictadura. En este contexto se convirtió en una herramienta de construcción cultural de potencia sin precedentes, a partir de una redefinición de sus funciones en las nuevas condiciones culturales. La risa cumplió siempre en la historia de la cultura argentina funciones catárticas (relajación y desregulación simbólica, liberación de presiones, encauzamiento de pulsiones negativas) y de conocimiento (crítico-reflexivas), pero esas funciones adquieren en la Postdictadura una dinámica singular:

— La risa opera como herramienta de *disolución de los discursos de autoridad*, como una política de subversión y estallido de los discursos instalados en diversos campos de poder, ya sea heredados de la dictadura o que generan un nuevo campo de poder en la Postdictadura. Se cuestiona una verdad hegemónica, provenga del contexto del que provenga, a favor de una verdad subjetiva, micropolítica. Entre otros, la parodia y la sátira sirvieron como procedimientos de degradación o puesta en crisis de discursos de poder en todos los campos: político, teatral, pedagógico, familiar, religioso, etc. En el teatro de Eduardo Pavlovsky vinculado a la *micropolítica de la resistencia*, la risa es el símbolo que

encarna la fuga y el devenir micropolítico, la risa equivale a la fundación de territorios de subjetividad alternativa (véase la presencia de la risa en sus obras *Rojos Globos Rojos*, 1994; *Poroto*, 1998; *La muerte de Marguerite Duras*, 2000, y *Variaciones Meyerhold*, 2004).¹³

— La risa permite rearmar tradiciones y repensar el pasado argentino en busca de nuevas versiones. Contra la *seriedad* de la cultura moderna, racionalista, la Postdictadura rescata la risa como un fenómeno cultural en sí mismo, en todas sus formas, del chiste callejero a la comedia intelectual. Se verifica en la Postdictadura una revalorización inédita de fenómenos de la cultura cómica argentina: el sainete y el grotesco, la revista, los cómicos del Balneario, el varieté, el circo criollo, los monologuistas de radio y televisión, los *géneros bajos*, el carnaval, el humor dialectal de las provincias y especialmente algunas grandes figuras: Niní Marshall, Pepe Arias, Alberto Olmedo, Florencio Parravicini, Luis Sandrini, Dringue Farías, Pepe Biondi, el dúo Bueno-Striano, las cancionistas, entre otros. Pero también se reconoce el impacto local de figuras de otros campos teatrales o de otras prácticas artísticas (por ejemplo, los actores cómicos de la televisión y el cine norteamericanos).

— La risa se convierte en un medio de desenmascaramiento de la transteatralización social. El director argentino Ricardo Bartís sostiene en *Cancha con niebla* (2003) que los políticos han *usurpado* la teatralidad, los define como *políticos stanislavskianos*:

Los políticos aceptan siempre, perversamente —y a diferencia de los actores—, la actuación de una realidad paralela. Encarnan, casi como si fueran actores stanislavskianos, el papel que les asigna la función. Entonces actúan de militantes contra la corrupción mientras todos saben que son corruptos. Y el imaginario social acepta —aunque no crea— la imagen ficcional. El teatro lo ha invadido todo. Entonces el arte teatral necesita cierto recogimiento para salvar lo que le es propio.¹⁴

Años más tarde agrega sobre el fenómeno:

Para todos los que hacemos teatro, la competencia [de los políticos] es demoledora por el nivel de publicidad que tiene la comedia de enredos del Senado.¹⁵ Aparece nítidamente cómo la realidad es una construcción igual que el teatro. La máquina hace mucho ruido. Provoca una especie de perversión moral, entre la indignación y un *voyeurismo* frente a los niveles de la estupidez, la codicia, el robo sistemático del proyecto político de la Argentina. Esto existe hace mucho tiempo y tuvo diferentes fases y procedimientos. En este momento muestra su faceta más idiotizada y terminal. Todo es muy estúpido y eso atraviesa la cultura argentina de manera transversal. Los cotos de caza, las situaciones de aprovechamiento de poder y la impunidad atraviesan por entero a la sociedad argentina. Desde el punto de vista teatral, si aparece un político en televisión, después no hay cómico que aguante.¹⁶

Bartís señala que muchas veces encuentra más potencia de teatralidad en los acontecimientos sociales, en los noticieros y en la televisión que en las salas teatrales y que esto, lógicamente, significa

13. En todas estas piezas de la Postdictadura, Pavlovsky se vale de la risa como mecanismo de subversión de un orden represor, expresión liberadora y creadora de otros devenires de subjetividad. Incluso la risa asume una inflexión macropolítica cuando Pavlovsky retoma como personaje a Meyerhold, el director ruso creador de la biomecánica. «La revolución será alegre o no será», afirma Meyerhold, el protagonista de la pieza de 2004.

14. «Hay que deshacerse del éxito», entrevista de Olga Cosentino, *Clarín*, Suplemento *Espectáculos, Artes y Estilos*, 9 de enero de 1993, 9. Incluido en (2003): *Cancha con niebla*, p. 146.

15. Referencia a los episodios de denuncia de corrupción y coimas en el Senado en la Argentina, 2000, vinculados a la aprobación de la Ley de Flexibilización Laboral.

16. «Ricardo Bartís baja de cartel un espectáculo en pleno éxito», entrevista de Jorge Dubatti, *El Cronista*, 20 de setiembre de 2000, 29. Incluido en (2003): *Cancha con niebla*, p. 146.

un desafío a la entidad del teatro: ha obligado a los teatristas a redefinir sus poéticas para poder *competir* con los actores sociales, para poder preservar otro lugar y un campo específico. A diferencia de la transteatralización (que intenta disfrazarse de *verdad*, de *realidad* o *autenticidad*), la risa teatral pone en evidencia el artificio político, la construcción del discurso, evidencia el contraste entre enunciado y enunciación, pone en la superficie y señala lo que las prácticas de la transteatralización intentan ocultar. La risa reclama desde las poéticas una mirada ironizante: siempre lee al menos dos discursos en contradicción. La risa instala un espacio de fricción, tensión o incisión entre la teatralidad del teatro y la teatralidad social.

— La risa teatral enfrenta, a partir de una clara división del trabajo, la risa de otros circuitos, especialmente el televisivo: el teatro se constituye en un espacio de resistencia al fenómeno de la *tinellización* mediática.¹⁷ Caracteriza la *comicidad* Marcelo Tinelli¹⁸ la risa como afirmación de superioridad (a costa del débil o el tonto, reírse de los otros), portadora de clasismo y prejuicios, conformista y ratificadora del orden dominante, agresiva con el diferente, sexista, burda y chabacana, de simbolización primaria y poco sutil, pero no por todo esto menos efectiva y poderosa. Si bien la tinellización conquista espacios en el varieté, el *stand-up*, el *music-hall* y la revista, en su mayoría las prácticas cómicas teatrales toman en cuenta esas expresiones como contra-modelo.

En el canon de la multiplicidad las poéticas de la risa asumen las formas más diversas; la risa se constituye en cientos de micropoéticas y teatros de la subjetividad que presentan especificidades y detalles particulares, que reelaboran diferentes estímulos y poéticas (locales e internacionales). Polifonía y proliferación impiden encontrar líneas hegemónicas, agrupamientos o escuelas, ya que cada teatrista se apropia de los procedimientos y los pone al servicio de cada poética singular.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio (2000): *Lo que queda de Auschwitz. Homo Sacer III*, Valencia, Pre-Textos.
- ALTAMIRANO, Carlos (1989): «Modernidad» y «Posmoderno/posmodernidad», en Torcuato S. Di Tella (dir): pp. 393-395 y pp. 475-476.
- BARTÍS, Ricardo (2003): *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*, Buenos Aires, Atuel.
- BAUDRILLARD, Jean (1997): *De la seducción*, México, Red Editorial Iberoamericana.
- BIDEGAIN, Marcela (2007): *Teatro comunitario. Resistencia y transformación social*, Buenos Aires, Atuel.
- BOVO, Ana María (2002): *Narrar, oficio trémulo*, conversaciones con J. Dubatti, Buenos Aires, Atuel.
- DEBORD, Guy (1999): *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos.
- DI TELLA, Torcuato S. (dir.) (1989): *Diccionario de Ciencias Sociales y Políticas*, Buenos Aires, Puntosur. Segunda edición: (2001), Emecé.
- DUBATTI, Jorge (1995): *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*, Buenos Aires, Grupo Editorial Planeta.
- (coord.) (2002): *El nuevo teatro de Buenos Aires en la Postdictadura (1983-2001). Micropoéticas I*, Buenos Aires, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Centro Cultural de la Cooperación. Incluye una Introducción a cargo de Dubatti: «Micropoéticas. Teatro y subjetividad en la escena de Buenos Aires (1983-2001)», pp. 3-72.
- (2003a), *El convivio teatral*, Buenos Aires, Atuel.
- (coord.) (2003b): *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002). Micropoéticas II*, Buenos Aires, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Centro Cultural de la Cooperación.

17. Sobre el tema, resulta destacable la investigación del actor de varieté Sergio Lumbardini realizada en el Área de Investigaciones Interdisciplinarias del Centro Cultural de la Cooperación (2006-2007).

18. Marcelo Tinelli es un exitoso conductor de la televisión argentina. En sus programas (Videomatch, Showmatch) se trabaja con el humor.

- Incluye una Introducción a cargo de Dubatti: «El teatro como acontecimiento. Micropoéticas y estructuras conviviales en la escena de Buenos Aires (1983-2002)», pp. 3-65.
- (2004): «Tensiones entre globalización y localización y figuras de identidad nacional en el teatro de Buenos Aires (1983-2001)», en Walter Bruno Berg; Joachim Michael; Markus Klaus Schäffauer (ed.): *Fliegende Bilder, fliehende Texte. Identität und Alterität im Kontext von Gattung und Medium / Imágenes en vuelo, textos en fuga. Identidad y alteridad en el contexto de los géneros y los medios de comunicación*, Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2004 (MEDIAMERICANA, 1), pp. 208-232.
- (coord.) (2006a): *Teatro y producción de sentido político en la Postdictadura. Micropoéticas III*, Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación, 2006, 192 pp. Incluye una introducción de J. Dubatti, «Poéticas teatrales y producción de sentido político en la postdictadura», pp. 7-25.
- (2006b): «El teatro en la dictadura: a 30 años del Golpe Militar», *Picadero*, Revista del Instituto Nacional de Teatro, n° 16 (enero-abril), 16-21.
- (2007): *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel.
- (2008): *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel.
- (2009): *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Buenos Aires, Colihue Universidad.
- EAGLETON, Terry (1997): *Las ilusiones del posmodernismo*, Barcelona, Paidós.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1992): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Sudamericana.
- GEIROLA, Gustavo (2000): *Teatralidad y experiencia política en América Latina*, Irvine, Ediciones Gestos.
- HUTCHEON, Linda (1991): *Poética do PosModernismo*, Rio de Janeiro, Imago.
- JAMESON, Fredric (1995): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós.
- LODGE, David (1981): «Modernism, Antimodernism and Postmodernism», en *Working with Structuralism*, London, Routledge & Kegan Paul.
- LOTMAN, Jurij (1988): *La estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo.
- LUMBARDINI, Sergio (2004-2005): *La tinellización del teatro cómico argentino actual* (inédito), investigación para el Centro Cultural de la Cooperación, Área de Variedad.
- LYOTARD, Jean-François, 1992 [1982], «Answering the Question: What is Postmodernism?», en Charles Jencks, comp., *The Postmodern Reader*, London, Academy Editions.
- 1998 [1979]: *La condición posmoderna*, Barcelona, Cátedra.
- MINELLI, María Alejandra (2006): *Con el aura del margen (Cultura argentina en los años 80/90)*, Córdoba, Alción Editora/Universidad Nacional de Córdoba.
- OLIVA, César y FRANCISCO TORRES MONREAL (1993): *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra.
- PALTI, Elías (2002): «Posmodernismo», en Altamirano, Carlos (dir.): *Términos críticos de Sociología de la Cultura*, Buenos Aires, Paidós, pp. 191-194.
- PELLETTIERI, Osvaldo (dir.) (2003): *Historia del Teatro Argentino en la Ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Galerna, Tomo V.
- RIZK, Beatriz (2008): *Enrique Buenaventura y la creación colectiva*, Buenos Aires, Atuel, Biblioteca de Historia del Teatro Occidental.
- STRAWSON, P. F. (1989): *Individuos*, Madrid, Taurus.
- VILLAGRA, Irene (2006): *Teatro Abierto y Teatrolaidentidad*, Universidad de Buenos Aires, Tesis de Licenciatura, Carrera de Historia (inédito).