



Universidad Nacional de Río Negro  
Escuela de Humanidades  
Licenciatura en Arte Dramático  
Tesina de licenciatura

“Micropolítica de la resistencia en *Cardenal (o el fulbac  
de los sueños)*.

Teatro como resistencia al neoliberalismo en la  
Norpatagonia”

Victoria Pariani

Directora: Lic. Lorena Cañuqueo

Co directora: Esp. Sol Alonso

San Carlos de Bariloche

Argentina

2022

Esta investigación cuenta con el apoyo del



Antes de comenzar el trabajo de investigación que se desarrolla a continuación, creo pertinente realizar algunas aclaraciones en términos de lenguaje. Para esto, me valgo de las reflexiones sobre el tema de Luciana Peker (2020), las cuales me acompañaron en el proceso de redacción y fomentaron un modo de escritura inclusivo y no sexista. En este sentido, el discurso de la investigación no será realizado en el “masculino universal” sino que adoptará el uso de la letra “e” en reemplazo de la “o” en los términos genéricos. Con esto, mi pretensión es “no caer en estereotipos discriminatorios ni en manuales fríos o letras correctas y de laboratorio. La búsqueda es de una libertad dinámica que transpire cambios y pueda ser cambiada” (íbidem, s/n).

## Agradecimientos

A Lorena y Sol, por su profesional y amorosa mirada en el proceso de investigación.

A Julio y Adrián, por su gran predisposición a compartir experiencias, anécdotas, libros y fotos para el armado de la tesina. Gracias por su contagiosa pasión.

A Ángeles Smart, por sus valiosas sugerencias para la escritura de la tesina.

A Claudio y Dolly, por su apoyo incondicional en mis proyectos personales. A mis hermanos, hermana y amigos por escucharme, darme ánimos en el proceso de escritura y por todos los encuentros de risas y comidas.

A Cachilo, por su amor gatuno.

Al Instituto Nacional del Teatro, por apoyar esta investigación a través de la "Beca Nacional para completar estudios académicos" y por promover el desarrollo de artistas y proyectos teatrales a lo largo del país. A la Universidad Nacional de Río Negro, por ser la institución pública, gratuita y laica que permitió formarme profesionalmente. Agradezco enormemente tener la gracia de haber caído en la educación pública.

## Índice

### Agradecimientos

*A modo de prólogo: recuerdo familiar de una Argentina neoliberal.* ..... 6

## **1. Capítulo 1**

I. Introducción.....	7
II. Construcción de la micropolítica de la resistencia.....	10
III. Categorías de análisis teórico - metodológicas.....	18
a. Teatro y territorialidad.....	19
b. Macropoéticas, micropoéticas y territorialidad: aportes para un análisis situado.....	23
c. El “canon de la multiplicidad”. Micropoéticas y micropolítica en el Buenos Aires de la Postdictadura.....	25
d. Teatro independiente: algunos rasgos para el análisis del grupo Barilochense “El Trampolín”.....	31
IV. Metodología.....	34

## **2. Eduardo Eduardo Pavlovsky y la micropolítica de la resistencia**

I. Introducción.....	37
II. ¿Quién fue Eduardo Pavlovsky?: Inicios y propuestas teatrales.....	38
III. La emergencia de una propuesta artística desde los bordes: la micropolítica de la resistencia, principios y propuestas.....	51
IV. La micropolítica de la resistencia y <i>Rojos globos rojos</i> . Un análisis de Jorge Dubatti.....	58
a. El personaje positivo en <i>Rojos globos rojos</i> .....	61
b. Teoría de la resistencia.....	61
c. Anti-posmodernidad y asunción de la segunda modernidad.....	62

V. A modo de cierre.....	64
<b>3. Micropolítica de la resistencia en <i>Cardenal (o el fulbac de los sueños)</i></b>	
I. Introducción.....	66
II. Neoliberalismo en la Norpatagonia: la situación de Bariloche.....	67
III. Grupo de Teatro “El Trampolín”: desde sus inicios hasta la creación de <i>Cardenal (o el fulbac de los sueños)</i> .....	74
IV. <i>Cardenal (o el fulbac de los sueños)</i> , grupo “El Trampolín”, 2001. Sinopsis de obra.....	83
a. <i>Cardenal (o el fulbac de los sueños)</i> , primera sinopsis.....	84
b. <i>Cardenal (o el fulbac de los sueños)</i> , segunda sinopsis.....	85
V. <i>Cardenal (o el fulbac de los sueños)</i> y la micropolítica de la resistencia. ....	85
a. Mosquito, “ <i>un pibe de la calle</i> ”.....	86
b. El Teatrillo de los Globos Rojos. <i>Todas las manos todas</i> .....	93
c. Cocción del guiso en escena.....	102
<b>4. Conclusiones y consideraciones finales.....</b>	<b>108</b>

## **Bibliografía**

### **A modo de prólogo: recuerdo familiar de una Argentina neoliberal**

*Didascalias:*

*Contexto: Bariloche, año 2000.*

*Madre y padre docentes, cinco hijes a cargo.*

*Una de las pocas memorias que tengo es a la hora del almuerzo. Recuerdo a mi papá Claudio, cocinando arroz al horno con queso. Aunque éramos de les afortunades que podíamos comprar un poco de queso fresco, tampoco había gran cantidad. Para hacer que rindiera, él lo cortaba chiquitito y lo ponía dentro de la fuente de arroz, escondido. Recuerdo a mis tres hermanos y hermana en la mesa, codos sobre el mantel a cuadros, uñas negras de jugar en el jardín, esperando con ansiedad la comida. Cuando mi papá llegaba con el arroz en el fuentón pesado y negro, la expectativa era ver quién de nosotres iba a tener la fortuna de que le toque en su porción el tímido pedacito de queso.*

*Situaciones como ésta, por la corta edad que tenía en ese entonces, no eran atravesadas con pesar. Es que, en ese momento, para mí el “sorteo del queso” era un juego. Claro, tenía 7 años. Mis hermanos y hermana -todes mayores que yo- lo atravesaron desde otro lugar, más angustiante, al igual que mi papá y mamá.*

*Mi mamá Dolly cortando el dulce de batata finito, jugando a ver si se podía ver a través de él; guardando los bolsones de pan duro para reutilizarlos en su budín de pan y tener postre; mi hermano Marcos preguntándole a mi papá si sus pocos ahorros no los había guardado en el banco; las botas de goma varios talles más grandes heredadas de nuestras primes de Buenos Aires; las medias sin talón ni elástico que se iban deslizando con el movimiento, bajando hasta quedar hechas una bola amontonada en el arco del pie.*

*Reconociendo que, en mi caso, ciertas necesidades básicas como lo son tener una casa propia, comida en la mesa, padre y madre empleades y acceso a una educación, estaban cubiertas, puedo hoy desnaturalizar la situación. Me doy cuenta de que tanto el “sorteo del queso” como las otras situaciones mencionadas más arriba reflejan un contexto general de desigualdad y miseria, promovido por un modelo económico y político de país neoliberal con políticas excluyentes y empresariales. Nosotres no éramos la única familia viviendo en esta situación, inclusive éramos de les “afortunades” por poder comer todos los días bajo un techo propio.*

## 1. Capítulo 1

### I. Introducción

Resulta interesante preguntarnos cómo históricamente, en contextos de crisis políticas-sociales-económicas, el teatro –y el arte en general- ha encontrado caminos a través de los cuales resistir o denunciar las desigualdades, como así también imaginar y ofrecer futuros posibles. Partiendo de este interés, la primera categoría que descubrí –y que luego sería la desencadenante de la presente investigación- fue la **micropolítica de la resistencia**, propuesta por el artista e intelectual Eduardo Pavlovsky. La micropolítica de la resistencia es un concepto eje que atraviesa las reflexiones y producciones textuales del autor desde el año 1988 hasta 2004, y se caracteriza por proponer un modo de resistencia frente al contexto neoliberal que atravesó a la Argentina de fin de siglo XX, con gobiernos y políticas generadoras de profundas crisis económicas, sociales y culturales. La micropolítica de la resistencia fue estudiada por el historiador argentino Jorge Dubatti en el marco de la investigación para su Tesis Doctoral “Eduardo Pavlovsky: poéticas y política”, presentada en la Universidad Nacional de Buenos Aires en el año 2004. En esta investigación, Dubatti no sólo profundiza sobre el concepto planteado por Pavlovsky, sino que también lo relaciona con la producción textual dramática del autor, analizando cómo es que aparece la micropolítica de la resistencia en las micropoéticas creadas por Pavlovsky en el período 1991-2004. Esto es llevado a cabo desde una óptica territorial y situada, atendiendo a las influencias y relaciones que tienen los puntos anteriormente mencionados con el Buenos Aires de fin de siglo XX. En su análisis, Dubatti reúne las micropoéticas de dicho período histórico en una macropoética textual denominada “macropoética de los textos de la micropolítica de la resistencia” (Dubatti, 2004). Estudiar las relaciones que propone el autor entre la micropolítica de la resistencia, el Buenos Aires de fin de siglo XX y las producciones dramáticas de Pavlovsky generó nuevas preguntas, principalmente orientadas a pensar de un modo más amplio el campo teatral bonaerense: si la micropolítica de la resistencia es una categoría que aparece en las producciones textuales de Pavlovsky y se relaciona directamente con el contexto neoliberal de fin de siglo XX, ¿cómo influyó este contexto en los modos de concebir, en líneas generales, al teatro y la cultura en Buenos Aires en

dicho período histórico? Esta pregunta no estaba orientada a profundizar en los vínculos entre el territorio y cada propuesta teatral o cultural en particular, sino a entender cómo operó el territorio en los modos generales de concebir al teatro en el período de la postdictadura, para que ello nos permita analizar en profundidad el contexto de surgimiento de la micropolítica de la resistencia. Para esta nueva pregunta, acceder a los estudios de Dubatti fue fundamental, tanto por el profundo abordaje realizado en la mencionada Tesis Doctoral, como así también por sus ensayos destinados a investigar las propuestas teatrales de Buenos Aires en el período de la postdictadura, reflejado en su libro “El teatro laberinto. Ensayos sobre Teatro Argentino” (1999) y diversos artículos.

Mi objetivo hasta aquí se centró en investigar la micropolítica de la resistencia y sus relaciones, tanto con su contexto de surgimiento, como con la producción dramática de Pavlovsky. En otras palabras, pretendía llevar a cabo un análisis de fenómenos y propuestas realizadas principalmente en la ciudad de Buenos Aires. Este enfoque, no obstante, se vio modificado al postularme para aplicar a la “Solicitud de Beca Nacional para completar estudios académicos”, otorgada por el Instituto Nacional del Teatro (INT). Uno de los aspectos principales que el INT solicita para la presentación de dicha solicitud es que, como estudiante, pueda describir no sólo la finalidad y objetivos de mi investigación, sino también explicar cómo se relacionan éstos con las necesidades de formación que existen en la realidad teatral de la localidad, provincia y/o región en la que me encuentro en formación. Este punto me hizo pensar cómo, como estudiante barilocheense formada en la Universidad Nacional de Río Negro, podría mi estudio centrado en Buenos Aires contribuir al desarrollo investigativo del teatro en la Patagonia y específicamente en San Carlos de Bariloche. Es decir, ¿por qué era relevante a nivel local mi tesina de investigación? A partir de este cuestionamiento, creí entonces necesario profundizar aún más las preguntas esbozadas en un principio y anclar mi investigación en el territorio específico donde nací, crecí, atravesé los procesos neoliberales de fin de S. XX y me formé profesionalmente, debiendo para esto resituar las categorías de análisis acorde al territorio y momento político elegido. Así, comencé a preguntarme: ¿qué características tuvo la escena teatral barilocheense durante los gobiernos neoliberales de fin de siglo? ¿Habrían existido producciones teatrales que compartieran algunos elementos con la micropolítica

de la resistencia? ¿De qué modo? Tras estas preguntas y la complejidad de la investigación, decidí centrarme en una producción teatral particular estrenada en el año 2001: *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*, del grupo teatral independiente “El Trampolín”. La selección de esta obra estuvo dada por varios motivos, siendo el último de ellos el más importante. Primero, porque fue producida dentro del período que abarca la crisis neoliberal de fin de siglo XX, el mismo en el que emerge la micropolítica de la resistencia; segundo, porque es una versión libre de *Rojos globos rojos* de Pavlovsky, obra que forma parte de la macropoética de los textos de la micropolítica de la resistencia propuesta por Dubatti. Y tercero, por haber sido espectadora de *Cardenal (o el fulbac de los sueños)* y quedar afectada, conmovida con lo sucedido en ese espacio convivial, en términos de Dubatti. La selección de la obra estuvo relacionada a un interés personal construido a través de mi subjetividad. A partir de aquí, nuevas preguntas nacieron y posibilitaron acercarme aún más a mi objeto de estudio: ¿cómo influye el territorio en la construcción de *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*? ¿Cómo aparece la micropolítica de la resistencia en esta versión libre de *Rojos globos rojos*? ¿Tiene alguna relación la influencia que ejerce el territorio barilochense sobre la obra con la micropolítica de la resistencia? ¿Qué de la micropolítica de la resistencia que ya estudia Dubatti en *Rojos globos rojos* podría observarse en *Cardenal (o el fulbac de los sueños)* y qué aportes novedosos realiza esta versión libre, considerando que comparten un mismo período histórico pero en territorios diferentes, como lo son Buenos Aires y San Carlos de Bariloche? Todos estos interrogantes fueron los que dieron inicio a la presente investigación y delinearon el siguiente objetivo general:

- Analizar cómo se manifiesta la micropolítica de la resistencia en el proceso creativo y estreno de *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*, obra barilochense estrenada en el año 2001.

En tanto, en función de desandar algunas de las preguntas surgidas, los objetivos específicos serán:

- Analizar la relación entre la micropolítica de la resistencia y la noción de territorio que propone Dubatti para contextualizar la producción de *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*.

- Indagar qué aspectos de la micropolítica de la resistencia analizados por Dubatti en *Rojos globos rojos* se pueden reconocer en *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*.
- Analizar el proceso de producción y estreno de la obra *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*, atendiendo a las relaciones e influencias que tiene sobre ella el territorio en el que se crea.

En base a estos objetivos la tesis se organizará en cuatro capítulos. En el primer capítulo se dará cuenta de aquellas lecturas que han guiado mi investigación y que conforman el estado del arte y el marco teórico, involucrando conceptos/autores/investigaciones que resultan enriquecedoras para el presente trabajo. Posteriormente, en el segundo capítulo, haremos un breve recorrido por elementos de la biografía de Eduardo “Tato” Pavlovsky para comprender cómo llega al planteamiento de la micropolítica de la resistencia, la cual Dubatti analiza en relación con la producción textual de Pavlovsky. Luego, compartiremos las cuatro macropoéticas que Dubatti constituye para analizar la producción textual de Pavlovsky y principalmente la “macropoética de los textos de la micropolítica de la resistencia”. Finalmente, expondremos el análisis que realiza Dubatti sobre las relaciones entre la micropolítica de la resistencia y *Rojos globos rojos* para indagar si observamos alguna de esas relaciones en su versión libre barilocheña, *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*. En el tercer capítulo, nos centraremos en nuestro estudio de caso, *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*, creada en Bariloche a principios de siglo XXI. Para ello, investigaremos en una primera instancia las características del territorio y del período particular en el que se produce la obra. En segundo lugar, daremos algunos elementos para conocer las particularidades del grupo teatral independiente “El Trampolín”, aquél que le dio vida a la obra por analizar. Luego, realizaremos nuestro análisis de caso atendiendo a cómo aparece la micropolítica de la resistencia en *Cardenal (o el fulbac de los sueños)* señalando tres aportes novedosos en relación con su original. En el cuarto y último capítulo expondremos las conclusiones de nuestra investigación y la apertura a nuevos temas.

## **II. Construcción de la micropolítica de la resistencia**

Como mencionamos anteriormente, la micropolítica de la resistencia es un concepto planteado por Eduardo Pavlovsky que Jorge Dubatti, luego de las

sucesivas conversaciones sostenidas con el dramaturgo, profundiza en su Tesis Doctoral.<sup>1</sup> Este trabajo es el resultado de once años de investigación en los cuales Dubatti, entre otros valiosos aportes, relaciona el recorrido biográfico y la producción dramática de Pavlovsky con el contexto en el que dichas producciones emergen. Allí, Dubatti plantea categorías que permiten analizar la producción textual de Pavlovsky en determinados períodos históricos, proponiendo macropoéticas de grupos textuales tales como la “macropoética de los textos de la micropolítica de la resistencia”. En esta macropoética, Dubatti incluye las micropoéticas creadas por Pavlovsky entre 1991 y 2004 y las analiza a la luz de la micropolítica de la resistencia, observando de qué modo aparece en ellas y relacionándolo con territorio en el que dichas producciones emergen. El investigador ubica a la obra *Rojos globos rojos*, creada por Pavlovsky en 1994, dentro de la macropoética anteriormente mencionada y en su trabajo nos permite reconocer los vínculos entre la micropolítica de la resistencia, el territorio y la micropoética de la obra. En nuestro análisis nos interesa indagar si algunos de estos puentes que analiza Dubatti para *Rojos globos rojos* se podrían observar en *Cardenal (o el fulbac de los sueños)* y qué aportes novedosos en relación a la micropolítica de la resistencia propone la producción barilocheña. Tal como mencionamos anteriormente, buscamos estudiar esta obra porque se trata de una versión libre de su original, pero también porque fue creada por artistas en un territorio diferente al de Buenos Aires, como es Bariloche, en la Patagonia argentina. Finalmente, otro de los aportes que realiza esta tesis doctoral a nuestra investigación son los datos sobre la biografía de Pavlovsky en relación con el territorio en el que se desarrolla como artista e intelectual y que son fundamentales para entender la construcción de la micropolítica de la resistencia como categoría.

Dubatti inicia contacto con Pavlovsky a fines del año 1993, momento a partir del cual comienzan los numerosos encuentros y entrevistas hasta la presentación del estudio en el año 2004. Dentro de este marco, en 1994, Dubatti publica una extensa entrevista realizada al dramaturgo argentino llamada “La ética del cuerpo:

---

1 En el año 2004 el profesor universitario, crítico e historiador teatral argentino Jorge Dubatti presenta en la Universidad de Buenos Aires su tesis doctoral “Eduardo Pavlovsky. Poéticas y política”, bajo la dirección de Osvaldo Pellettieri. La investigación aborda la vida y obra poética de Eduardo Pavlovsky relacionándola tanto con el contexto en el que se desarrolla, como con sus perspectivas y militancia política.

Eduardo Pavlovsky. Conversaciones con Jorge Dubatti”. En ella se aborda la historia de Pavlovsky contada por su propio autor en diálogo con el entrevistador, reflexiones y experiencias que atraviesan y relacionan su vida política, poética, intelectual y artística. La categoría micropolítica de la resistencia aparece primeramente en 1999, con la publicación de “Micropolítica de la resistencia”. Este libro, cuyo título propone Pavlovsky, es una recopilación que realiza Jorge Dubatti - en el marco de la investigación por su tesis doctoral- de artículos y notas ensayísticas de Pavlovsky en el período 1988 hasta comienzos de 1999, publicados en diferentes medios periodísticos, principalmente *Página/12*, pero también *Clarín*, *Sur*, *Tres Puntos*, *El país*, entre otros. Los artículos reunidos en el libro “Micropolítica de la resistencia” atraviesan las ideas, actividad psicoanalítica, artística y política de Pavlovsky, como así también sus reflexiones y lecturas más contemporáneas relacionadas a dicho período histórico. Los textos se encuentran ordenados cronológicamente según fecha de publicación, lo que permite no sólo reconocer el entramado de reflexiones intelectuales, estéticas y políticas del autor, sino también relacionarlos con algunos acontecimientos de la historia nacional e internacional de ese período, tales como el retorno democrático y la caída del denominado “bloque soviético”, tras la disolución de la URSS. En los artículos aparecen las perspectivas que Pavlovsky va elaborando en relación al concepto de micropolítica, la ética de los artistas y lo que concibe como espacio de resistencia en este mundo de fin de siglo, aspectos que tendrán gran incidencia en su producción textual dramaturgica.

En 2001 aparece una segunda edición de la entrevista publicada en 1994, llamada “La ética del cuerpo: Eduardo Pavlovsky. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti”, en la que se incorporan, además de lo anterior, nuevos diálogos entre ambos autores que van entre mayo y julio de 1994 -antes del estreno de *Rojos globos rojos*- y los años 1998, 2000 y 2001. Por ser la más actualizada, elegiremos de esta versión los aportes que realiza Pavlovsky en torno a la definición de micropolítica de la resistencia y su análisis sobre *Rojos globos rojos*: cómo relaciona el tema y personajes de la obra con el contexto neoliberal nacional e internacional de fin de siglo y cómo incorpora la noción de micropolítica como espacio de resistencia frente a este contexto. Pese a que numerosos fragmentos de la publicación se encuentran ya citados en la Tesis Doctoral de Dubatti, “La ética

del cuerpo: Eduardo Pavlovsky. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti” nos permitió conocer en profundidad los puntos anteriormente mencionados contados en primera persona por el mismo Pavlovsky.

En “Teatro Laberinto” (1999), Dubatti realiza también un análisis de la micropoética *Rojos globos rojos*, pero lo hace involucrándola a una categoría diferente a la que luego propondrá en su tesis doctoral en 2004. En el volumen de 1999, afirma que la micropoética anteriormente mencionada forma parte de la poética “resistencia antiposmoderna”, la última de las cuatro poéticas dramáticas del teatro de Pavlovsky en conjunto con el “absurdismo”, “realismo” y “estética de la multiplicidad”. Este abordaje lo retoma de “La travesía teatral de Eduardo Pavlovsky, de la vanguardia a la resistencia antiposmoderna” (Dubatti, 1997). El nombre de las categorías planteadas tanto en 1997 como 1999 para analizar la obra de Pavlovsky es diferente a aquellas que aparecen en su tesis del 2004 y, aunque no varían en líneas generales sus definiciones ni producciones textuales que engloban, sí se pueden observar dos transformaciones principales que mencionaremos a continuación. Por un lado, en la primer versión -1997 y 1999- llama poética dramática a lo que posteriormente -2004- denomina macropoética, apareciendo así como “poética del absurdismo”, “poética del realismo”, “poética de la resistencia antiposmoderna”, etc. Por otro lado, nombra de un modo diferente a cada una de esas cuatro poéticas: lo que denomina “poética del absurdismo” luego aparece como “macropoética de los textos postvanguardistas y fundamento de valor ‘hacia una realidad total’”; “poética del realismo” es transformado por “macropoética de los textos de matriz realista con intertextos variables de la postvanguardia y fundamento de valor socialista”, “estética de la multiplicidad” aparece como “macropoética de los textos de la ‘estética de la multiplicidad’ y fundamento de valor socialista” y finalmente “poética de la resistencia antiposmoderna” se transforma en “macropoética de los textos de la micropolítica de la resistencia”. En este último caso, Dubatti analiza la micropolítica de la resistencia ya no desde la perspectiva antiposmoderna sino en el marco de la Segunda Modernidad, categoría que abordaremos en nuestro marco teórico. Para finalizar, y en relación a estas categorías, tomaremos para nuestro estudio lo expuesto en la tesis doctoral de 2004, ya que asumimos ofrece la versión más actualizada del análisis.

En el año 2015 se publica “Resistir cholo: cultura y política en el capitalismo” de Eduardo Pavlovsky, un grupo de textos ensayísticos que corresponden a reflexiones, lecturas y planteos teóricos del autor en sus últimos años. Éstos son, según lo explicita el mismo Dubatti en la introducción, “el correlato paratextual/metatextual de sus prácticas teatrales del período micropolítico” (Dubatti en Pavlovsky, 2015, p. 10)<sup>2</sup>. En esta publicación serán relevantes los aportes de Pavlovsky en torno a los conceptos de macropolítica, micropolítica, resistencia y ética de les artistas e intelectuales para enfrentar el contexto neoliberal. Este volumen nos permite comprender en profundidad el período de la micropolítica de la resistencia, reconociendo que el vínculo entre su teatro y ensayística tienen una fuerte relación y la posibilidad de leer sus artículos y pensamientos nos da claridad sobre su escritura dramática y modos de pensar y transformar el mundo. Tanto “Resistir cholo: cultura y política en el capitalismo” como “Micropolítica de la resistencia” y “La ética del cuerpo: Eduardo Pavlovsky. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti” tienen la misma función: complementar y profundizar en nociones claves para estudiar la micropolítica de la resistencia, entendiendo que las perspectivas políticas de Pavlovsky que aparecen en entrevistas y ensayos tienen una estrecha relación con su producción artística.

Sumado a estos trabajos, el artículo “Eduardo Pavlovsky. La ética del cuerpo. Teatro, política y subjetividad” (s/f), de María Inés Grimoldi, permite complementar los estudios sobre la vida y obra de Pavlovsky. En éste, la autora aborda algunas de las producciones teatrales de Pavlovsky y las relaciona con su rol como intelectual perteneciente a la esfera artística. Grimoldi considera a dicho artista como un resistente e indaga desde qué lugar ejerce esta resistencia, vinculándolo con sus perspectivas políticas y éticas. Asimismo, expone la diferencia en los modos de resistir en su teatro de los ‘70s y los ‘90s, explicitando cómo en este último caso los planteos son diferentes a causa del contexto de fin de siglo y cómo entra en juego la perspectiva micropolítica de Pavlovsky. Nos interesa retomar el estudio que hace la autora del período de los ‘90s y su vínculo con la

---

2 “Resistir cholo: cultura y política en el capitalismo” no fue la única producción de Pavlovsky que operó como correlato paratextual/metatextual de sus prácticas teatrales en el período micropolítico, ya que se encuentran también: “La multiplicación dramática” (2000), en colaboración con H. Kesselman; “Escenas multiplicidad (Estética y micropolítica)” (1996), con H. Kesselman y J. C. De Brasi; “Psicodrama y literatura” (1998); “Micropolítica de la resistencia” (1999); y “La voz del cuerpo” (2004).

obra de Pavlovsky, porque es el momento a partir del cual comienza a profundizarse la política neoliberal que será el contexto en el que emerge la micropolítica de la resistencia.

La formulación de la categoría de la micropolítica de la resistencia propuesta por Pavlovsky fue influenciada por las lecturas de autores como Gilles Deleuze, Félix Guattari, Pierre Bourdieu, Michel Foucault y George Steiner (Dubatti, 2004). En función de explicar la micropolítica de la resistencia, es importante contemplar su surgimiento vinculándolo con el territorio particular en el que emerge. Es decir, qué relaciones hay entre la micropolítica de la resistencia y el contexto cultural y teatral porteño de fin de siglo, atendiendo también a las siguientes preguntas: ¿hay relación entre los planteos de Pavlovsky con otras formas de hacer teatro en el Buenos Aires de los '90s? ¿Cómo es el contexto cultural porteño luego del último golpe de estado que duró hasta 1983? ¿Qué relación hay entre el momento histórico marcado por el retorno de la democracia y el surgimiento de la micropolítica de la resistencia? Estas preguntas las ha analizado Dubatti, entre otros autores, en "Teatro Laberinto" (1999) y en diversos artículos (2010,2015). La primera obra recoge una serie de ensayos sobre el teatro argentino -bonaerense principalmente- en el período 1984-1999. Entre otros puntos, estudia la escena cultural de Buenos Aires en dicho período vinculándola con el territorio en el que surge, abordando las influencias que el contexto nacional e internacional tienen sobre esta en el período de la postdictadura. El nuevo fundamento de valor de la escena cultural y teatral porteña, sus relaciones con el contexto en el que emerge, la categoría "Teatro de la postdictadura" y el "canon de la multiplicidad" serán fundamentales a la hora de encontrar cercanías y diferencias entre la micropolítica de la resistencia y el contexto teatral general de Buenos Aires. Esto posibilitará reconocer que el desconcierto ante la caída de los grandes ideales, la desaparición de las representaciones ideológicas totalizadoras, el auge de lo microsocial y lo micropolítico y la crisis del pensamiento de izquierda no son características que influyen únicamente a Pavlovsky, sino a nivel general entre los artistas y ciudadanos de Buenos Aires, de Argentina y de territorios que exceden las categorías nacional-internacional en el marco de fin de siglo. Esta lectura nos permitió descubrir que la micropolítica de la resistencia no es una categoría

aislada del entorno en el que surge y se relaciona con otros modos de concebir al arte y la cultura en el Buenos Aires de los '90s.

Estos estudios nos guiarán para poder analizar el vínculo entre *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*, la micropolítica de la resistencia y el territorio en el que dicha obra se crea. Es decir, qué influencias tiene el territorio en el proceso creativo y estreno de *Cardenal (o el fulbac de los sueños)* y cómo las decisiones poéticas tomadas e influenciadas por ese territorio se vinculan con la micropolítica de la resistencia. Para abordar la noción de territorio nos valdremos, además, de los aportes de la Filosofía del Teatro y Teatro Comparado de Dubatti, principalmente lo expuesto en "Introducción a los estudios teatrales" (2011) y "Teatro Comparado, territorialidad y espectadores: multiplicidades intraterritoriales" (2020). Nuestro objetivo es realizar un análisis que, partiendo de las nociones de territorio propuestas por Teatro Comparado, relacione la micropolítica de la resistencia con *Cardenal (o el fulbac de los sueños)* de San Carlos de Bariloche en el contexto de los '90s y principios del 2000. No se han realizado investigaciones en relación a esto, por lo que será nuestro aporte novedoso. No obstante, sí se han presentado estudios teatrales desde la óptica territorial y comparatista del Teatro Comparado en la zona de Río Negro, específicamente, en la región patagónica. Este es el caso del artículo "Aproximaciones a la dramaturgia rionegrina (1984-1989): revisita a la estética 'salvaje'" (2014), de Mauricio Tossi. Por un lado, este investigador describe y analiza algunos aspectos poéticos de la dramaturgia de la Patagonia argentina, atendiendo al período 1984-1999. Por el otro, realiza un estudio comparatista entre estas dramaturgias a partir de profundizar en *Es bueno mirarse en la propia sombra* (1987), de Luisa Calcumil, y la categoría estética "teatro salvaje", propuesta por Jorge Ricci para el teatro independiente de las zonas del Noroeste y del Litoral argentino en 1986. La propuesta de Tossi nos sirve para contemplar cómo se han creado previamente en la zona patagónica estudios territoriales en el que se comparan dramaturgias de esta región con categorías estéticas de otros territorios en un período histórico determinado.

Además del Teatro Comparado, nos servirán los aportes de otra disciplina desprendida de la Filosofía del Teatro como lo es la Poética Comparada para comprender las nociones de poética, micropoética, macropoética y archipoética y su vínculo con lo territorial. Para ello, será valioso lo expuesto principalmente en

“Introducción a los estudios teatrales” (2011) e “Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica” (2012a), todos ellos de Jorge Dubatti.

Otro artículo que arroja luz sobre nuevas concepciones de teatro en la postdictadura argentina involucrando la influencia de los modelos neoliberales en los '90s es “El teatro como espacio de resistencia en la Argentina de la postdictadura” (2008) de Marta Raimondi. Allí, la autora analiza la escena teatral argentina -principalmente porteña- desde 1983 hasta el 2006 desde una dimensión política, es decir, indaga las posibilidades de que el teatro en dicho período se caracterice por ser una herramienta política en el país. No problematizaremos aquí la noción de teatro político que propone Raimondi, ni ahondaremos en el debate sobre si existe un teatro político y por consecuencia uno que no lo sea, ya que, sobre eso, adherimos a las perspectivas de Roberto Cossa (2004) y Jorge Dubatti (2006). Dentro de esas perspectivas, tomamos aquellas ideas que sostienen que el teatro es siempre político, por ende, no existe una división entre un teatro político de uno que no lo es<sup>3</sup>. Lo enriquecedor del artículo de Raimondi son sus planteos en torno a cómo, principalmente en la década de los '90s y la crisis del 2001, el teatro bonaerense se caracterizó por ser de orden micropolítico y heterogéneo y ejercer resistencia al mundo globalizado y capitalista desde este lugar. Estas ideas están estrechamente relacionadas con los planteos de Pavlovsky en torno a la micropolítica de la resistencia y el análisis que hace Dubatti sobre la escena cultural y teatral bonaerense en el período de postdictadura, de hecho, son autores que Raimondi toma para su fundamentación. Sus planteos contribuirán a tener una perspectiva complementaria en torno a nuestro análisis sobre la escena teatral porteña y su vínculo con la micropolítica de la resistencia desde la reapertura democrática.

Finalmente, a pesar de que no profundizaremos en el vasto campo de estudio del teatro independiente en la Argentina, tomaremos algunas de sus características para enmarcar la labor producida por los integrantes del grupo teatral “El Trampolín”, aquel que llevó adelante la versión libre *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*, considerado uno de los primeros grupos de teatro independiente de Bariloche. En este sentido, no pretendemos realizar aportes nuevos sobre el teatro

---

<sup>3</sup> En este sentido, Dubatti afirma que lo político involucra a todos los planos de la actividad teatral y que “es político incluso un teatro que no sabe que lo es” (2006, p.6) .

independiente ni ahondar en las diversas perspectivas o diferencias que los autores han tenido en sus investigaciones, ya que sobre esto hay valiosos aportes como los de José Marial, Emilio Carrilla, Hugo Panno, Pedro Asquini, Luis Ordaz, Osvaldo Pelletieri, Roberto Perinelli, Jorge Dubatti, María Fukelman, entre otros. En este caso, el objetivo constará en exponer aquellas características que permitan comprender por qué “El Trampolín” es un grupo de teatro independiente y luego, reflexionar si el hecho de que sea un grupo con estas características influye en las decisiones tomadas tanto el proceso creativo como puesta en escena de la obra, las cuales analizaremos en función de la micropolítica de la resistencia. Para concretar ese objetivo, serán importantes tanto los estudios de María Fukelman en “Aportes para la historia del teatro independiente de Buenos Aires” (2016), como “Cien años de teatro argentino: del centenario a nuestros días” (2012b) de Jorge Dubatti y “El teatro independiente en la Postdictadura argentina: crisis y reformulaciones” (2016), de María del Huerto Moreno. Tanto Fukelman, como Moreno y Dubatti afirman que el teatro independiente no se ha desvanecido en la Argentina de hoy en día, sigue vigente aunque con transformaciones influenciadas por el paso del tiempo y diversos contextos históricos nacionales e internacionales. Dubatti define algunos rasgos característicos del teatro independiente como lo son, en líneas generales, el distanciamiento con los actores cabeza de compañía, el Estado y el empresario comercial. Estas ideas son tomadas por Fukelman y Moreno y agregan, asimismo, que comparten en líneas generales los modos de producción y accesibilidad económica.

### **III. Categorías de análisis teórico-metodológicas**

El marco teórico tendrá como horizonte abordar los objetivos de la presente tesina que buscan analizar la relación entre la micropolítica de la resistencia, la influencia del territorio y el contexto en los procesos de producción y estreno de la obra *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*. Dado que en el siguiente capítulo desarrollaremos con amplitud el concepto de micropolítica de la resistencia, en este apartado nos detendremos en desglosar cómo el concepto de territorialidad se vincula con el fenómeno teatral, valiéndonos de algunas formulaciones provenientes de la Filosofía del Teatro y del Teatro Comparado, ambas disciplinas -relacionadas entre sí- propuestas por Jorge Dubatti. Las nociones de teatro y

territorio y los vínculos que tienen entre sí posibilitan el abordaje de uno de nuestros objetivos específicos: estudiar lo particular del territorio en el que se crea *Cardenal (o el fulbac de los sueños)* para entender cómo dialoga ese territorio con las decisiones poéticas y artísticas tomadas por los actores en su proceso de producción y estreno. Para esto, además, tendremos en cuenta algunas influencias que tienen en este territorio contextos más amplios a nivel nacional e internacional que exceden lo regional.

a. Teatro y territorialidad

En “Introducción a los estudios teatrales” (2011), Dubatti sostiene que la Filosofía del Teatro es una disciplina teatrológica de actual desarrollo en la Argentina que se relaciona con “la reflexión teórica sobre la praxis teatral en su contexto específico” (Íbidem, p. 13). Se centra en estudiar al teatro entendiéndolo como *acontecimiento*, como un ente complejo que se constituye históricamente en el hacer, en un contexto determinado, enfatizando el enriquecimiento que aparece al relacionar lo ontológico. En relación a esto último se pregunta *¿qué es el teatro como ente? ¿Qué es lo que existe en tanto teatro?* y vincula este aspecto con el contexto histórico en el que se produce. Desde esta perspectiva, el teatro como acontecimiento es definido como la expectación de *poíesis* corporal en convivio. Convivio, *poíesis* y expectación son tomados como tres sub-acontecimientos que el mencionado autor explica de la siguiente manera:

- 1) El convivio es la “reunión de cuerpo presente de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana” (Íbidem, p. 35).
- 2) La *poíesis* es el nuevo ente que se produce, sucede en el acontecimiento a partir de la acción corporal y físico – verbal y es el que genera aquella “zona posible de la teatralidad [...] que define al teatro como tal [...La *poíesis*] configura un acontecimiento y un ente “otro” (sic) respecto de la vida cotidiana, un cuerpo poético con características singulares” (Íbidem, p. 38). El objetivo principal de la *poíesis* no es comunicar, sino “la instauración ontológica: poner un acontecimiento y un objeto a existir en el mundo” (Íbidem, p.39). De carácter efímero, la *poíesis* es concebida como una

producción que involucra tanto la acción de crear como el objeto que se crea.

- 3) La expectación, que implica la conciencia -al menos relativa o intuitiva- de la especificidad *poiética* del ente teatral, del salto ontológico producido por el ente teatral poético. Esta conciencia debe suceder tanto en les artistas como así también en técnicas, público, críticas e historiadores teatrales. Es decir, en todas las personas que participan o se relacionan con el ente poético.

Esta perspectiva brevemente expuesta hasta aquí plantea un modo de concebir al teatro con características propias que lo diferencian de otras disciplinas y acontecimientos, ya sean provenientes de la esfera artística o no. Hemos compartido esta definición, ya que posibilita construir puentes entre la noción de teatro como acontecimiento y el territorio, a partir de la idea de convivio y la reunión de los cuerpos en un espacio físico, relaciones que profundizaremos a continuación tomando como fuente principal los aportes de la Filosofía del Teatro y el Teatro Comparado.

El Teatro Comparado es una disciplina que se desprende de la Filosofía del Teatro, de amplio desarrollo en la Argentina de la Postdictadura, cuyo objetivo es estudiar los fenómenos teatrales desde el punto de vista de su manifestación territorial -intra, inter y supraterritoriales, en el sentido en el que lo propone la Geografía Humana<sup>4</sup>. En una primera etapa de teorización, el Teatro Comparado pretendía estudiar la historia, teoría y acontecimientos teatrales desde una perspectiva nacional, internacional o supranacional, relacionando dos o más tipos de teatros -nacionales o extranjeros- a partir del análisis y contraste de repertorios, poéticas, traducciones, ediciones, etc. Sin embargo, en una nueva etapa de redefinición teórica surgida a principios del S. XXI y continuada hasta la actualidad, introduce para el análisis teatral la categoría de territorialidad, problematizando y complejizando el enfoque previo definido por la delimitación nacional-internacional. Se pretende entonces analizar fenómenos teatrales que no

---

4 Retomando la importancia de la relación entre las personas con el espacio que habitan planteada desde mediados del siglo XIX, la Geografía Humana trabaja en una dimensión objetiva y subjetiva, es decir, poniendo en relación los diversos aspectos que traman un espacio particular y la conexión entre espacios. Por eso, se centra en buscar las interacciones sociales, las relaciones de dominación y poder que surgen en ellas, el significado simbólico y cultural, así como los vínculos entre distintos niveles espaciales -globales, regionales, locales-.

tengan necesariamente que ver con los límites de los estados nacionales, reconociendo que no todas las territorialidades se corresponden específicamente con lo enmarcado por sus fronteras. De este modo, la noción de territorialidad permite analizar los fenómenos teatrales en sus contextos históricos, geográficos y culturales particulares (Dubatti, 2012a), es decir, en términos objetivos y subjetivos, por relación y diferencia con otros contextos territoriales particulares.

Tanto la Filosofía del Teatro como Teatro Comparado toman los aportes de la Geografía Humana para comprender la noción de territorio, que lo considera como una zona de encrucijada geográfica, histórica, cultural y subjetiva. El territorio se caracteriza por tener una doble dimensión inseparable, que implica por un lado una materialidad física -por suceder en un espacio y tiempo determinado-, y por el otro una dimensión subjetiva. Al hablar de subjetividad nos referimos a los modos de habitar y concebir el mundo, creadas y transmitidas por los seres humanos, sujetos históricos que producen sentido. Respecto a esto, Gilberto Giménez (en Bello, 2011, p. 44) afirma que el territorio es tanto un marco delimitador de “instituciones y prácticas culturales espacialmente localizadas” (Ibídem), como así también un espacio que se apropia subjetivamente, “como objeto de representación y apego afectivo, como símbolo de pertenencia socioterritorial” (Ibídem). Al hablar de territorio no nos estamos refiriendo únicamente a la noción de espacio, el espacio es una de las condiciones del territorio sobre el cual éste se inscribe. Allí es donde los sujetos generan acción y prácticas que lo diseñan, delimitan, disputan su control y significan, es decir, producen procesos de territorialización (Sack, 1986) y desterritorialización, modificando las pautas que organizan los intercambios en un espacio determinado (Schneider y Peyré Tartaruga, 2006). En otras palabras, son las personas las que hacen del espacio un territorio, generando territorialidad a través de los vínculos sociales que tienen entre sí y con su entorno.

Belén Landini (2019) asevera que las territorialidades implican sujetos sociales que se vinculan con su comunidad, con el espacio que habitan, con instituciones y consigo mismos. Así, considerado como una geografía subjetivada, el territorio se encuentra lejos de ser una delimitación geográfica estática y homogénea y se concibe como una “realidad creada a partir de la apropiación y representación que los sujetos hacen del espacio” (Bello, 2011, p. 42), que sucede en un marco

histórico específico y a partir de “las estructuras socioculturales en las que están inmersos” (Ibídem). Al estar conformado por subjetividades en relación y tensión, el territorio se encuentra en permanente movimiento, las identidades territoriales no son cristalizadas ni inmutables tal como las piensan los estados-nación. Valeria Emiliozzi (en Landini, 2019) afirma que el territorio “es una construcción social e histórica formalizada por la materialización de las actividades humanas en un espacio físico determinado, pero que se desplaza por fuera de los límites jurídicos” (Ibídem, p. 12), es decir, por fuera de las delimitaciones administrativas o jurisdiccionales. Concebido de este modo, el territorio puede tener correlación con las delimitaciones jurisdiccionales o no, en todo caso, al ser de naturaleza mutable, esta correlación puede transformarse con el tiempo. Lo nacional puede ser pensado desde la perspectiva territorial, sin embargo, no todas las territorialidades tienen relación directa con lo nacional. Por ejemplo, el “teatro nacional” puede ser *una* de las formas de pensar lo territorial. Sin embargo, el territorio excede ampliamente las delimitaciones que implican el teatro nacional y las construcciones de los “ismos” -localismos, nacionalismos, regionalismos-. Desde la perspectiva territorial, se pueden encontrar múltiples teatros dentro y fuera de los límites fronterizos, creando mapas cartográficos teatrales más complejos y dinámicos.

Según la Filosofía del Teatro, el teatro y la territorialidad tienen dos puntos fundamentales de conexión: el cuerpo -de actores, actrices, técnicas, espectadoras y espectadores- y el convivio, la reunión de cuerpo presente en un tiempo y espacio particular. La conjugación del convivio, la *poíesis* corporal y la expectación del acontecimiento genera una “zona de experiencia y subjetivación” (Dubatti, 2020, p.34) que está ubicada necesariamente en un territorio, donde acontece el ente poético. Teniendo esto en cuenta, podemos encontrar dos tipos de territorialidad teatral:

- 1- La territorialidad geográfica, que pone el foco en los contextos espaciales-históricos-culturales en el que se produce la obra.
- 2- La territorialidad corporal, que se centra en la capacidad que tienen los cuerpos de portar consigo mismos las territorialidades con las que se identifica.

La territorialidad en el acontecimiento teatral aparece tanto por la presencia de los cuerpos en un espacio - tiempo determinados en el convivio, como así también en todos los niveles de la poética del espectáculo: en los modos de actuación, las estructuras, la relación con el público, las formas de producción, los imaginarios de los artistas y espectadores, en determinadas formas intertextuales, etc. Es que el teatro requiere para su existencia ser territorializado, ya que son subjetividades presentes en un territorio puntual las que construyen y comparten un ente poético a un público que tiene una identidad territorial particular. Dubatti asevera que el teatro es el único lenguaje que no se puede desterritorializar, y que, si esto llegara a suceder, dejaría de ser teatro: si se pierde la reunión de cuerpo presente intermediado por la *poíesis* en un territorio específico, desaparece la característica troncal que lo define ontológicamente<sup>5</sup>.

El concepto de territorio en teatro tiene la capacidad de ser traslaticio y abarcar múltiples esferas, puede denominarse territorio tanto el acontecimiento teatral, como la sala en donde se produce, el barrio, la región o un continente. Involucrarlo para el análisis implica reconocer sus vínculos con el acontecimiento teatral, las influencias o zonas de diálogo que ambos tienen entre sí. Teatro Comparado propone estudiar al teatro de esta manera, lo que requiere analizar lo particular de cada territorio, sus detalles y características para relacionarlo con el acontecimiento teatral surgido allí. Asimismo, permite establecer diálogos e intercambios con otros estudios teatrales situados territorialmente.

b. Macropoéticas, micropoéticas y territorialidad: aportes para un análisis situado

Además de la relación con el territorio, nos interesa retomar algunos aportes de la Poética Comparada, un área de estudio que se desprende de la Filosofía del Teatro y el Teatro Comparado, dentro de la cual aparecen las nociones de poética, micropoética, macropoética, archipoética y poéticas enmarcadas. Tener presente

---

<sup>5</sup> La desterritorialización sí puede suceder con otras disciplinas artísticas, aquellas intermediadas por el tecnovivio, que implican acciones en soledad o reunión desterritorializada a través de recursos tecnológicos –como el caso del cine, la radio, televisión, entre otros-. Aunque el teatro pueda incluir todas las formas del tecnovivio –a través de recursos audiovisuales, por ejemplo- esto no debe suceder en detrimento del convivio. En la actualidad este tema se encuentra en álgida discusión, ya que nos encontramos en un particular contexto pandémico debido al Covid-19, en el que muchas representaciones teatrales ocurren intermediadas por medios tecnológicos y sin público presente.

los diversos tipos de poéticas nos permitirá encuadrar el análisis que desarrollaremos en el segundo capítulo de la investigación, donde haremos referencia a ellas en numerosas ocasiones para relacionarlas con la producción textual de Pavlovsky, según las investigaciones que hace Dubatti al respecto. La Poética Comparada estudia las poéticas teatrales en relación con su dimensión territorial -tal como la definimos anteriormente- y temporal, sosteniendo que cada poética teatral es una manifestación que no podría darse en otro momento histórico, que surge en un tiempo determinado. Por poética -de un texto o grupo de textos- se considera al “conjunto de constructos morfo-temáticos que, por procedimientos de selección y combinación, constituyen una estructura teatral, generan un determinado efecto, producen sentido y portan una ideología estética en su práctica” (Dubatti en Tossi, 2011, p. 35).

Dentro de la Poética comparada podemos hallar diversos tipos de poéticas “según el grado de abstracción y de participación de sus rasgos en un individuo [poético] o en un grupo de entes poéticos” (Dubatti, 2011, p. 126). De este modo, podemos definir y relacionar cuatro poéticas diferenciadas entre sí:

- 1) *Micropoética*: son poéticas que corresponden a un individuo textual particular. Por ejemplo: *Rojos globos rojos*.
- 2) *Macropoética o poética de conjunto*: se conforma por los rasgos comunes o diferencias que tienen entre sí un conjunto de entes poéticos seleccionados. Pueden ser de una época, autora/or, de contextos cercanos o lejanos, etc. Por ejemplo, Dubatti propone la “macropoética de los textos de la micropolítica de la resistencia”, que está conformada por los individuos poéticos -micropoéticas- realizados por Pavlovsky en el período 1991-2004, entre ellos, *Rojos globos rojos* (1994); *El bocón* (1996); *Poroto* (1996); *Textos balbuceantes* (1999); *Pequeño detalle* (2002); *Imperceptible* (2003) y *Variaciones Meyerhold* (2004-2005). Para definir una macropoética, primero es necesario partir del análisis de las micropoéticas.
- 3) *Archipoética*: es un “modelo abstracto, lógico-poético, histórico o ahistórico, que excede las realizaciones textuales concretas y se desentiende de éstas” (Dubatti, 2011, p. 127). Según Dubatti, son patrimonio del teatro mundial y no necesariamente se pueden verificar en una micropoética. Pueden ser históricas o ahistóricas. Se pueden formular como una categoría dada a

*priori* por le investigador, que condiciona el análisis de las diversas micropoéticas y macropoéticas, o pueden ser también creadas *a posteriori* de las micropoéticas o macropoéticas, a raíz de la información éstas arrojan (Dubatti, 2012a). En el caso de las archipoéticas ahistóricas, su formulación es abstracta. Una archipoética podría ser, por ejemplo, el teatro posmoderno, el drama moderno o el realismo.

- 4) *Poéticas incluidas o poéticas enmarcadas de segundo grado*: son las poéticas que aparecen dentro de una misma micropoética.

Todas las poéticas mencionadas hasta aquí son resultado del trabajo humano, poseen historicidad y surgen en un determinado territorio. A pesar de que para el análisis de *Cardenal (o el fulbac de los sueños)* no nos centraremos en el estudio de su texto teatral –micropoética–, nos parece relevante mencionar cómo desde esta perspectiva también resulta fundamental considerar que lo territorial e histórico se encuentran en relación permanente con el individuo poético.

c. El “canon de la multiplicidad”. Micropoéticas y micropolítica en el Buenos Aires de la Postdictadura

Otro de los aspectos en el cual nos detendremos está relacionado al contexto de surgimiento de la micropolítica de la resistencia, para entender cómo este momento particular de la historia correspondiente al período de postdictadura y, específicamente, de los ‘90s en Argentina, ha influenciado la emergencia de dicha categoría y otras perspectivas teatrales. Siguiendo los planteos que revisitamos sobre la producción del espacio, entendemos por contexto a la delimitación territorial y temporal en la que se producen un conjunto de factores o circunstancias históricas –atravesadas por subjetividades en relación y acción– que influyen y enmarcan un hecho, acontecimiento, acción y/o producción. Teniendo en cuenta el concepto de territorialización, un contexto puede ser estudiado en una zona que no involucre necesariamente las delimitaciones fronterizas establecidas por los estados nacionales. Por eso es que puede ser analizado desde una perspectiva local, nacional e internacional, encontrando diferencias, similitudes e influencias de las circunstancias históricas en cada caso. Tomar al contexto para analizar determinados acontecimientos, como lo será el caso de la relación entre la micropolítica de la resistencia y la producción de *Cardenal (o el fulbac de los*

*sueños*) en San Carlos de Bariloche, nos permitirá tener una mirada más integral y no observarlos como productos aislados de su entorno.

El surgimiento de la micropolítica de la resistencia aparece en un contexto internacional, nacional y bonaerense particular. Según Dubatti, las micropoéticas que forman parte de la macropoética de los textos de la micropolítica de la resistencia están atravesadas por este contexto y tienen relación con un nuevo modo de concebir la cultura y el teatro en Buenos Aires. La última dictadura cívico-militar argentina comenzada en 1976 y finalizada 1983 repercutió en todas las esferas de la vida política, social y cultural de los argentinos, y sus consecuencias pueden verse desde los primeros años del regreso a la democracia hasta el día de hoy. En relación al ámbito cultural, el período de la postdictadura implicó para la Argentina, y particularmente para Buenos Aires, una nueva etapa con cambios significativos, estrechamente relacionados a las consecuencias generadas por el golpe de estado. En este sentido, el autor asevera que el prefijo *post* refiere a un período posterior al mencionado gobierno de facto, pero que a su vez habla de las consecuencias del mismo. En relación al teatro, propone denominar a la etapa que va desde 1983 hasta la actualidad como “Teatro de la Postdictadura”, el cual reúne formas dramáticas diversas, pero que guardan una unidad por su cohesión en el “redescubrimiento y redefinición del país bajo las consecuencias de la dictadura” (Dubatti, 2015, p. 2).

Para analizar las características de la escena teatral bonaerense de la postdictadura en la cual emerge la micropolítica de la resistencia, es necesario primeramente ampliar la mirada hacia el ámbito cultural en general. ¿Qué estaba sucediendo con la cultura en el Buenos Aires de la postdictadura? ¿Tiene vínculos con lo que sucede en el ámbito teatral? Dubatti (2010) asevera que, en la postdictadura, la escena cultural porteña atraviesa transformaciones y produce nuevas condiciones que se evidencian desde los primeros años de este período y se asientan con mayor énfasis desde los ‘90s hasta el presente. Estas condiciones reflejan un nuevo fundamento de valor<sup>6</sup> que se relaciona con la crisis de la Modernidad y un nuevo momento cultural denominado, según el sociólogo Ulrich

---

6 Según la definición de Dubatti, el fundamento de valor es “un nuevo núcleo básico en el que se asienta [...una] visión de mundo” (Dubatti, 1999, p. 10).

Beck (1998), como “Segunda Modernidad” o, en términos del también sociólogo Anthony Giddens (1993), “Modernidad Tardía”.

A grandes rasgos, Beck (en Sidicaro, 2005) plantea que la “Segunda Modernidad” aparece a mediados de la década del ‘70s y se caracteriza por poner en cuestionamiento las posibilidades y limitaciones de la Modernidad. Algunos de los rasgos novedosos de este nuevo período son el auge de la globalización, la individualización o el individualismo como nueva forma de sociabilización, la revolución tecnológica, la disminución del trabajo asalariado a causa de la globalización y las nuevas tecnologías de la información, y la aparición de nuevas perspectivas que cuestionan algunas creencias instaladas previamente, tales como la del avance de la Humanidad hacia una igualdad democrática, la noción del progreso infinito o la dominación del hombre por sobre la naturaleza. Uno de los rasgos principales de esta “Segunda Modernidad”, que afecta tanto la escena cultural de Buenos Aires como otras esferas de la vida social, es la pérdida de legitimidad de las organizaciones políticas. En relación a esto, Giddens afirma que:

“En el terreno de la política, los Estados ya no pueden tratar tan claramente a sus ciudadanos como ‘súbditos’. Las exigencias de reconstrucción política y de eliminación de la corrupción, así como el amplio descontento con los mecanismos políticos ortodoxos, son todas, en cierta medida, expresiones de una mayor capacidad social de reflexión” (Giddens en Sidicaro, ídem, p. 139).

En este período y con mayor profundidad en la década de los ‘90s, además de lo anteriormente mencionado, se evidencia tanto a nivel nacional como internacional una instauración hegemónica de modelos político-económicos de corte neoliberal, sumado a una crisis de representatividad que atraviesan los partidos de izquierda. Frente a esto, aparece el auge de lo microsocio y lo micropolítico en contraposición a prácticas y discursos macropolíticos. En este punto es relevante exponer qué se define por macropolítica y micropolítica, ya que tiene directa relación con lo que trabajaremos en el segundo capítulo al abordar la micropolítica de la resistencia.

Al hablar de macropolítica, nos estamos refiriendo a los grandes discursos de representación producidos en y desde determinados espacios, tales como el

gobierno, los partidos políticos, los parlamentos, los tribunales, que afectan a todas las esferas de la vida social. Ejemplos macropolíticos serían los grandes discursos e ideales sostenidos por el comunismo, el socialismo, el peronismo, el radicalismo, etc. La crisis de la Modernidad trajo consigo el cuestionamiento de estos grandes discursos macropolíticos, siendo así que muchos movimientos sociales y políticos comenzaron a descreer del poder de transformación social que tenían y, frente a esto, terminaron optando por definir y poner en práctica estrategias de intervención de carácter micropolítico. Esta categoría, planteada entre otros por autores como el psicoanalista, filósofo y militante de izquierda Félix Guattari (2017) y el filósofo Gilles Deleuze (1995), implica la construcción de espacios de subjetividad política alternativa a los grandes discursos y prácticas de representación macropolítica. La micropolítica comprende la construcción de microacontecimientos que, aunque no representan una revolución en sí mismos, generan un devenir revolucionario, micropolíticas que son inclusive “más importantes que la revolución” (Deleuze en Pavlovsky, 2002, s/n). Lo micropolítico no está necesariamente asociado a lo pequeño, sino a acontecimientos que escapan de las grandes representaciones, que se encuentran por los bordes e inventan nuevos territorios sociales, nuevos sentidos y subjetividades (Guattari y Rolnik, 2006).

Tanto las perspectivas micropolíticas como todas las características mencionadas anteriormente en relación a la “Segunda Modernidad” afectan y atraviesan los modos de concebir el escenario cultural y teatral de Buenos Aires, y contribuyen a constituir un nuevo fundamento de valor que comienza en 1983, se profundiza en la década de los ‘90s con el auge del neoliberalismo y continúa hasta la actualidad. Sumado a estas características, dicho fundamento de valor se ve influenciado por situaciones que tienen que ver, puntualmente, con aspectos de orden nacional a partir del regreso de la democracia en 1983. Entre ellos, la reapertura del país al mundo y la relación de Buenos Aires con otras grandes urbes -principalmente del mundo occidental-, como así también las consecuencias por lo atravesado por la última dictadura cívico-militar, que implicó, en palabras de Dubatti, “la asunción del horror histórico de la dictadura y la construcción de una memoria del dolor: represión, terror, secuestros, desapariciones, campos de

concentración, tortura, asesinatos, violación absoluta de los derechos humanos” (Dubatti, 2010, p. 18).

Todo lo mencionado hasta aquí nos permite preguntar qué sucedió con el teatro, qué de este contexto general en el período de la postdictadura interpeló y transformó la escena teatral porteña. Como observaremos en el siguiente párrafo, el ámbito teatral se ve igualmente influenciado por este nuevo fundamento de valor y, a diferencia del “teatro militante” de los ‘70s, caracterizado por un compromiso político con proyectos de izquierda (Verzero, 2013), desde 1983 la escena teatral de Buenos Aires se transforma, entre otros aspectos, como consecuencia de la dictadura, la crisis de la Modernidad y aparición de la “Segunda Modernidad”.

En el teatro bonaerense, el nuevo fundamento de valor aparece en un conjunto de poéticas teatrales que Dubatti (1999) denomina “el canon de la multiplicidad”. Dicho canon se caracteriza por la atomización, molecularización y diversidad, por la coexistencia pacífica de micropolíticas, micropoéticas y microconcepciones estéticas diversas. En este sentido, María del Huerto Moreno (2016) asevera que la escena teatral en el período de la postdictadura muestra la multiplicidad, validez y, por ende, riqueza de las diversas poéticas que surgen, tanto en el territorio de Buenos Aires, como en el resto de las provincias. Es un canon que asume todos los caminos como válidos, que posibilita la aparición y relación de poéticas, cosmovisiones y modos de hacer teatros entre sí. En el canon de la multiplicidad no existe una poética hegemónica, determinada escuela o movimiento a seguir, sino diversas micropoéticas en convivencia pacífica.

Para analizar las razones de la multiplicidad en la escena teatral bonaerense, en “El Teatro Laberinto” Dubatti relaciona la actividad teatral con el nuevo escenario cultural de la ciudad y extrae, en función de este vínculo, algunas características que condicionan e interpelan el campo teatral. Entre ellas, destaca:

- 1- La desaparición de las representaciones ideológicas totalizadoras. En un proceso de destotalización, se percibe al mundo como un suceso múltiple y no como algo que encaja en una estructura superior. Ya no hay polarizaciones marcadas -izquierda/derecha, tradición/vanguardia-, ni se piensa dentro de los límites de un macrodiscurso ideológico. Las instituciones estatales de representación de la ciudadanía y las

organizaciones partidarias ya no tienen la legitimidad social antes acordada (Sidicaro, 2005, p. 146).

- 2- La “destotalización”, que tiene como resultado el auge de lo microsocioal, micropolítico y microcultural.
- 3- La crisis del pensamiento de izquierda, que conlleva la desvalorización de la militancia y “el cuestionamiento a la clase política como corrupta y desconfiable” (Dubatti 1999, p. 17). En este sentido, Raimondi (2008) asevera que la crisis del pensamiento de izquierda, que tuvo influencias en el ámbito cultural y teatral de Buenos Aires, se asentó tanto por acontecimientos internacionales, como por nacionales. En el primer caso, la fragmentación y el debilitamiento de las ideologías de izquierda estuvieron repercutidas por la crisis del modelo socialista soviético y la caída del muro de Berlín en 1989. En el plano nacional, la ausencia de una izquierda que no fuera “capaz de concretar e imponerse con una política cultural y social que figurara como alternativa al modelo hegemónico de los 90” (Ibídem, s/n) influyó para que se produjera esta crisis. Todo esto impactará en muchos intelectuales y artistas tras el retorno de la democracia, como lo es, por ejemplo, el caso de Pavlovsky.
- 4- La heterogeneidad cultural, que implica la participación argentina en un mercado internacional de circulación de mensajes y producciones simbólicas que ingresan al entramado de la cultura local.
- 5- La multitemporalidad, donde se detiene la noción de “‘lo nuevo’ como cuestionamiento a ‘lo viejo’ y se crea la ilusión de que los fenómenos estéticos más diversos pueden coexistir democráticamente sin choques ni polarizaciones” (Dubatti, 1999, p. 18).
- 6- El pasaje de lo socio-espacial a lo socio-comunicacional, fenómeno de desterritorialización generado a partir de las nuevas tecnologías telecomunicacionales, tales como internet.

En este nuevo teatro diverso y múltiple, el canon de la multiplicidad construye individuos poéticos desde una micropoética y una micropolítica que se enuncia frente a las macropolíticas partidistas. Compone territorios de subjetividad alternativa, espacios de resistencia frente al triunfo de la hegemonía neoliberal y lo hace con resiliencia, ya que frente a un contexto de pauperización neoliberal, logra

encontrar los caminos para transformar la precariedad y fragilidad en potencia estética e ideológica.

Todo lo anteriormente expuesto nos da claridad para descubrir las relaciones entre el período de la postdictadura, la crisis de la Modernidad y el nuevo fundamento de valor de la escena cultural y teatral bonaerense con la micropolítica de la resistencia, vínculos que abordaremos en el segundo capítulo de la tesina. Como adelanto, reconocemos que ésta se encuentra fuertemente relacionada con el territorio en el que emerge y que, como sostiene Dubatti en relación a las poéticas teatrales, su manifestación no podría haber surgido en otro momento histórico.

Para finalizar, todo lo abordado hasta aquí nos permite preguntarnos qué relaciones tiene el contexto nacional-internacional planteado anteriormente con el territorio en el que se crea *Cardenal (o el fulbac de los sueños)* y qué puentes existen éste y la micropolítica de la resistencia en pleno auge neoliberal.

d. Teatro independiente: algunos rasgos para el análisis del grupo barilocheño “El Trampolín”

“El Trampolín”, grupo teatral que creó *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*, es uno de los primeros grupos de teatro independiente nacidos en la localidad de Bariloche. Por este motivo, decidimos hacer una breve exposición sobre las características del teatro independiente, centrándonos en aquellas que arrojen luz sobre el tema a investigar y nos permita comprender mejor el proceso creativo y puesta en escena de dicha obra teatral.

El teatro independiente surge por primera vez en Buenos Aires en 1930 de la mano de Leónidas Barletta y su Teatro del Pueblo, y viene a proponer una nueva forma de hacer y conceptualizar al teatro. Pese a que algunas teorías sostienen que su fin se ubica en 1969 al cerrar el grupo Nuevo Teatro o en la década de los ‘70s, autores como Jorge Dubatti (2012b) y María Fukelman (2016) afirman que desde sus inicios hasta la actualidad se ha mantenido con vigencia, aunque con elementos variables acordes al paso del tiempo y las influencias de los diversos contextos políticos y sociales que lo atravesaron.

Sobre la conceptualización del teatro independiente hay considerables estudios, sin embargo, no son entre sí homogéneos en sus definiciones o caracterizaciones. Además, al haber sido un movimiento adoptado por numerosos

grupos teatrales, tuvo en sí mismo diversas aristas y variantes, por lo que no existió una única y legítima manera de concebir y sostener un grupo de teatro independiente en Buenos Aires y en Argentina. Partiendo de estas afirmaciones, tomaré principalmente las conceptualizaciones realizadas por los autores mencionados en el párrafo anterior.

Dubatti (2012b) sostiene que el teatro independiente desde sus inicios tuvo “tres grandes enemigos: el actor cabeza de compañía, el empresario comercial, el Estado” (Ibídem, p. 82). Este tipo de teatro generó cambios en relación a las modalidades de trabajo promoviendo las asociaciones grupales y horizontales, la militancia progresista -de izquierda- y el rechazo hacia el mercantilismo, como así también teorías estéticas propias. Se buscó trabajar en un repertorio de artistas tanto universales como nacionales y, en relación con el público, proponer una accesibilidad económica mayor que la del teatro comercial (Rauschenberg, 2016). En el teatro independiente los modos de producción implicaron e implican, en líneas generales, un costeo propio de las y los artistas escénicos de su propio trabajo. Creemos que estas características, con algunas diferencias, se mantienen vigentes hasta el día de hoy y son relevantes para pensar al grupo teatral independiente “El Trampolín”. A continuación, nos interesa exponer algunas características de la escena teatral independiente de la postdictadura, período en el que nos anclamos para analizar tanto la producción de Pavlovsky con su micropolítica de la resistencia, como *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*.

Como hemos visto anteriormente, el teatro en el período de la postdictadura se caracteriza por su diversidad, por la coexistencia de múltiples micropoéticas y de “discursos y prácticas al margen de los grandes discursos de representación” (Fukelman, 2013, s/n). Esa marginalidad se relaciona con la noción de micropolítica y los modos de construcción de subjetividades alternativas desde los bordes, que, como venimos viendo, son característicos de la “Segunda Modernidad”. En este aspecto, en el teatro independiente aparece el devenir micropolítico que ya se venía gestando desde la década de los ‘60s (Fukelman, 2013) y asume características del canon de la multiplicidad propuesto por Dubatti. En el nuevo teatro independiente de la postdictadura, pasa a ser un rasgo definitorio la noción de destotalización propuesta por dicho autor, ya que se pierden las perspectivas o lineamientos artísticos universales y unidireccionales y

se vuelve, en términos de Deleuze y Guattari, rizomático. Pavlovsky sostiene que las compañías independientes, en este contexto particular, tienen un carácter esencialmente micropolítico al plantear espacios de construcción artística alternativa y diversas visiones de mundo, tal como lo podemos observar en el artículo “Teatros. Sobre el teatro independiente argentino”:

“La ciudad de Buenos Aires -hoy- ofrece en cartelera más de 100 espectáculos teatrales -algunos profesionales y la mayoría constituidos por elencos que en el 80% de los casos no reciben dinero alguno [...]. El teatro funciona como una máquina de producción de sentidos en un mundo que parece cada vez más vacío de sentidos. Es un extraordinario lugar de resistencia cultural”.  
(Pavlovsky en Raimondi, 2008, s/n).

Por todo lo mencionado hasta aquí y siguiendo los aportes de María del Huerto Moreno (2016), la categoría de teatro independiente mantiene algunas características con sus planteos originales en relación, por ejemplo, a la constitución de un teatro de arte y experimentación. Asimismo, puede trabajar desde lo estético la reflexión social, política e histórica, pero estas dimensiones no se asumen bajo una única tendencia dominante canónica, específicamente hablando en el período de la postdictadura. Asimismo, en este período histórico asume rasgos micropolíticos y micropoéticos, formando parte de las producciones agrupadas bajo el canon de la multiplicidad propuesto por Dubatti.

Un aspecto final a tener en cuenta es la relación entre el teatro independiente y el Estado, punto que mencionamos al comienzo de este apartado. Pese a que en sus inicios desde Teatro del Pueblo se planteaba una independencia total con éste -que no era tan pura, ya que el Estado les había cedido tres salas teatrales-, en la postdictadura el teatro independiente mantuvo algo de esta afirmación, aunque propuso transformaciones. A pesar de que, por un lado, se siguió estimulando y aceptando una independencia ideológica con el Estado y/o grupos empresarios, se reconoció por otro lado la necesidad de que éste se encuentre presente, con subsidios y fomentación económica para un mejor desarrollo de la práctica y cuidado de los artistas trabajadores.

#### IV. Metodología

Si el teatro es definido como acontecimiento, según Dubatti (2011), es necesario estudiar el acontecimiento teatral propiamente dicho. Sin embargo, este modo de analizar nuestro objeto de estudio guarda en sí dificultades y desafíos, principalmente, relacionados a que es algo efímero, perteneciente a la cultura viviente y como zona de experiencia que no puede ser conservada. Por este motivo, lo que en general se analiza son los materiales e información que se vinculan con dicho acontecimiento antes o después de su aparición. En instancias previas se podría investigar sobre los procesos de ensayo, las técnicas, el diseño de luces, la carpeta de actor, el texto teatral, etc. Los materiales posteriores a él podrían ser aquellos conservados, las llamadas “huellas de acontecimiento” (Ibídem, p. 47), tales como fotografías, grabaciones audiovisuales, críticas, etc. En todo caso, se toma como material de investigación lo que rodea el acontecimiento teatral. Frente a esta problemática, Dubatti sostiene que es necesario primeramente reconocer y problematizar las dificultades y posibilidades de acceder al acontecimiento como acto efímero. Luego, si tomamos como material de análisis los insumos previos y posteriores al acontecimiento, éstos deben ser estudiados *en función* del acontecimiento perdido y no de un modo aislado, el acontecimiento “debe ser estudiado ‘a partir’ de esos materiales conservados” (Ibídem, p. 48).

Por no haber participado de la zona de experiencia del estreno de *Cardenal (o el fulbac de los sueños)* en el 2001, nuestro análisis será sobre aquellos materiales previos y posteriores al estreno, pero teniendo en cuenta todo lo anteriormente mencionado. Reconocemos que no es el acontecimiento en sí, pero todos los materiales elegidos nos servirán para analizar la obra, reconstruirla y hacernos preguntas. El análisis de *Cardenal (o el fulbac de los sueños)* será posibilitado por el siguiente corpus de materiales:

- Registro audiovisual de *Cardenal (o el fulbac de los sueños)* del año 2001 en Ingeniero Jacobacci.
- Entrevista semiabierta a los actores.
- Análisis de carpeta de actor con registros fotográficos.
- Mi propia experiencia como espectadora de una de las puestas de la obra en el año 2015.

Pese a que el registro audiovisual que tomaremos para el análisis de la obra no es la obra en sí, sino un “huella”, entendemos que la triangulación de los materiales de los que disponemos para el análisis nos permitirá reponer parte de la gestación de la obra, así como su contexto de producción a inicios del siglo XXI en esta ciudad patagónica.

El objetivo de trabajar con la categoría micropolítica de la resistencia surge a raíz de mi deseo por abordar una propuesta artístico-teatral que operara como espacio de resistencia en un contexto de crisis política-social-económica. La motivación de situar el análisis en San Carlos de Bariloche y así volver sobre la obra *Cardenal (o el fulbac de los sueños)* para analizarla a la luz de las propuestas de la micropolítica de la resistencia, el contexto y el territorio, surgió, entre otros puntos, a partir de mi experiencia previa como espectadora. Como venimos enfatizando en este capítulo, es importante detenerse en las experiencias subjetivas y contextuales de las producciones teatrales. En mi caso, la experiencia de haber participado como espectadora de *Cardenal (o el fulbac de los sueños)* en 2015 atravesó mi propia subjetividad como barilochense criada en los ‘90s y me permitió ir delineando los objetivos de la investigación. Luego, haber accedido al registro audiovisual, me permitió recapitular parte de esa experiencia y poder formular preguntas en relación a la creación de los personajes y a la original propuesta del grupo de cocinar un guiso en escena. También, volver a observar ese registro me permitió establecer conexiones entre las elecciones de los elementos escénicos por parte de los actores y las evocaciones a un contexto particular de creación como fue el año 2001, en plena aplicación de políticas neoliberales. Este ejercicio analítico y de observación intencionada buscó permanentemente tener en cuenta la reflexividad (Guber, 2004), es decir, entender lo que producía el acto de volver a ver en otro formato aquello que había experimentado, observarlo, sorprenderme, conmoverme y analizarlo a la luz de las nuevas teorías que venía trabajando. Desde esa forma reflexiva de acercarme al registro audiovisual surgió la necesidad de adentrarme en el contexto de la producción de la obra, preguntar por las decisiones de los creadores en la puesta y los fundamentos que dieron origen a las modificaciones al texto original -como el título de la obra, por ejemplo. La técnica que encontré adecuada para lograr esa reposición de elementos fue la entrevista semi abierta o semi dirigida (Guber, 2011 y 2013).

Teniendo en cuenta estos puntos de partida teóricos y metodológicos, en el siguiente capítulo nos proponemos trazar un breve recorrido por elementos de la biografía de Eduardo Pavlovsky hasta llegar al período de creación de la micropolítica de la resistencia, vinculando el territorio en el cual dicha categoría emerge. Asimismo, abordaremos el análisis que realiza sobre ella Jorge Dubatti y las relaciones que establece entre ésta y las micropoéticas de Pavlovsky, centrándonos finalmente en *Rojos globos rojos*.

## 2. Eduardo Pavlovsky y la micropolítica de la resistencia

### I. Introducción

La finalidad de este segundo capítulo es analizar los rasgos de la categoría micropolítica de la resistencia, objetivo para el cual deberemos abordar dos aspectos importantes. Primero, preguntarnos quién fue Eduardo Pavlovsky y realizar en función de esto un breve recorrido biográfico, teniendo como objetivos principales el reconocimiento de la densidad de su producción teatral y del modo en que sus creaciones textuales y artísticas se relacionan con sus experiencias como sujeto político y crítico en el contexto argentino de la postdictadura. Segundo, y a raíz de lo anteriormente mencionado, analizar específicamente cómo se han vinculado las características de la micropolítica de la resistencia con su mirada como artista e intelectual dentro del territorio bonaerense desde principios de los '90s hasta el 2004.

Como hemos mencionado en el capítulo anterior, en el año 2004 Jorge Dubatti presenta a la Universidad Nacional de Buenos Aires su tesis doctoral "El teatro de Eduardo Pavlovsky: poéticas y política". En ella, realiza un análisis exhaustivo de la biografía y producción teórico-artística de Pavlovsky, y lo hace teniendo en cuenta la praxis política del autor dentro del contexto argentino. Dubatti sostiene que la producción textual de Pavlovsky puede englobarse en cuatro macropoéticas generales, conformadas cada una de ellas por diversas micropoéticas que las caracterizan:

- Macropoética de los textos postvanguardistas y fundamento de valor "hacia una realidad total".
- Macropoética de los textos de matriz realista con intertextos variables de la postvanguardia y fundamento de valor socialista.
- Macropoética de los textos de la "estética de la multiplicidad" y fundamento de valor socialista.
- Macropoética de los textos de la micropolítica de la resistencia.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Estas macropoéticas forman parte, asimismo, de cuatro archipoéticas de producción de sentido político. El primer caso forma parte de la archipoética "Teatro jeroglífico"; el segundo de "Teatro macropolítico de choque"; la tercera macropoética está dentro de la archipoética "Teatro

Estos puntos de partida analíticos nos permitirán estudiar la micropolítica de la resistencia desde una perspectiva más integral, entrelazándolas necesariamente con el contexto argentino de fines de s. XX-principios de s. XXI, como así también con la biografía personal de Pavlovsky y su mirada política y crítica sobre la que nos adentraremos en el siguiente punto. Asimismo, estos aportes de Dubatti y en particular lo analizado en torno a la “macropoética de los textos de la micropolítica de la resistencia” nos posibilitará compartir, hacia el final del capítulo, los puentes que encuentra el autor entre la micropolítica de la resistencia y *Rojos globos rojos*, micropoética que se inscribe en la macropoética anterior y sobre la cual *Cardenal (o el fulbac de los sueños)* realiza su versión libre. Esto tiene como objetivo analizar qué aspectos de la micropolítica de la resistencia observados en su original por Dubatti podrían observarse en el texto espectacular de la obra barilochense.

## **II. ¿Quién fue Eduardo Pavlovsky?: Inicios y propuestas teatrales**

Nacido en la ciudad de Buenos Aires en el año 1933, Eduardo “Tato” Pavlovsky fue una persona multifacética que se adentró tanto en el mundo teatral -como director, actor y dramaturgo-, como así también en el mundo de la psiquiatría, el deporte y la política. Se desarrolló profesionalmente en las áreas de la psicoanalítica y la psicodramática. Lejos de ser esferas separadas entre sí, con el transcurrir del tiempo logró encontrar el “hilo conductor” entre ellas, como así también vincularlas -y cada vez con mayor protagonismo- con sus ideales, militancia y compromiso con la realidad social y política de su tiempo. Para analizar sus inicios profesionales y posteriores inclinaciones en el campo cultural y político, es necesario reconocer primeramente el entorno familiar en el que fue criado. Eso nos permitirá contrastar su contexto con las ideologías construidas, defendidas y llevadas a la acción a lo largo de su vida en sus diversos ámbitos profesionales.

Pavlovsky nace en el seno de una prestigiosa familia liberal, anticomunista, antiperonista, católica y sin influencias en el campo cultural, es decir, en una familia de la alta burguesía argentina. Dentro de este contexto, cabe mencionar que su

---

político metafórico”; y la última, aquella macropoética que nos servirá para esta tesina, forma parte de la archipoética o poética abstracta de “Teatro micropolítico de resistencia”.

padre fue un “anti peronista terrorista” (Dubatti, 2004, p. 10), que estuvo preso durante la segunda presidencia de Perón en 1952 y luego exiliado a Uruguay, de 1953 a 1955. No obstante, su entorno familiar cercano no estuvo únicamente delimitado por posiciones políticas como la de su padre ya que su abuelo paterno, un exiliado de la Rusia Zarista, actor, escritor de teatro y miembro de los movimientos de izquierda prerrevolucionarios y anti zaristas, fue una gran influencia para él. El mismo Pavlovsky lo reivindica como la prefiguración de su atracción y pasión por el arte y la política:

“la imagen de mi abuelo y la lectura de sus libros, relacionados en lo ideológico por la lucha democrática y los derechos humanos -aclaremos que nunca fue un marxista declarado-, el hecho de que haya escrito teatro, deben haberme marcado fuertemente” (Pavlovsky en Dubatti, 2001, p.10).

Esto nos permite ver que, pese a nacer y criarse en un contexto familiar burgués, en su vida la actividad artística y política de lucha por los derechos humanos aparece influenciada por la figura de su abuelo.

Su formación profesional comienza en la Universidad de Buenos Aires en la carrera de Medicina, siguiendo una larga tradición de médicos instaurada en su familia. Dos años antes de concluir con la carrera, reconoce que esta profesión no le agrada, pero decide finalizarla y recibirse de médico en el año 1955, a los 22 años de edad. En el año 1956, Pavlovsky marca el primer paso de su distanciamiento con la tradición familiar exclusivamente médica e ingresa a la Asociación Psicoanalítica Argentina (APA), importante decisión que posibilitará su formación como psicoanalista hasta llegar, años después, a ser miembro titular. Sin embargo, su experiencia y recorrido en la APA comenzará en un futuro a sufrir tensiones: “Tato” comprende que, así como no le gusta la medicina, tampoco la psicología. En verdad hace una fuerte crítica a los psicólogos, quienes según él hacían de su profesión un espacio cerrado, desvinculado del contexto y cultura particular en la que ésta se desarrolla (Entrevista a Pavlovsky, 2009). Sin embargo, este reconocimiento sucederá más adelante, con un Pavlovsky ya involucrado en el ámbito de la política y el teatro.

El primer contacto que Pavlovsky tuvo con el teatro fue en 1954, en paralelo a su formación universitaria. Ana Migliore, prima suya e integrante de un grupo de

teatro amateur de alta burguesía, lo invita a unirse y a llevar a escena *Tovarich*, de Jacques Deval, el cual representan frente a familiares y amigos. Pese a ser un contacto breve y amateur, la experiencia no pasó inadvertida para el joven estudiante:

“Cuando entré al escenario, noté que me pasaba algo raro [...] Decía, ¿qué tiene que ver esto con mi vida? Yo voy a ser médico, esto lo hago medio en chiste... Me di cuenta de que había una cosa de trascendencia, que eso que yo decía en la letra... había una trascendencia que resonaba en todos mis poros” (Entrevista a Pavlovsky, s/f).

Luego de esta breve experiencia y por dos años pierde todo tipo de contacto con el teatro.

Fue en esa etapa, particularmente entre 1956 y 1958, que Pavlovsky atraviesa un período que define como “increíblemente doloroso, una búsqueda existencial de niveles desgarradores, de mucha soledad, muy difícil de compartir” (Pavlovsky en Dubatti, 2004, p. 11), lo identifica con una “pérdida de sentido”. Es atravesando esta crisis personal que el autor tiene su primer encuentro transformador con el teatro, al asistir como espectador a *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, dirigida por Jorge Petraglia.

“Yo no hubiera escrito teatro si no hubiera visto *Esperando a Godot* en Buenos Aires. Me ha cambiado la cabeza sentir que en un escenario se puede transmitir y no hablar de las angustias existenciales. Eso es lo fabuloso de Beckett: ningún personaje se queja de nada, todos hablan de otras cosas” (Entrevista a Pavlovsky, 2017: s/n).

En *Esperando a Godot*, el joven psicoanalista experimentó la angustia vivida por los personajes Estragón y Vladimir y se sintió identificado con ellos, comprendió que no estaba solo en su propio sentir y búsqueda existencial. Lo novedoso de este encuentro fue que se relacionó con dicho sentimiento como espectador y por fuera de lo que los libros y la psicología le podrían enseñar. *Godot* le dio un carácter existencial.

“A pesar de todas las explicaciones que tenía de la angustia, nunca vi tanto la producción o la representación de la angustia. La angustia no tiene

representación, la angustia es angustia. No hay palabras que representen la angustia. En cambio, me maravilló que en *Esperando a Godot* era todo angustia sin hablar de la angustia. Y esto me impactó, me pareció como un orden nuevo. En mi vida, existencialmente, no como psiquiatra. Esto que produce la obra es lo que he sentido muchas veces en mi vida y que no tenía acceso a la palabra” (Entrevista a Pavlovsky, 2014).

Beckett le mostró por primera vez un teatro en el que se escenifica la angustia del ser humano posmoderno, que lo conmueve y moviliza.

“Me conmovió porque yo soy un chico muy angustiado, desde chico. Por eso he hecho la carrera psicoanalítica. Sino, uno no se refiere a que puede gustarle la psicología, la psiquiatría o la patología mental si no ha sufrido de alguna manera angustia” (Ibídem).

A partir de este encuentro, Pavlovsky comienza a indagar en los autores de la postvanguardia europea: Artur Adamov, Samuel Beckett y Eugene Ionesco (Dubatti, 2004).

Desde el año 1956 hasta 1958, en paralelo con este nuevo interés por el teatro, trabaja como médico y se inserta paulatinamente en el terreno del psicoanálisis dentro de la APA. En 1958 comienza a trabajar en el Hospital de Niños con psicoterapia en grupo, resultando ser uno de los pioneros en esta técnica poco conocida y practicada hasta ese momento en el país. La inserción en el Hospital de Niños será un encuentro pragmático, corporal y a través de la experiencia, el cual le hará descubrir su fascinación por lo grupal. Asimismo, el contacto con los niños y su capacidad de dramatizar e inventar historias a través del juego será para Pavlovsky el punto de partida del psicodrama. Por lo que vemos, en paralelo a su interés por Beckett, dentro del terreno del psicoanálisis Pavlovsky se va interesando en el trabajo grupal, en la noción de juego y, posteriormente, el psicodrama. Son aspectos que, con mayor o menor nivel de explicitación, tienen puntos de encuentro con el campo teatral. El artista asevera: “entré al Hospital de Niños y descubrí lo grupal con niños. Me pareció apasionante, al mismo tiempo que el teatro” (Entrevista a Pavlovsky, 2009). En paralelo a su ingreso en el Hospital, Pavlovsky se incorpora a un grupo de teatro llamado “El Gallo Petirrojo”, dirigido

por María Ester Biombo<sup>8</sup>. Pese a ser un grupo amateur, a partir de aquí “la religación con el teatro resulta definitiva y Pavlovsky pronto advierte en la actuación una herramienta contra el ‘vacío’ y la ‘angustia’, que le devuelve la alegría y pasión existenciales” (Dubatti, 2004, p. 13). En “El Gallo Petirrojo” realizaban, principalmente, comedias españolas, representaban aproximadamente ocho funciones al año y vendían las entradas entre familiares, conocidos y amigos. Así como el contexto familiar de Pavlovsky, este grupo estaba formado por sujetos de clase social acomodada y burguesa.

“Era un teatro copetudo pero muy bien hecho. Yo iba a todos los ensayos, aunque no correspondiera mi parte [...]. A pesar de que en 1960 hicimos *El Gran cuchillo* de Clifford Odets, lo de “El Gallo Petirrojo” se agotaba con un repertorio y una concepción estética muy limitada por la clase social, con todo el respeto que se merecían” (Pavlovsky en Dubatti, 2004, p. 13).

Reconocida su religación con el teatro, tiempo después decide comenzar su formación actoral profesional. Es así como empieza a estudiar en el grupo independiente “Nuevo Teatro”, dirigido por Pedro Asquini y Alejandra Boero. Este paso es importante, ya que se traslada de un ámbito teatral burgués a un grupo de teatro independiente, con directores interesados en entrelazar de un modo explícito lo ideológico y político con lo artístico. Asquini fue uno de los pilares del teatro independiente en Argentina, que adhiriendo a una ideología de izquierda, sostenía que el teatro era un espacio político. Construyó un movimiento independiente que garantizaba, por un lado, la calidad de las piezas teatrales y, por el otro, el sentido: un teatro social, para el pueblo. El teatro de Asquini y Boero era, según Pavlovsky (Entrevista a Pavlovsky, 2006): “el teatro más culto de acá. Yo fui alumno básicamente de Asquini, que era uno de esos personajes teatrales [...] de izquierda, y que toman al teatro como una cosa muy política”.

En el grupo “Nuevo Teatro” Pavlovsky encontró novedosas perspectivas políticas y comenzó a vincularse con personas por fuera del entorno elitista en el que, tanto su familia como la Asociación Psicoanalítica Argentina, le ofrecían. El

---

<sup>8</sup> Aunque trabajaba con disciplina, el grupo formaba parte de un ámbito social acotado que era, a su vez, eminentemente burgués. Recién cuando ingresa al grupo “Nuevo Teatro” con Asquini y Boero empieza su formación y carrera profesional, ampliando sus concepciones estéticas.

mismo autor afirma que provenía “de un ambiente médico bastante burgués, psicoanalítico, y ese clima [...le] daba otras perspectivas, otros puntos de vista” (Entrevista a Pavlovsky, 2014).

Fue un entorno que, como menciona el autor, lo “desclasó”, ofreciéndole perspectivas alternativas a las de su entorno cotidiano (Entrevista a Pavlovsky, 2006). De este modo, no sólo fue asimilando que el teatro formaba una parte esencial de su vida, sino que comenzó a salir de los ámbitos burgueses conocidos y adentrarse en espacios nuevos con perspectivas políticas de izquierda.

Como anticipamos anteriormente, es su ingreso al Hospital de Niños y su trabajo allí con psicoterapia de grupo, lo que termina asentando las bases del psicodrama. A comienzos de los ‘60s, acompañado por los colegas María Rosa Glassermann, Carlos Martínez Bouquet y Fidel Moccio, comienza a nacer el psicodrama en ese espacio de trabajo grupal con niños. En 1962, viaja a Estados Unidos junto con Glassermann y Jaime Rojas-Bermúdez para formarse con el fundador de dicha técnica, Jacob Levy Moreno, quien los habilita con el título internacional de “directores de psicodrama”. Esta habilitación les permitió, cuando volvieron a Buenos Aires, crear en 1963 la Asociación Argentina de Psicodrama, destinada a la formación de profesionales. En paralelo, Pavlovsky, Bouquet y Rojas-Bermúdez comenzaron a hacer sesiones de psicodrama con grupos de adultos, con modalidad privada o pública. En este último caso, lo realizaban en un salón del “Bajo” en Avenida Libertador, al cual solían asistir unas 300 personas, quienes formaban parte de una especie de función de psicodrama público -otro puente de conexión con el ámbito teatral, se podría decir.

Desde 1960 hasta 1966 crea el “Grupo Experimental de Teatro Yenesí”. Este espacio le permitió trabajar con autores de la posvanguardia europea, como Samuel Beckett, Eugene Ionesco y, posteriormente, Harold Pinter, y debatir en escena los grandes temas que en ese entonces lo obsesionaban: la soledad, la angustia y la muerte. Desde el primer contacto con *Esperando a Godot*, Pavlovsky sintió una cercanía trascendental con las temáticas que Beckett trabajaba y fue esto motivación suficiente para seguir investigando sobre otros autores de la posvanguardia europea. “Yenesí” le permitió dar cauce a la expresión del teatro que, en ese entonces, Pavlovsky deseaba trabajar y con temáticas que lo atravesaban a nivel personal. Al breve tiempo de haberse creado, ingresa al grupo

el pediatra Julio Tahier, quien se convertiría en uno de los impulsores más importantes del grupo.

Dentro de “Yenesí”, Pavlovsky comienza a escribir sus propias piezas teatrales. En el año 1961 escribe e interpreta, junto con su elenco, *Somos y La espera trágica*, y es esta última pieza teatral la primera que lo coloca en un “primer reconocimiento relevante en el medio dramático local [de la ciudad de Buenos Aires]” (Dubatti, 2004, p. 15). Junto con estas producciones, escribe *Regresión (1961)*, *Camellos sin anteojos (1963)*, *Imágenes, hombres y muñecos (1964)*, *Un acto rápido (1965)*, *El robot (1966)*, *Alguien (1967)*, escrita con Juan Carlos Herme), *La cacería (1967)*, *Match/Último Match (1967)*, junto con J.C. Herme) y *Circus – Loquio (1967)*, en colaboración con Elena Antonietto). Las producciones realizadas en esta década, desde sus inicios en el teatro profesional hasta 1970, pertenecen a lo que el mismo Pavlovsky denomina “teatro hacia una realidad total”, al que describe como:

“teatro de búsqueda que intenta conectarnos con aspectos absolutamente reales de nuestra personalidad, un teatro de nuestros cotidianos estados de ánimo. Hoy diría teatro de intensidades [...] Búsqueda de un teatro total, de un teatro que intente representarnos más auténticamente en nuestra realidad cotidiana, tan ajena de mensajes y discursos grandilocuentes” (Pavlovsky en Dubatti, 1994, pp. 22-23).

Si recordamos las cuatro macropoéticas sobre la producción textual de Pavlovsky planteadas por Dubatti y expuestas al comienzo del capítulo, podemos reconocer que las producciones hasta aquí mencionadas -período 1960/1970- pertenecen a la “Macropoética de los textos postvanguardistas y fundamento de valor ‘hacia una realidad total’” (Dubatti, 2004, p. 90). Las producciones de Pavlovsky de este período proponen un teatro que “rompe con el principio mimético de continuidad y con el realismo objetivo, discursivo y expositivo en el que se funda el drama moderno desde el siglo XVIII” (Dubatti, 2005, p.36). Este teatro busca romper con la visión racionalista, materialista y objetivista del mundo, superar los límites de la sociabilidad impuesta y “cuestiona[r] el sistema de valores socio-culturales de la burguesía (especialmente de la alta burguesía)” (Dubatti, 2004, p. 90).

Desde mediados de la década de los ‘60s y con cada vez más interés en el

movimiento socialista, Pavlovsky comienza a distanciarse de la APA. Para él, la formación psicoanalítica que esta Asociación brindaba era excelente, pero insuficiente. Es que, “pretendidamente apolítica y por fuera de otros intereses sociales” (Volnovich, 2000, s/n), la APA no involucraba el análisis de los fenómenos sociales que la rodeaban, consideraba al psicoanálisis y a los psicoanalistas como entidades aisladas de su entorno. Frente a esto, Pavlovsky y otros profesionales dentro de la Asociación, creen necesario preguntarse cuál es la ética del psicoanálisis y colocarlo en la realidad histórico-social en el que está inmerso. Al respecto, ejemplifica afirmando que un psicoanalista es, primero, “un intelectual que nació en Latinoamérica, que comió proteínas, que se recibió de algo, que es un privilegiado por el lugar de donde viene y recién después se forma como psicoanalista” (Pavlovsky en Dubatti, 2004, p. 20). Territorializar la práctica, vincularla con el contexto en el que se ejerce y se reflexiona es fundamental para Pavlovsky, y es este el principal motivo de alejamiento y búsqueda de nuevas alternativas en el ámbito psicoanalítico.

Desde su incorporación a “Nuevo Teatro” y posteriormente la creación de “Yenesí” con sus propias producciones y puestas teatrales, Pavlovsky se va inclinando hacia un teatro alejado de las perspectivas burguesas y liberales sostenidas tanto por su familia como por sus colegas de la APA. “Tato” Pavlovsky comienza a tener una mirada política e histórica de los acontecimientos, los vínculos, los problemas de cada ser humano. Critica la mirada “aséptica” del psicoanálisis, que no involucra el contexto histórico, político y social en el cual las personas están inmersas, ni tampoco las desigualdades producidas por ese mismo contexto. Sin embargo, no fueron únicamente sus decisiones personales -con el ingreso a “Nuevo Teatro”, el trabajo en el Hospital de Niños y la creación del grupo “Yenesí”- las que posibilitaron esta mirada crítica en el autor, sino que estuvo influenciado por un contexto nacional y latinoamericano particular.

“Había una incomodidad muy grande que yo sentía con el psicoanálisis, que era una manera de pensar que en esa época ya se recortaba de lo social, de tal manera que la influencia de lo social, la subjetividad de lo social no era tocada. Se hablaba de una familia papá, mamá, hermanito, celos, pero no se hablaba de lo social, no había familia.

Ahora el padre no está, la madre trabaja de mucama, los chicos están en la

calle todo el día, son contratados por la delincuencia y son delincuentes y se los quiere matar a los chicos. Ahora digo, pero todo lo que tenía que ver con lo social era mutilado. Y esa manera de pensar en el año sesenta y pico...Después vino la Revolución Cubana, acá Latinoamérica se movía, me molestaba mucho a mí y a otros, fue la ruptura institucional” (Pavlovsky, 2018, s/n).

Como podemos observar, a nivel internacional la Revolución Cubana lo movilizó e influyó. Pero, ¿qué sucedía a nivel nacional?

En 1966 Argentina sufre una dictadura cívico militar denominada “Revolución Argentina” que derroca al presidente Arturo Illia el 28 de junio mediante un golpe de Estado y se establece como sistema dictatorial permanente hasta 1973. A nivel político-social, esta dictadura generó una alta conflictividad, se prohibieron los partidos políticos y las actividades sindicales, el Congreso se cerró, se propuso un plan económico libremercadista y se tomaron como foco de intervención y represión a las universidades y los jóvenes intelectuales politizados, principalmente por lo “peligroso” de su inclinación hacia ideologías de izquierda. Frente a este contexto de censura y represión, sumado a la precariedad laboral del sector obrero, en 1969 acontecen el “Cordobazo” y el “Rosariozo”, una serie de manifestaciones, huelgas y protestas del sector obrero-estudiantil contra el dictador Juan Carlos Onganía. Es dentro de este contexto nacional, con el historial de la Revolución Cubana a nivel internacional, que Pavlovsky empieza a cuestionar la supuesta imparcialidad de la APA. Así lo expresa el autor: “el Cordobazo fue una marca política. Los psiquiatras ya no podían jugar más ese juego de ‘no, yo soy psiquiatra, no tengo nada que ver’. Nos marcó mucho” (Ibídem).

Por todos estos motivos es que en 1970 decide, junto con otros profesionales de la APA, distanciarse y formar el grupo “Plataforma”. Pese a su corta existencia, hasta 1971, “Plataforma” fue un movimiento de izquierda que generó una subjetividad diferente no relacionada con la APA. Buscaron hacer del psicoanálisis un espacio en donde los “psicoanalistas sean, entendiendo el ‘ser’ como una definición clara que no pasa por el campo de una ciencia aislada y aislante, sino por el de una ciencia comprometida con las múltiples realidades que pretende estudiar y transformar” (Volnovich en Ostrogue, 2018, s/n).

Esta decisión nos da información sobre Pavlovsky: frente a un contexto dictatorial y represor, el autor decide, desde su propia subjetividad e ideales,

distanciarse de una entidad tan reconocida en ese entonces como la APA y formar parte de un grupo de psicoanalistas con ideologías claras y manifiestas, con una postura política crítica frente al mundo y sus acontecimientos. Junto con esta serie de decisiones en relación a su campo profesional, en 1969, Pavlovsky comienza a militar en el Partido Socialista de los Trabajadores (PST). Su interés y compromiso con dicho partido lo lleva a ser candidato a diputado por Buenos Aires en 1973, año en el que termina la dictadura y se celebran las elecciones presidenciales. Frente al surgimiento de guerrillas y puebladas que van de 1969 hasta 1972, la dictadura organiza una salida electoral con participación del peronismo, en la cual triunfa Héctor José Cámpora.

El distanciamiento de la APA, la creación de “Plataforma” y su militancia en el Partido Socialista de los Trabajadores demuestran un compromiso cada vez mayor por parte de Pavlovsky, hacia una religación de su profesión con sus convicciones ideológico-políticas. Pavlosky no era un psicólogo aislado de su contexto y convicciones, como así tampoco un dramaturgo y actor neutral: en el ámbito teatral, cada vez se compromete más con un teatro de valores socialistas. En este período, el teatro pavlovskiano tiene el objetivo último de “propiciar la revolución social desde la utopía de una sociedad sin clases” (Dubatti, 2004, p. 183). Su teatro intenta expresar los problemas sociales y políticos de Latinoamérica y Argentina en particular. Esto se puede ver a partir de sus obras *La mueca* (1971), *El señor Galindez* (1973) y *Telarañas* (1977). *El Señor Galindez* tuvo un fuerte impacto sobre los grupos de derecha ortodoxa y fascistas de la Argentina y, junto con *Telarañas*, determinaron su persecución durante la última dictadura militar (1976-1983).

A fines de 1974 deciden presentar *El señor Galindez* en el Teatro Payró, reconocida sala teatral independiente ubicada en el centro de la capital federal. Sin embargo, esto se ve impedido por un atentado previo a la función: una bomba explota en las puertas del teatro. Durante este período y los años que siguieron dentro del gobierno dictatorial, el Payró sufre permanentes censuras y atentados. En plena dictadura cívico-militar, en 1977, Pavlovsky presenta en este teatro *Telarañas*, bajo la dirección de Jaime Kogan, función que no pasa inadvertida para el gobierno de facto: al día siguiente del estreno recibe un llamado de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires para advertirle que cese la presentación de la obra, censura explícitamente reforzada por un decreto

municipal.

En un principio Pavlovsky desea continuar con las funciones pero el Teatro Payró, por precaución, decide cerrar sus puertas y evitar la continuidad de *Telarañas*. ¿Por qué lo censuraron? Por un lado, hay que considerar que Pavlovsky ya era reconocido en el ambiente teatral independiente y más aún desde su estreno de *El Señor Galíndez*, su postura política era clara y se reflejaba tanto en sus producciones, como en su militancia en el PST. Específicamente en *Telarañas* realiza una fuerte crítica al contexto que la Argentina estaba viviendo, ya que “enfoca la familia como formación de la subjetividad del microfascismo diario, en el que se fundamentan las grandes dictaduras” (Dubatti, 2004, p.29). El decreto fundamenta su medida en que *Telarañas*

“plantea una línea de pensamiento directamente encaminada a conmover los fundamentos de la institución familiar, tal como ésta resulta de la concepción espiritual, moral y social de nuestro medio [...lo que] incide negativamente en el ámbito moral y buenas costumbres, que por imperio legal incumbe tutelar a la Municipalidad de acuerdo con su Ley Orgánica” (Ibídem).

En el año 1978 sufre un intento de secuestro y debe exiliarse, primero, a Uruguay, y luego a Brasil para asentarse, finalmente, en España. La posición ideológico-política de Pavlovsky como militante cultural, con el correlativo discurso macropolítico con valores socialistas de sus producciones dramatúrgicas, marcaron explícitamente su postura frente al contexto nacional particular de esta década y determinaron finalmente su exilio.

### **Exilio - desexilio y vuelta a la democracia: la utopía marxista como resistencia**

Luego de su exilio en España, Pavlovsky regresa a mediados de los '80s a Buenos Aires. Inicia allí un período de “desexilio”, término que el mismo autor toma de su colega Hernán Kesselman. El “desexilio”, según Pavlovsky, lejos de ser un período para discutir lo sucedido, es un momento en el que “se viven grandes dudas y replanteamientos” (Dubatti, 2004, p. 32). Paulatinamente, regresa al campo teatral.

“A mí me marcó mucho la represión, me marcó mucho vivir muy de cerca la tortura, me marcó la falta de posibilidad de expresarte, me marcó el tener que cuidarse, me marcó que me vinieran a buscar por una obra de teatro que yo escribí y a otra le pusieron una bomba. Ahí me di cuenta que lo intelectual tiene peso [...] Siempre pensé que el teatro no era un nivel expresivo estético cultural peligroso” (Entrevista a Pavlovsky, 2009).

Aparecería aquí, desde principios de los '70s hasta mediados de los '80s - incluyendo los períodos de exilio y “desexilio”- la segunda macropoética de su producción textual expuesta por Dubatti: “Macropoética de los textos del realismo con intertextos variables de la psotvanguardia y fundamento de valor socialista” (2004, p. 91). En esta macropoética, el pensamiento de izquierda se transforma en el camino para enfrentar la macropolítica del pensamiento burgués, fascista y de derecha. Frente a la subjetividad capitalista y derechista encarnada en los partidos políticos, la dictadura y la organización militar como corporación represiva, el fundamento de valor es la revolución marxista. Las obras que pertenecen a este período son *La mueca* (1971), *El señor Galindez* (1973), *Telarañas* (1977), *Cerca* (1979), *Cámara lenta* (1980), *Tercero incluido* (1981), *El señor Laforgue* (1983) y *Jocesito Kurchan* (1984).

A partir de 1983, comienza a militar en el Movimiento al Socialismo (MAS), en el cual se postulará para ser candidato a diputado por la Ciudad de Buenos Aires en cuatro ocasiones, entre 1983 y 1989.

En el año 1984 crea el “Centro de Psicodrama Psicoanalítico”. En un principio, la formación se centra en la clínica terapéutica, para luego virar hacia la formación de profesionales más interesados en lo social. El psicodrama, para los profesionales allí formados, sirve como “recurso de investigación en el campo social y comunitario, como instrumentos de creación de nuevos espacios de producción de subjetividad” (Pavlovsky en Dubatti, 2004, p. 39).

Dentro del período de la postdictadura argentina, se pueden observar dos momentos centrales que diferencian los fundamentos de valor y macropoéticas de los textos de Pavlovsky. El primero, es el período que va desde 1984 al 1990. Según Dubatti (2004), es previo al reconocimiento mundial de la “disolución de la izquierda como discurso macropolítico totalizador” (Ibidem, p. 237). Las obras

escritas aquí son *Potestad* (1985), *Pablo* (1987) y *Voces/paso de dos* (1990). Aparece en este período la tercera macropoética de su producción, la “Macropoética de los textos de la ‘estética de la multiplicidad’ y fundamento de valor socialista” (Ibídem, p. 91). Al igual que la macropoética anterior, desde la utopía marxista cuestiona las estructuras y la subjetividad de la derecha capitalista, pero a diferencia de aquella, el enfrentamiento es menos explícito, multiplicando su densidad metafórica. La estética de la multiplicidad refiere a un teatro que pone en primer plano una actuación basada en intensidades fragmentarias, dejando en segundo plano lo argumental-narrativo. Implica dejar de concebir al teatro desde lo psicológico del personaje y comenzar a verlo como un “cuerpo atravesado simultáneamente por muchas inscripciones: físicas, culturales, sociales, políticas, ideológicas” (Ibídem, p. 38).

En el segundo período, que abarca desde los años 1990 hasta el 2004, ya se reconoce la “disolución de la izquierda, inicial desorientación y afianzamiento en el discurso micropolítico alternativo de la resistencia” (Ibídem, p. 237). Relacionada con el contexto de la escena teatral y cultural bonaerense de la postdictadura -que hemos descripto en el Capítulo 1-, la cuarta y última macropoética de su producción textual refleja a un Pavlovsky que, luego de militar en dos partidos de izquierda, postularse como diputado y sostener sus ideales a través de discursos macropolíticos, elige un devenir micropolítico. Aparece de este modo la “Macropoética de las producciones textuales de la micropolítica de la resistencia”: *El Cardenal*, *La ley de la vida*, *Alguna vez*, *Trabajo rítmico* (todos pertenecientes a 1991-1992), *Rojos globos rojos* (1994), *El bocón* (1996), *Poroto* (1996), *Dirección contraria* (1997), *Textos balbuceantes* (1999), *La muerte de Marguerite Duras* (2001), *Pequeño detalle* (2002), *Volumnia/ La gran marcha* (2002-2003), *Imperceptible* (2003), *Análisis en París* (2003) y *Variaciones Meyerhold* (2004-2005). Es este último período y el análisis que realiza Dubatti sobre la micropolítica de la resistencia lo que nos permitirá profundizar en dicha categoría y comprender por qué surge en ese período histórico y territorio particular. Asimismo, podremos reflexionar sobre cómo se relaciona el pensamiento crítico y político de Pavlovsky con su producción artística.

### **III. La emergencia de una propuesta artística desde los bordes: la micropolítica de la resistencia, principios y propuestas**

*¿Y cuál es la tarea del intelectual privilegiado en Latinoamérica, si no la denuncia sostenida?*

(Pavlovsky, 2015, p. 37).

Como hemos visto anteriormente en las diversas macropoéticas propuestas por Dubatti, la trayectoria de producción textual de Pavlovsky estuvo siempre de algún modo vinculada con su postura político ideológica y el contexto histórico social atravesado. Las producciones pavlovskianas que forman parte de la “macropoética de los textos de la micropolítica de la resistencia” no fueron el resultado neutral de las experiencias de un dramaturgo aislado de su contexto, trayectoria de vida e ideales, sino que forman parte de un camino que Pavlovsky fue construyendo desde su juventud. La crianza en el seno de una familia burguesa y liberal; el relacionarse en un principio únicamente con personas de ese entorno -tanto en el ámbito familiar como profesional siendo médico y psicólogo de la APA-; su interés cada vez mayor por el teatro y, particularmente, por el teatro independiente; su contacto paulatino con personas e ideales de izquierda, fueron no sólo “desclasando” al autor, sino también mostrando otros modos de ver el mundo y luchar por él. Sin dejar de lado su capacidad creativa, es menester tener en cuenta todo lo anteriormente mencionado para comprender cómo logra convertirse en uno de los voceros del teatro independiente y de resistencia frente a los modelos neoliberales, represores y derechistas que ha sufrido la Argentina desde la última dictadura militar hasta iniciado el siglo XXI. Por este motivo, si deseamos analizar y comprender las características particulares de la micropolítica de la resistencia, resulta imprescindible abordar en una primera instancia el contexto de surgimiento de la misma a nivel nacional e internacional como así también la mirada política y crítica que tiene el autor sobre este contexto.

A principios de los '90s, cuando surgen las primeras producciones textuales pertenecientes a la micropolítica de la resistencia, ocurre tanto a nivel nacional como internacional una crisis de las grandes representatividades: el socialismo y la izquierda como estructuras macropolíticas comienzan a ser cuestionadas. En

Alemania y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, más conocida como la URSS, se disuelven los gobiernos socialistas y en Argentina empieza a profundizarse el modelo neoliberal que ya había comenzado a implementarse durante la última dictadura cívico-militar. Se instaura paulatinamente un nuevo modelo como “orden hegemónico” (Dubatti, 2004, p. 257), nombrado asimismo como capitalismo radicalizado o hegemonía política de los Estados Unidos, constituyéndose éste en el “imperio” totalizador. Desde una perspectiva ideológica, este orden hegemónico promueve, en el mundo de fin de siglo, “una producción permanente de subjetividad que tiende a una estandarización global de maneras de pensar” (Pavlovsky en Dubatti, 2001, p. 147). Es una globalización que homogeneiza, no sólo los modos de pensar, sino también la cultura y la identidad, llevada a cabo por democracias de mercado que operan de un modo sutil y peligroso, ya que despojan al cuerpo de pensamiento crítico y crean una “atonía ciudadana” (Ibídem, p. 241).

En este contexto, la solidaridad y el sentido de las utopías son menospreciados y reemplazados por una fuerte introspección y narcisismo, una mirada interna que olvida el afuera. Una época de neoliberalismo en el que la política militante y los grandes ideales caen y son desplazados por “los grupos de poder económico que manejan *lobbies*” (Ibídem, p. 147). En esta realidad globalizada e imperialista, aparece en concordancia la idea de que, para que el mundo funcione mejor, hay que “excretar un sector de la población fuera de la producción capitalista” (íbidem), instaurando una perspectiva individualista que excluye y oprime a aquellas personas que quedan por fuera de la maquinaria capitalista. Este nuevo contexto, y las profundas desigualdades económicas generadas a partir de sus políticas, tuvieron repercusiones en todos los ámbitos de la vida de las personas y fue abordada desde diversos discursos sociales, incluyendo el humor gráfico:



Mafalda, tira de humor gráfico del dibujante argentino Quino

Mientras que a nivel internacional el capitalismo y neoliberalismo van instaurándose como modelos hegemónicos, ¿qué sucede en la Argentina?. Raúl Alfonsín, primer presidente electo luego de la dictadura cívico militar que duró desde 1976 a 1983, finaliza su mandato en el año 1989. Las elecciones presidenciales suceden en mayo de ese mismo año, en un contexto de gran crisis económica: hiperinflación y una elevada deuda externa que finaliza en default en 1988. El presidente elegido en las elecciones de 1989, con una amplia victoria del 47,51% de los votos, es Carlos Menem, candidato del Partido Justicialista. La Izquierda Democrática Popular pierde tras obtener un 2.44% de votos y el Partido Socialista Popular pierde con el 1.43% de los votos, evidenciando una notoria derrota de los partidos de izquierda.

Pese a que los discursos de Carlos Menem previos a ganar la candidatura estuvieron impregnados de promesas orientadas a las grandes masas populares, en las que resaltaban medidas como el “Salarioazo” -considerable aumento de sueldo a los trabajadores- y la “Revolución Productiva” para combatir la crisis económica nacional, al asumir como presidente sus políticas fueron claramente marcadas por un accionar de corte neoliberal.

Desde lo económico, su mandato se caracterizó por un proceso de reformas orientadas a la apertura económica, desregulación comercial, liberalización financiera, reducción del gasto público social, privatización y concesión de empresas a capitales privados que desde la época de Juan Domingo Perón formaban parte del Estado. La apertura económica, política orientada a eliminar o reducir los límites al comercio internacional e inversiones extranjeras, provocó que

las PyMES nacionales -pequeñas y medianas empresas- redujeran visiblemente sus tasas de ganancias, en contraste con las grandes empresas que se vieron “ampliamente favorecidas por regímenes especiales de protección estatal” (Fair, 2009, p. 55). Los trabajadores fueron perdiendo las conquistas ganadas durante el período peronista debido a políticas de flexibilización laboral y los grandes empresarios lograron incrementar sus ganancias y reducir costos laborales gracias a numerosas medidas que pudieron obtener del Estado, favorecedoras de los sectores dominantes.

En relación al reciente pasado argentino, Menem promovió entre 1989 y 1990 una serie de decretos indultando a civiles y militares que cometieron crímenes de lesa humanidad durante la dictadura del '76. Esto permitió que algunos de los responsables de esos crímenes cometidos en el período dictatorial no tuviesen ya la responsabilidad penal por su accionar.

Las políticas llevadas a cabo por Carlos Menem obtuvieron como resultado una fuerte desindustrialización del país, concentración de la riqueza en pocas manos, aumento de la deuda externa, desocupación, desigualdad y pobreza. Políticas neoliberales contrarias a “los intereses de los trabajadores y a la tradición de su partido que se alió con los grandes empresarios y defendió íntegramente sus intereses corporativos” (Ibídem, p. 56). Políticas que no buscaron justicia frente a los torturadores y civiles cómplices del “Proceso de Reorganización Nacional”, sino que intentaron un proceso de “reconciliación nacional”.

Frente a la victoria del modelo capitalista neoliberal y la clara derrota de los partidos de izquierda a fines de los '80s, principios de los '90s, el socialismo dejó de operar como un discurso de representación totalizante: las “grandes representatividades” de la izquierda fracasaron.

Pavlovsky, como artista e intelectual que ha desarrollado una mirada crítica y política en relación a los acontecimientos históricos de su momento, no fue indiferente a este panorama en Argentina. Frente a la instauración del modelo neoliberal a nivel nacional e internacional y la derrota de los grandes discursos socialistas -que él mismo sostenía-, empieza a revelarse en su discurso, en su producción textual y en las notas periodísticas y ensayísticas que redactó, una nueva postura y mirada crítica. Los macrodiscursos socialistas y utopías revolucionarias no habían sido capaces de vencer al neoliberalismo, fue necesario entonces buscar nuevas

alternativas. Según Pavlovsky, frente a este panorama podían tomarse dos caminos diferentes: el primero, era el de asumir la derrota, deprimirse o resignarse, lo que implicaría directamente sumarse al nuevo orden hegemónico. El segundo, implicaba construir una alternativa real por fuera del macrodiscurso y macropolítica socialista -que ya se sabía no había funcionado-, para que retrucara el triunfo neoliberal. Influenciado por las lecturas de Gilles Deleuze, Félix Guattari, Pierre Bourdieu, Michel Foucault, George Steiner, entre otros (Dubatti, 2004, p. 256), Pavlovsky opta por este segundo camino. Así, sostiene la necesidad de crear y encontrar “espacios donde independientemente de toda esa maquinaria [..florezcan] otras opciones existenciales” (Pavlovsky en Dubatti, 2001, p. 147). Territorios en los que se pueda producir una subjetividad -identidad- diferente, que se encuentren “por los bordes”, distintos a los impuestos habitualmente. En su postura, diría:

“[...] pero todavía la ética y la dignidad permanecen amenazadas por la farandulización de la cultura. Todo no se puede entregar. Todo no vale lo mismo. Todo no se puede cambiar siempre en cada coyuntura. [...] Se necesitan [...] muchos espacios de nuevas producciones de subjetividad. Por los bordes, siempre por los bordes” (Ibídem, p. 162).

Estos espacios son los que Pavlovsky nombra como lo micropolítico y que funcionan como resistencia: surcos, caminos por fuera de lo impuesto que producen otro tipo de subjetividad, “que no se pueden explicar sólo por la historia sino que son desvíos de la historia” (Ibídem, p. 147). Territorios de búsqueda, de experimentación, de creación, de nuevas formas de solidaridad y de ser en los grupos que no forman parte de los grandes discursos y certezas macropolíticas. Tomando a Guattari, Pavlovsky señala que la alternativa que nos queda es “crear líneas de fuga, escapando siempre de los territorios duros” (Ibídem, p. 148).

La derrota del macrodiscurso socialista no implica vencerse, sino resistir desde otro lugar. Y es aquí donde aparece como espacio de resistencia lo micropolítico, que no se caracteriza por ser dogmático, sino más bien balbuceante y molecular, emulando a Guattari (2017). Una opción temporal a la espera de nuevas condiciones históricas “para la refundación del socialismo” (Dubatti 2004, p. 237). En este nuevo contexto, es necesario el deseo de cambiar el mundo sin la toma

inmediata del poder, creando microacontecimientos diarios, “sin entregar todo: nunca. Resistiendo siempre aunque sigamos perdiendo por ahora. Sólo por ahora. Ya veremos” (Pavlovsky en Dubatti, 2001, p. 162).

Pavlovsky expone algunos ejemplos de movimientos micropolíticos, tales como Nuevo Teatro, el Mayo Francés o las rondas de las Madres de Plaza de Mayo en Argentina. Este último caso es particularmente un ejemplo emblemático de un movimiento micropolítico de resistencia por fuera de los sistemas de representación habituales, que “generó en plena dictadura la producción de nuevas subjetividades, de solidaridades y de denuncias de muertes y desapariciones. Fue un gran invento imaginativo” (Ibídem, p. 243). El intelectual sostiene que

“los nuevos movimientos micropolíticos alertan al mundo. No hacen revoluciones. Despiertan conciencia y la recuperación de las voces acalladas de la protesta. Nuevas formas de insurrección se estarán gestando en este momento. Por los bordes. Por fuera de lo previsible. ‘Se puede’, parecen insinuar. Todavía se puede. Cuerpos juntos otra vez” (Pavlosky, 2009, s/n).

Esta postura implica aceptar la derrota, pero no ceder ante el pesimismo y posible pasividad que se podría llegar a generar, sino buscar optimistamente otros modos de combatir el embate neoliberal. La resistencia se ejerce desde una perspectiva micropolítica, es decir, “no desde el discurso macropolítico totalizador e institucionalizado, no desde la molaridad de las grandes representatividades, sino desde la fundación de nuevas subjetividades por los bordes, a través de identidades complejas alternativas” (Dubatti, 2004, p. 257).

Según Pavlovsky, se resiste micropolíticamente, primero, desde un socialismo alegre, lúdico, creativo y poético. Además, debe ser apasionado, que convoque a las juventudes trabajadoras y universitarias, que se invente a sí mismo en nuevas prácticas concretas, sin olvidar su ética ni principios. Para eso, es necesario que tome a la memoria como arma política, recordar no solamente para no volver a repetir historias del pasado argentino o latinoamericano, sino para reconocer que en la dualidad memoria-olvido se encuentran las bases de los nuevos sistemas represivos. El recuerdo es un arma de lucha contra los futuros y nuevos dispositivos de control social, escondidos bajo el territorio del olvido.

Se resiste también desde la producción de pensamiento crítico. Parafraseando

al teórico Edward Said, Pavlovsky sostiene que la función principal del intelectual es siempre la crítica (Dubatti, 2001). El autor traslada asimismo esta función al ámbito de la cultura, afirmando que el pensamiento crítico y la ética de los artistas van de la mano: si no está la primera, la segunda comienza lentamente a desaparecer (Ibídem).

En concordancia con lo anteriormente mencionado, Pavlovsky trae una noción importante en sus discursos sobre la resistencia y lo micropolítico, lo que él llama la “ética del cuerpo”. Es imprescindible resistir desde esta ética, que es la que “persigue la coherencia de sostener con el cuerpo [las acciones individuales y sociales] lo que se dice con la palabra” (Dubatti, 2005, p. 40). Y esto va siempre acompañado de la “voz del cuerpo”, que implica decir lo que se piensa y siente históricamente, “sin acomodarse a lo coyuntural [...]. Ser fiel a la verdad de las propias ideas” (ibidem). En este sentido, Pavlovsky asevera:

“Estoy en contra del giro caleidoscópico del intelectual en la Argentina, de los que dicen que hay que aggiornarse porque las cosas han cambiado. Yo contesto a esto: ‘si, las cosas han cambiado en el mundo pero no los valores, ni la ruptura de ciertas cosas fundamentales que tienen que ver con la vida, con la pasión, con la justicia. Eso no se puede cambiar’. Ese es el cemento intersticial que a uno le permite ir a ensayar, por ejemplo, cuatro veces por semana. El creer en la utopía de que todavía puede haber gente que se interesa por seguir haciendo cosas en las que cree. Si no fuera así, dejaría todo. [...]. A la ética del bienestar y del consumo hay que oponerle la ética del acto. La ética del cuerpo” (en Dubatti, 2001, p. 142).

Desde este punto de vista, los artistas deben ser críticos, éticos y coherentes, comprometidos desde la palabra y desde su accionar individual y social, siendo fieles a los propios ideales pese a los triunfos de los poderes hegemónicos, resistiendo a través de lo micropolítico.

En el año 1991, a dos años de la asunción de Carlos Menem a la presidencia Argentina, “Tato” Pavlovsky escribe para el diario *Página/12* un artículo en donde expone de un modo claro, no sólo su mirada política frente al gobierno, sino su ideología en torno a la cultura, la globalización y la función crítica del intelectual:

“[...] Pienso que la política de este gobierno no es sólo una política

económica sino también ideológico-cultural [...] No es sólo cultura la producción de una obra de arte, sino también la producción de subjetividad como maquinaria montada, que intenta hacer creer que la entrega de nuestro patrimonio y de nuestra identidad es el camino necesario y forzoso para la felicidad futura de los argentinos. Cultura del subdesarrollo de los recursos humanos de las dos terceras partes de la población. [...] Adormecimiento de la ética. Cultura también es el encuentro de nuestro presidente con los narcotraficantes cubanos en el exilio y su política de denuncia frente a Cuba [...] Cultura es también el indulto a los torturadores del terrorismo de estado que hoy, bajo la mirada impávida del presidente, continúan haciendo el mismo oficio obscuro producto del indulto. Cultura del aniquilamiento moral y de la ética. [...] Cultura es también decirles a las Madres que se olviden de sus muertos mientras los criminales caminan por las calles. Cultura es también la maquinaria de los comunicadores sociales que fabrican individuos acríticos e intelectuales cómplices, que discuten la importancia del teatro isabelino y no la conciencia del país que se está gestando diariamente y su responsabilidad histórica. Porque cuando se comienza a perder la función crítica desde la cultura, se empieza a perder la ética silenciosamente. Siempre fue así” (Pavlovsky, 1999, p. 67).

#### **IV. La micropolítica de la resistencia y *Rojos globos rojos*. Un análisis de Jorge Dubatti**

A continuación, compartiremos el análisis que realiza Dubatti sobre las relaciones entre la micropolítica de la resistencia y la micropoética *Rojos globos rojos*. Esto lo realizamos por dos motivos principales: primero, porque creemos relevante evidenciar los vínculos específicos que propone el autor entre la categoría que aquí estudiamos, la micropolítica de la resistencia, y la obra original sobre la cual el grupo “El Trampolín” realizará su versión libre: *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*. Segundo, porque nos interesa observar -aunque no sea el objetivo central de nuestra investigación- si algunos elementos del análisis realizado por Dubatti en la obra original, aparecen también en *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*. Esto nos posibilitará reconocer que, de base, dicha obra tiene aspectos relacionados con la micropolítica de la resistencia al ser en sí misma una versión libre de *Rojos globos rojos*. No obstante, nuestro objetivo principal se centra en encontrar qué puentes aparecen entre la micropolítica de la resistencia y la obra

barilochense en los aportes *novedosos* que ésta propone. En relación a esto, es necesario aclarar que el análisis que realiza Dubatti es sobre el plano del texto dramático, mientras que el nuestro es sobre el proceso de producción y puesta en escena de *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*.

Antes de comenzar con lo anteriormente mencionado, expondremos primeramente una sinopsis de *Rojos globos rojos* que nos permita tener un conocimiento general de la obra, para comprender más íntegramente el análisis que realiza Dubatti sobre ella.

### **Sinopsis de *Rojos globos rojos*, de Eduardo “Tato” Pavlovsky, 1994**

“Los Globos Rojos” es un teatrito marginal y precario de un pequeño pueblo de la provincia de Buenos Aires. Cardenal, su dueño, es un viejo actor que representa junto a las bailarinas “Las Popis” -dos hermanas tailandesas cuarentonas- obras y números de varieté. Pese al escaso público que asiste al teatrito, este actor y las bailarinas realizan con pasión tres o cuatro funciones diarias. El teatrito está olvidado, al igual que Cardenal y Las Popis. Ellos reconocen esto, se dan cuenta de la decadencia de la situación, pero la asumen con dignidad y esperanza de que algún día, quizás, la sala se llene. La vejez, los olvidos, las interpretaciones precarias de estos actores marginados se entremezclan con la esperanza y la resistencia de un espacio casi olvidado. “Resistir es la filosofía del viejo Cardenal refugiado en su teatrito de morondanga, donde en cada función revive la pasión de un estreno, bajo el lema de ‘todo no se puede entregar’” (Dubatti, 2004, p. 265).

### **Análisis de obra**

De *Rojos globos rojos* se conservan dos textos dramáticos diferentes, el primero publicado en 1994 por la editorial Babilonia, que corresponde al manuscrito entregado por Pavlovsky antes del estreno del espectáculo, y el segundo texto del año 1997, transcripción de una grabación de función con público en el Teatro Babilonia, en octubre de 1996. Esta versión aparece en Teatro completo I (2003), con edición y estudio preliminar a cargo de Jorge Dubatti. Como se podrá observar, ambos textos son de diferente naturaleza, mientras que el primero es pre-escénico, el segundo es post-escénico e involucra las transformaciones que el actor y actrices fueron haciendo luego de su estreno y a más de dos años de transcurrida la temporada teatral. Dubatti (2004), tomando como fundamento la perspectiva de

Grésillon en torno a la crítica genética, confronta ambos textos, los analiza y, en función de este análisis, afirma que en ambas versiones *Rojos globos rojos* mantiene en su poética determinados componentes ya vistos en *Potestad* (1985) y *Voces/Paso de dos* (1990), como lo son la dramaturgia de actor<sup>9</sup>, estética de la multiplicidad<sup>10</sup> y dramaturgia abierta<sup>11</sup>. Sin embargo, incorpora nuevas características que lo diferencian de sus producciones previas y permiten lograr una poética inédita hasta el momento en el teatro pavlovskiano. Éstas son:

“[El] personaje positivo, mayor espesor de redundancia pedagógica, teoría de la resistencia, antiposmodernidad pero a la vez asunción de la Segunda Modernidad, recuperación de la tradición del actor popular argentino, acentuación del campo semántico de la vejez” (Ibídem, p. 266).

Asimismo, observa que aparecen algunos códigos teatrales tales como:

“la cultura de la pobreza, la indigencia del trío, la interacción con el público en convivio; las referencias al campo de la vejez y el cansancio de Cardenal; la multiplicación de los vaivenes entre los planos de realidad/ficción [el de Cardenal y el de Pavlovsky]” (Ibídem, p. 270).

Ambas versiones de *Rojos globos rojos* permiten analizar la producción dramática desde una mirada pre-escénica y post-escénica y tener un análisis más completo sobre ellas. En relación a las características de la obra mencionadas anteriormente, profundizaremos en tres de ellas, elegidas particularmente porque nos permiten relacionarlas con *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*. Éstas son el personaje positivo, teoría de la resistencia y anti posmodernidad, pero con asunción de la

---

<sup>9</sup> La dramaturgia de actor refiere a un tipo de construcción textual que se “aleja radicalmente de la ‘dramaturgia de autor’ o ‘de escritorio’” (Dubatti, 2004, p. 243), dejando lugar a un tipo de escritura dramática que tiene como punto de partida la interpretación actoral a través de “sucesivas sesiones de improvisación y deriva actoral” (Ibídem).

<sup>10</sup> Como mencionamos anteriormente, al abordar la “Macropoética de los textos de la ‘estética de la multiplicidad’ y fundamento de valor socialista”, la estética de la multiplicidad refiere a un teatro que pone en primer plano una actuación basada en intensidades fragmentarias, dejando en segundo plano lo argumental-narrativo. Implica dejar de concebir al teatro desde lo psicológico del personaje y comenzar a verlo como un “cuerpo atravesado simultáneamente por muchas inscripciones: físicas, culturales, sociales, políticas, ideológicas” (Dubatti, 2004, p. 38). Pavlovsky también denomina a esta estética como “teatro de estados”.

<sup>11</sup> La dramaturgia abierta refiere a la producción de textos dramáticos casi sin o sin didascalías.

Segunda Modernidad.

### **a. El personaje positivo en *Rojos globos rojos***

El primer personaje positivo que Pavlovsky incorpora en *Rojos globos rojos* es El Cardenal. Es el primer personaje ideólogo, “destinado [...] a poner en ejercicio y verbalizar la militancia en la resistencia micropolítica, contra el avance de la macropolítica neoliberal salvaje de fin de siglo” (Ibídem, p. 267). El mismo Pavlovsky asume en “La ética del cuerpo” (Dubatti, 2001) que Cardenal tiene un vínculo ideológico con la micropolítica de la resistencia, que habla de la caída de las grandes certezas y los discursos hegemónicos. Este viejo actor, a modo de predicador, representa la nueva lucha que plantea Pavlovsky desde la micropolítica de la resistencia. Cardenal asume la derrota y es a partir de ella donde sostiene que se pueden encontrar nuevas subjetividades y modos de mantenerse en pie, resistiendo.

### **b. Teoría de la resistencia**

Según Dubatti, el fundamento de valor en *Rojos globos rojos* ya no radica en la macropolítica marxista, sino en las nociones de resistencia que Pavlovsky menciona tanto en “La ética del cuerpo” (Dubatti, 1994 y Dubatti, 2001) como en “Micropolítica de la resistencia” (Pavlovsky, 1999). La macropolítica marxista, los macrodiscursos socialistas, ya no aparecen en el fundamento de valor de esta nueva obra de Pavlovsky, como sí había sucedido con textos teatrales anteriores. Se puede observar en cambio la asunción de la derrota y la necesidad de construir utopías a partir ellas, no abandonando los ideales, sino resistiendo micropolíticamente, con las ideas, la voz y el cuerpo. En este nuevo escenario, Cardenal asume:

“la desesperanza y la necesidad de seguir teniendo utopías pero a partir de las derrotas existenciales, no a partir de grandes lenguajes y grandes discursos sino a través de las vivencias corporales. De una ética del cuerpo. Sólo desde allí renace en cada función. Se hace imbatible” (Pavlovsky en Dubatti, 2004, p. 266).

El Cardenal no es un personaje que se queda únicamente en lo discursivo, sino que atraviesa su propia crisis existencial, un espacio de subjetividad personal en

donde puede “mantener una coherencia, una fidelidad con lo que cree” (Ibídem).

### **c. Anti-posmodernidad y asunción de la Segunda Modernidad**

*Rojos globos rojos* es el “registro de la aceptación pavlovskiana de la crisis de los valores de la Modernidad, la pérdida de los discursos homogéneos y especialmente de las totalizaciones teóricas de la izquierda” (ibidem, p. 267). Esta crisis genera, como correlato de la pérdida de los sistemas macro de representación y la sorpresa de la derrota, un nuevo teatro del balbuceo. “Lo que no se puede pensar, no se puede decir. A un pensamiento no sistemático, ‘débil’, fragmentario, le corresponde una expresión verbal hecha de retazos, atomizada” (ibídem, p. 268). El balbuceo refiere hablar con pronunciación torpe, entrecortada, lenta y vacilante. Como Cardenal expone en uno de sus parlamentos:

“Cholo, quiero que me cuenten las historias de los decires balbuceantes, con las dicciones de los grandes tormentos, misterios y tartamudeces de la noche. Quiero oír hablar en tartamudo [...] No te quiero explicar nada. Nos hemos pasado toda la vida explicando todo y entendimos bastante poco” (Ibídem, p. 267).

Compartimos a continuación el monólogo final de El Cardenal en *Rojos globos rojos*, porque creemos que abarca de un modo general los tres aspectos que analiza Dubatti y que mencionamos anteriormente: personaje positivo, teoría de la resistencia y anti-posmodernidad pero asunción de la segunda modernidad. Se puede ver aquí al personaje como vocero defensor de la resistencia a través de lo micropolítico, su asunción de la crisis y pérdida de las grandes utopías y, asimismo, la necesidad de seguir manteniéndose en pie, balbuceando y aullando sin entregarse a lo coyuntural, sosteniendo sus propios ideales, aquellos que le dan sentido a la existencia, a través de la palabra y la acción.

Cardenal.- (...) “Entonces estaba el Cholo, ahí arriba. Yo no tengo saco nuevo, pero me puse un pantaloncito muy lindo, que tengo por si voy alguna vez a la Secretaría de Cultura. Y entonces Cholo me dice: “¡Qué haces, Cardenal! Siempre con estas minas que no las conoce ni la madre, en este teatrillo de morondanga. ¡Rajá de acá, Cardenal!”. “Estás loco, pero qué me decís -le digo yo-, no me grités, está lleno de gente”. (Cholo:) “¿No te grito nada? ¡Te voy a

gritar más fuerte! Hace veinte años que estás acá haciendo lo mismo. Tenés una pinta bárbara” (Cardenal:) “¡no!” (Cholo:) “Te tenés que ir a la calle Corrientes, te buscás un productor” (Cholo:) “Estás cada día más loco, Cardenal. Tenés que entender, la coyuntura, los cambios...” (Cardenal:) “No, no, pará, pará, nosotros estrenamos todos los días. ¿Me entendés? ¿Sabés una cosa? A nosotros nos rompieron el culo, Cholo, o vos no te diste cuenta, pero nos están rompiendo el culo ahora, ahora, todos los días, pero el rosquete no, el rosquete no lo pienso entregar. A mí no me van a privatizar la alegría ni la pasión ni las ganas. ¡Y vos sabés qué lindo, Cholo, gritar todos los días lo mismo, sin andar cambiando de un día para otro!” (...) Todo no se puede entregar, hermano. ¡Todo no se puede entregar! ¡Todo noooooo! Estrenamos aquí con las Popis, Cholo, hacer teatro acá es mi manera de resistir, mi única manera de resistir.... (...) Disculpen la emoción de un viejo actor que todavía tiene ilusiones, que se emociona con algunos textos y los amores imposibles, que tal vez tiene todavía la utopía de querer darle sentido a la existencia” (Pavlovsky, 1997, pp.100 - 101).

Al poner en contraste el análisis que realiza Dubatti con la versión libre del grupo “El Trampolín”, encontramos que los tres puntos abordados -personaje positivo, teoría de la resistencia y anti-posmodernidad, pero asunción de la Segunda Modernidad- se mantienen en el texto espectacular de la versión libre *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*. La configuración del personaje positivo El Cardenal, tal como lo plantea Pavlovsky en su original, no sufre grandes modificaciones en esta versión Barilocheña, como así tampoco el planteo general de la obra. El Cardenal en *Cardenal (o el fulbac de los sueños)* es el dueño de un teatrillo independiente olvidado en la Patagonia que busca mantenerse en pie, resistiendo sin venderse a lo coyuntural, desde el acto de sostener los propios ideales y nunca dejar de actuar, sin importar la cantidad de espectadores que aparezcan. Si tenemos en cuenta el análisis de Dubatti anteriormente expuesto, esto se vincularía tanto con la noción de personaje positivo como con la teoría de la resistencia. Como reflejo a lo anteriormente mencionado, podemos observar que en la función grabada del año 2001 numerosos monólogos realizados por este personaje se mantienen muy similares a su original. Uno de estos casos es, por ejemplo, el monólogo final del personaje -el compartido anteriormente-, el cual habla no sólo del reconocimiento de la derrota, sino también de la alegría de

sostener pese a esto los propios ideales y de resistir a través del teatro<sup>12</sup>.

Al sostener en relación con su original tanto la estructura general de la obra, como así también las características del personaje El Cardenal, *Cardenal (o el fulbac de los sueños)* evidencia asimismo elementos de la anti-posmodernidad pero asunción de la Segunda Modernidad. Un ejemplo de esto es la aparición del balbuceo: no sólo en los determinados modos que tiene el actor Julio Benítez de exclamar los textos de El Cardenal, sino también en monólogos de este personaje que hacen referencia a él y son tomados literalmente de su original *Rojos globos rojos*<sup>13</sup>.

Esbozado de un modo general y sin profundizar, todo esto nos permite identificar que parte de *Cardenal (o el fulbac de los sueños)* toma elementos con características relacionadas a la micropolítica de la resistencia inspiradas por el texto dramático original. En el siguiente capítulo, estudiaremos cómo aparece la micropolítica de la resistencia en la versión barilochense en tres aportes novedosos realizados por los actores del grupo “El Trampolín” que se diferencian de la obra original. Para este nuevo análisis nos basaremos en el texto espectacular, tomando como material la función grabada en el año 2001 en Ingeniero Jacobacci, las entrevistas realizadas a los actores y los registros fotográficos contenidos tanto en la carpeta de actor como el archivo personal de Benítez.

## V. A modo de cierre

En el presente el capítulo abordamos, en un primer momento, la biografía de Eduardo Pavlovksy, sus producciones y accionar en el ámbito social, psicoanalítico, político y artístico. Vinculamos su trayectoria personal y profesional con las cuatro macropoéticas que Jorge Dubatti atribuye a su producción textual para, finalmente, centrarnos en la micropolítica de la resistencia, y en qué ideas y presupuestos

---

12 Al no nos detenernos a analizar el texto dramático, sólo mencionamos a modo de ejemplo y sin cita textual algunos monólogos donde se puedan observar las categorías planteadas por Dubatti: teoría de la resistencia, personaje positivo y anti-posmodernidad, pero asunción de la Segunda Modernidad.

13 Uno de estos monólogos es el mismo que aquél que expusimos a modo de ejemplo en el apartado V.c: Anti-posmodernidad pero asunción de la segunda modernidad:

"Cholo, quiero que me cuenten las historias de los decires balbuceantes, con las dicciones de los grandes tormentos, misterios y tartamudeces de la noche. Quiero oír hablar en tartamudo (...) No te quiero explicar nada. Nos hemos pasado toda la vida explicando todo y entendimos bastante poco" (Pavlovsky en Dubatti, ídem, p. 267)

motivaron a Pavlovsky a realizar sus producciones textuales en el período 1991-2004. Finalmente, compartimos el análisis que realiza Dubatti sobre la micropolítica de la resistencia y *Rojos globos rojos* para identificar qué de esos elementos se pueden observar en *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*. El análisis previo realizado en los puntos I, II y III del capítulo nos permitirá saber a qué nos referimos cuando hablamos de la micropolítica de la resistencia y cuáles son sus características principales, lo que será fundamental para analizar en el siguiente capítulo la puesta en escena y estreno de *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*. Por otro lado, el punto IV posibilitó reconocer que dicha obra teatral ya tiene de base aspectos que se mantienen de su obra original y que se vinculan con la micropolítica de la resistencia. Las preguntas que guiarán el Capítulo 3 serán: ¿Cómo aparece la micropolítica de la resistencia en tres aportes novedosos de *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*? ¿Qué grupo de teatro independiente creó dicha obra teatral? ¿Cómo influye el territorio en el proceso creativo y puesta en escena de *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*, pensando que es una obra producida en el contexto neoliberal patagónico de principios de siglo XXI?

### 3. Micropolítica de la resistencia en *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*

#### I. Introducción

En el capítulo anterior hemos expuesto la biografía de Pavlovsky, los planteos que realiza en torno a la micropolítica de la resistencia y cómo Dubatti toma esos planteos para analizar y caracterizar una macropoética textual dentro del teatro de Pavlovsky. Finalmente, compartimos el análisis que realiza Dubatti sobre la micropolítica de la resistencia en la obra *Rojos globos rojos* y lo relacionamos, brevemente, con aquellos puntos que se mantienen en común en *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*. Como se ha podido observar, hemos vinculado permanentemente dichas características con el contexto en el que emergen, ya que es éste el que influye y atraviesa a Pavlovsky como sujeto crítico y político, como artista.

En este capítulo abordaremos el análisis de *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*, su territorio de surgimiento y relación con respecto a tres decisiones poéticas vinculadas con la micropolítica de la resistencia: la incorporación del personaje Mosquito, la construcción del Teatrillo de los Globos Rojos y la cocción del guiso en escena. Nuestro objetivo será analizar el proceso creativo y estreno de una obra teatral que, desde su texto dramático, constituye una de las micropoéticas llevadas a cabo por “El Trampolín”. No pretendemos abordar todas las micropoéticas realizadas por este grupo teatral, como así tampoco proponer macropoéticas dentro de su recorrido artístico, ya que eso implicaría no sólo el análisis de cada micropoética construida por “El Trampolín”, sino también la creación de nuevas categorías que operen como macropoéticas de su recorrido teatral -tal como lo propuso Dubatti para las producciones dramatúrgicas de Pavlovsky-. Por cuestiones de extensión, reconocemos que esto implicaría otra investigación distinta a la que nos proponemos. Para desarrollar nuestro análisis, entonces, dividiremos el capítulo en cuatro apartados diferentes y relacionados entre sí. En el primer apartado, analizaremos el territorio particular en el que se crea *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*, con el objetivo de comprender posteriormente cómo influye en la obra teatral y sus relaciones con la micropolítica de la resistencia. En el segundo apartado estudiaremos a “El Trampolín”, el grupo de teatro barilochense que llevó a cabo la producción teatral de *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*, en

adelante *Cardenal*, para relacionar los modos de producción teatral independiente con el contexto neoliberal de fin de siglo XX en esta región patagónica. En el tercer apartado abordaremos las sinopsis de *Cardenal* para exponer su trama y contar con mayor información sobre el caso estudiado. Finalmente, realizaremos el estudio de caso en vínculo con la micropolítica de la resistencia. Para esto, investigaremos tres aportes novedosos de la obra teatral barilochense en relación con su original, atendiendo a los vínculos que aparecen con la micropolítica de la resistencia y considerando las influencias que tienen sobre estos dos puntos -los aportes novedosos y la micropolítica de la resistencia- el territorio barilochense.

## **II. Neoliberalismo en la Norpatagonia: la situación de Bariloche**

Reconocer las influencias que el territorio ejerce en la construcción de *Cardenal* será fundamental para, posteriormente, analizar sus relaciones con la micropolítica de la resistencia. Por este motivo, es necesario preguntarnos cuál fue el contexto político y social de Bariloche en 2001, momento de estreno de la obra, y de qué modo se entrama ese contexto con su proceso creativo y puesta en escena. Para llegar a este objetivo, en una primera instancia ampliaremos nuestro marco de análisis abordando las características generales del territorio patagónico en el período de la postdictadura, focalizándonos principalmente en la década de los '90s hasta el 2003. Esto lo haremos, principalmente, para contemplar cómo lo sucedido en Bariloche tiene vínculos con territorios más amplios que sus límites municipales, y se encuentra en interrelación con éstos, como así también con contextos nacionales e internacionales. Nos valdremos en este caso de los aportes de Mauricio Tossi y Ernesto Bohoslavsky.

Según Bohoslavsky (2008), la Patagonia es una región de gran extensión geográfica cuyos límites no son estáticos ni fijos desde siempre.<sup>14</sup> Adherimos a la conceptualización que integra dentro de la región a las provincias de Buenos Aires -al sur, el municipio de Carmen de Patagones-, Rio Negro, Neuquén, Chubut, Santa

---

14 La región Patagónica como tal se constituye en el siglo XVII, sin embargo, su delimitación no ha sido siempre unánime. En 1996, se incluye en ella a la provincia de La Pampa, la cual se suma a las provincias ya concebidas como patagónicas: Rio Negro, Chubut, Santa Cruz y Tierra del Fuego. No obstante, existen otras perspectivas que involucran en su territorio al sur del país de Chile o que excluyen las provincias de Tierra del Fuego y Antártida e Islas del Atlántico Sur. Al valernos del análisis que realiza Bohoslavsky sobre la Patagonia, tomaremos el alcance de la región que propone dicho autor y que ya fue expuesto en el texto.

Cruz, Tierra del Fuego y Antártida e Islas del Atlántico Sur. Las particularidades de la Patagonia Argentina de la postdictadura han sido fruto tanto de incidencias de políticas nacionales e internacionales como de elementos particulares de su territorio. Es asimismo una región que ha repercutido en la vida política nacional, cobrando relevancia no sólo por el peso político y responsabilidades públicas de los representantes provenientes de dicha región, sino también por muchos de los problemas, sucesos y modos de resistencia vividos en el mencionado período. Dos ejemplos de esto son:

1. El asesinato del conscripto Omar Carrasco en 1994 en un cuartel del Ejército Nacional de la ciudad de Zapala (Neuquén) que dio origen a una serie de cambios políticos y sociales, que tuvo como efecto la eliminación a nivel nacional del servicio militar obligatorio que durante décadas debían realizar de manera obligatoria los jóvenes entre 16 y 20 años.

2. El corte de la Ruta Nacional 22 en 1996 en Cutral Có y Plaza Huincul a raíz de los reclamos de los trabajadores de la ex YPF (Yacimientos Petrolíferos Fiscales) que fueron despedidos tras su privatización, al que asisten también desempleados y trabajadores en condición laboral precarizada exigiendo al gobierno neuquino mejores condiciones de vida. Este suceso y el corte de ruta en 1997 en Tartagal, provincia de Salta, sientan las bases del movimiento denominado “piquetero” que tomará relevancia en todo el país a fin de siglo XX, constituyéndose como un “importante actor social de la vida sociopolítica de la sociedad argentina” (Pérez Martínez, 2015, p. 5).

Para entender cómo el territorio patagónico atravesó la postdictadura, tomaremos la periodización de la región que propone Bohoslavsky (Ibídem), quien propone dividirla en tres grandes etapas:

- a) Una inclusión y un Estado desfallecientes (1983-1987);

- b) Retiro del Estado empresarial, privatizaciones y transformaciones en las relaciones laborales (1987-1996);

- c) La desertización social y las resistencias (1996-2004).

Como nuestro objetivo es exponer brevemente las características de la región en la década en la que se crea *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*, es decir los años '90s y principios del 2000, no nos adentraremos en la primera etapa sino que

consideraremos directamente la segunda y la tercera.

La segunda etapa se inicia con el triunfo del Partido Justicialista (PJ) a finales de 1987 con las elecciones para diputados y gobernadores, en conjunto con la crisis económica del gobierno de Alfonsín. La principal transformación resulta en el desplazamiento del modelo estadocéntrico prevaleciente hasta entonces, el cual es reemplazado por el mercado privado, generando modificaciones en la macroeconomía argentina y particularmente patagónica. Así, aparecen en la Patagonia de los '90s reformas y ajustes por parte del Estado abocadas, principalmente, a privatizar empresas públicas y explotaciones estatales de petróleo y gas, las cuales tenían influencia directa sobre la economía y empleo de muchas de las familias que dependían exclusivamente del apoyo estatal.

Luego de los procesos de hiperinflación de 1989 y el reconocimiento de la inviabilidad del modelo propuesto por el gobierno de Alfonsín, esta segunda etapa se caracteriza por el respaldo de buena parte de los ciudadanos patagónicos hacia las políticas privatizantes, principalmente, con miras de encontrar nuevas estrategias de desarrollo. Sin embargo,

“la desmonopolización estatal sobre la explotación petrolera [...] y la decadencia en la industria textil y frutícola -principal actividad del Alto Valle de Río Negro- desencadenaron dolorosas consecuencias comunitarias: desempleo, tercerización, desinversión y progresiva desindustrialización, migraciones rurales, entre otras muchas” (Tossi, 2014, s/n).

Las consecuencias del modelo neoliberal y sus políticas excluyentes pronto impactaron sobre la economía regional, generando nuevas resistencias y cuestionamientos que se profundizaron aún más en la tercera etapa que mencionaremos a continuación.

“La desertización social y las resistencias” es la última de las etapas propuestas por Bohoslavsky, que comienza a fines de la década de los '90s y se extiende hasta el mandato presidencial de Néstor Kirchner. Es en este período en donde “se hacen explícitas las consecuencias de la implementación de las políticas neoliberales de desregulación y privatización” (Ibídem, 2008, p.16). El ajuste, los despidos, la precarización laboral y desempleo se relacionan directamente con el

empobrecimiento y marginación de gran parte de la población patagónica y son motivo de protesta y denuncia, siendo agente de resistencia numerosas agrupaciones de desempleados y sindicatos de empleados públicos. Ya lejos queda la inicial aceptación al modelo neoliberal de la etapa anterior.

El modelo neoliberal en el territorio patagónico desató, en general, consecuencias similares a las sufridas a nivel nacional, principalmente, a raíz de las políticas implementadas durante las presidencias de Carlos Menem (1989-1995-1999), Fernando De la Rúa (1999-2001), Adolfo Rodríguez Saa (2001-2001) y Eduardo Duhalde (2002-2003). Ahora bien, teniendo en cuenta todo lo anteriormente mencionado, ¿qué características tuvo el período neoliberal de fin de siglo en la ciudad de San Carlos de Bariloche, al norte de la Patagonia Argentina? Antes de responder esta pregunta expondremos, primeramente, una breve descripción de la localidad que nos permita entenderla con mayor profundidad.

San Carlos de Bariloche es una ciudad enclavada en un sector de montaña cercano a la Cordillera de los Andes y uno de los destinos turísticos más importantes de la Argentina. A nivel socioeconómico promueve espacios de consumo vinculados, principalmente, al área turística. Sin embargo, de estos espacios de acumulación de capital no participa el conjunto de la sociedad local, que está atravesada por una profunda exclusión social que padecen aquellos sectores sociales donde se incluye la mano de obra menos calificada, los sectores vinculados al empleo temporario o al informal que, además, son marginados hacia la periferia de la ciudad. Esa periferia denominada como “El Alto” de la ciudad, ubicada sobre el faldeo de los cerros, no “encaja” con la postal turística de Bariloche.

La segregación urbana no es algo exclusivo de Bariloche, sino que es un rasgo que comparten en general las ciudades capitalistas y es, según Melisa Merlos (2017), una de las formas a través de las cuales aparecen las desigualdades sociales y económicas en el período de la modernidad. Inclusive, esta autora afirma que, desde mediados de la década de los ‘70s en América Latina, se observan un conjunto de procesos que relacionan la segregación urbana y la constitución de lógicas de distribución espacial de las ciudades con la democratización, la globalización y el neoliberalismo. Particularmente dentro de este último, Merlos destaca el turismo y la movilidad, los cuales han favorecido “que en las últimas

décadas” se crearan “nuevos espacios, propicios para la acumulación y reproducción de capital, en detrimento y exclusión de otros” (Ibídem, p. 40). Pese a que, como mencionamos anteriormente, Bariloche comparte ciertas lógicas de concentración de capital y exclusión de grupos sociales propias de las ciudades turísticas, existen particularidades que contribuyen a profundizar la segregación social y exceden al factor socio-económico. Son características propias de este territorio y se relacionan, principalmente, a factores étnico-raciales (Matossian, 2015).

La ciudad tiene desde sus bases una fragmentación en su estratificación, producto de imaginarios que privilegiaron la preponderancia del migrante europeo y blanco, invisibilizando y deslegitimando, tanto las comunidades mapuche preexistentes, como a los migrantes chilenos y a las comunidades de la Línea Sur (Ibídem). En este sentido, es interesante el abordaje que realiza sobre el tema Laura Kropff (2005), quien afirma que la historia hegemónica difundida en publicaciones representativas de la ciudad -publicadas en los ‘60s, pero con vigencia aún en los ‘90s- exponen a un Bariloche que, desde sus inicios, ha podido desarrollarse como tal gracias al esfuerzo personal de los “pioneros”, perspectiva meritócrata centrada, principalmente, en la figura de Bustillo. La autora afirma que dicha representación de la historia local excluye a otros grupos sociales que han formado parte constitutiva de la ciudad, quedando segregados y subalternizados los mapuche, considerados como “exóticos, grotescos, ignorantes” (Ibídem, p. 33) y los chilenos, vistos como “borrachos, viciosos, vagos y peligrosos para la soberanía nacional” (íbidem). En sus inicios, fueron estos dos grupos sociales los que comenzaron habitando “El Alto” de la ciudad, porque estos espacios eran los menos cotizados dentro del mercado turístico. Esta perspectiva tuvo gran legitimidad en los ‘60s, momento en el cual se consideraba a Bariloche como “la Suiza argentina” (Kropff, 2005), una mirada europeizante que omitía de la historia local y, al mismo tiempo, recluía hacia las periferias a otras subjetividades. Sin embargo, a mediados de los ‘80s, esta imagen comienza a resquebrajarse y a ser cuestionada por una nueva categoría que aparece, tanto en los discursos políticos y mediáticos, como en el imaginario local, que es la del Bariloche de “las dos caras”. A grandes rasgos, esta categoría propone dos nuevas alteridades: la “cara blanca” y hegemónica, y la “cara negra” relacionada a los sectores sociales de “El Alto”. Así, cuestiona el imaginario

local europeizante y legitima la presencia de una “cara oscura”, víctima del olvido y la segregación. Por todo lo anteriormente mencionado, podemos afirmar que en Bariloche, la división entre centro-periferia está atravesada, tanto por aspectos étnico-raciales construidos desde la incorporación patagónica al estado argentino, como así también por el establecimiento de Bariloche como un destino eminentemente turístico, en donde la pobreza y marginación quedan “escondidas” de la postal típicamente vendida.

La diferencia económica entre las distintas “caras” de Bariloche no ha sido sutil o poco evidente y, pese a que han habido diferentes gestiones gubernamentales, no se ha revertido. Tal es así que en 2008 -a siete años del estreno de *Cardenal-*, un relevamiento llevado a cabo por el Centro de Estudios Regionales de la Universidad Fasta,

“determin[ó] que la brecha entre ricos y pobres es más alta en Bariloche que en el resto del país, donde los ingresos por año del 10% más rico de la población local supera[n] 32,1 veces a los recursos anuales del 10% más pobre, siendo esta relación superior al promedio medido para el país” (Merlos, 2017, p.46).

En la década de los ‘90s y principios del 2000, tras la implementación de políticas de corte neoliberal, el diseño urbano profundizó esta fragmentación económica, social y espacial. En las periferias los sectores sociales empobrecidos vieron aún más fragilizada su economía, situación que se intentó paliar con asistencia a través de planes sociales -principalmente a partir de 1993-, buscando solucionar la situación de un modo temporal, pero sin atender a las causas que de fondo generaban la desigualdad. La industria turística, principal sostén económico de la ciudad, también se vio afectada por las políticas neoliberales: la Ley de Convertibilidad que establecía la paridad del peso con el dólar provocó que el turismo nacional buscara destinos internacionales a la par que el extranjero eligiera otros países donde viajar (Cañuqueo y Kropff, 2007, s/n).

El modelo neoliberal generó en la Patagonia y en Argentina en general, precarización laboral, desempleo y pobreza, debido, principalmente, a la privatización de instituciones públicas y la política de recorte presupuestario en las

instituciones estatales -principalmente salud y educación-. En Bariloche, esta situación se vio agravada por el factor de ser una ciudad turística con numerosos rubros que dependen de este tipo de economía que fue afectada negativamente por la Ley de Convertibilidad y la pobreza que a nivel nacional se estaba viviendo. El ámbito cultural y, particularmente, el teatro, también se vio debilitado por el contexto neoliberal. Bariloche no contaba con espacios estatales donde formarse profesionalmente, realizar talleres artísticos o espectáculos, salvo por la Escuela Municipal de Arte La Llave. En materia teatral, no existía un teatro público y los espacios privados donde ensayar o realizar las puestas en escena solían requerir una retribución económica que, por cómo se encontraba la economía local, era muchas veces difícil de abonar por los artistas (Entrevista a Beato y Benítez, 2021).

En materia teatral, en 1997 se sanciona la Ley Nacional de Teatro N° 24.800, la cual permite una regulación de la actividad teatral y crea el Instituto Nacional del Teatro (INT), organismo que promueve y apoya la actividad a nivel federal. Es recién al año siguiente, en 1998, cuando el INT comienza a hacer efectivo su rol de apoyo económico al desarrollo teatral argentino a través de subsidios y becas a grupos, salas, artistas, eventos, proyectos, entre otros aspectos. En relación a los organismos públicos encargados del desarrollo y promoción cultural, habría que esperar hasta el 2014 para contar, a nivel nacional, con un Ministerio de Cultura.

Pese al contexto de pauperización en el ámbito educativo, cultural, de salud y turístico, numerosos sectores de la población Barilocheña, al igual que en el resto del país, encontraron espacios de resistencia y lucha. Tal es así que la década de los '90s se caracterizó por "el movimiento sindical en defensa de las instituciones del estado ante la aplicación de políticas de recorte presupuestario" (Cañuqueo y Kropff, 2007, s/n), con participación juvenil en defensa de la salud y la educación pública. El movimiento piquetero surgido a raíz de las "puebladas" de la Plaza Huinca y Cutral Có generó también espacios de resistencia, teniendo como estrategia el corte de rutas, denunciando el desempleo y precarización laboral de la comunidad educativa. En relación a este tema, Merlos (2017) señala que, pese a que las políticas neoliberales estuvieron orientadas a desgastar a los sectores populares organizados a través de la descolectivización, la población local logró crear nuevas modalidades de resistencia en los márgenes del sistema, involucrándose en ella no sólo el sector obrero, sino también los estudiantes,

empleados estatales, campesinos y desocupados. La ciudad norpatagónica de Bariloche sufrió en la década de los '90s - principios del 2000 las consecuencias de un modelo neoliberal que azotó los espacios públicos y calidad de vida de los ciudadanos, profundizado por la crisis turística tras la paridad del peso con el dólar. Frente a esto encontró, sin embargo, espacios de lucha y resistencia con nuevos participantes y movimientos.

Esta semblanza del contexto general en el que se encontraba Bariloche en la década de los '90s, nos permitirá vincularla con el análisis de la construcción de *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*, del grupo de teatro independiente "El Trampolín", cuya descripción comenzaremos a compartir en el siguiente apartado.

### **III. Grupo de Teatro "El Trampolín": desde sus inicios hasta la creación de *Cardenal (o el fulbac de los sueños)***

El grupo de Teatro independiente "El Trampolín" se crea en San Carlos de Bariloche en el año 1989 de la mano de Adrián Beato y Julio Benítez. Constituido como uno de los primeros grupos de teatro independiente de la ciudad, sigue en pie hasta el día de hoy contando con más de treinta años de trayectoria. Su formación nace luego de la ruptura del histórico teatro IVAD en 1988, el cual funcionaba en la Biblioteca Sarmiento y quienes ambos actores formaban parte activa (Nudler y Porcel de Peralta, 2014; Schmeisser, 2021). Julio Benítez recuerda ese momento de la siguiente manera:

Benítez: Yo digo benditas las crisis [...] Nosotros frente a la escisión que tuvimos en el teatro IVAD nos motorizamos. Quiero decir cómo las separaciones, para hablarlo en todos los sentidos, de pronto te pueden meter en una triste depresión o te pueden motorizar. En este caso a nosotros nos motorizaron y (sic) inmediatamente estuvimos en el *Inodoro Pereyra*. (Entrevista a Benítez, 2013).

En 1988, luego de que Benítez se fuera del IVAD junto con Adrián Beato, Ana Barros, Carlos Denicolay y Graciela Lauro, deciden en conjunto realizar *Inodoro Pereyra*. Como nombre que los reúna, Benítez elige "Actores autoconvocados", sin embargo, a Beato esta elección no lo convence y sostiene que es importante pensar a futuro un nombre nuevo que los defina. Así, en 1989 y para la creación de

*Ardiente Paciencia* de Antonio Skármeta, Beato propone denominar al grupo “El Trampolín”, título que hace alusión al gran salto al vacío que es construir teatro y pararse en escena función tras función, con buena aceptación por parte de sus compañeros. Pese a que en un origen “El Trampolín” estuvo conformado por los cinco artistas mencionados anteriormente, en sus más de treinta años de trayectoria otros artistas han ido formando parte, se han quedado y/o se han ido, como lo son Alicia Tealdi, Carlos Marceró, Patricia Moss, Mabel Paredes y Rubén Fernández, entre otros. Dentro del grupo técnico, estuvieron como iluminadores Silvio Castelli y Pablo Beato -hijo de Adrián-, mientras que en la escenografía Liliana Romeu y Andreina Poli. Aunque existen participantes como Pablo Beato, que forman parte del grupo hace más de veinte años, los únicos artistas que se mantuvieron desde sus inicios fueron Adrián Beato y Julio Benítez.

Tealdi: yo digo que ellos son como una célula mínima, Julio y Adrián, que van sumando colaboradores que a veces pasan y se van. Es como un grupo móvil, un grupo abierto que se sostiene en ellos, ahora está Pablo Beato también, sumaron a Andreina [Poli] también en la parte de escenografía como una integrante, pero que está abierto el grupo a sumarse, a retirarse y eso está buenísimo, es como una forma de permitir que siga existiendo, estrategias de supervivencia. En este caso es la flexibilidad y creo que eso los marca a ellos como modo de trabajo. (Entrevista a Tealdi, 2013).

De carácter flexible y con modalidad de cooperativa, el grupo llevó adelante reconocidas producciones teatrales, en su mayoría, de dramaturgos argentinos y latinoamericanos, tales como *Ulf* de Juan Carlos Gené, en 1993; *La gripe* de Eugenio Griffiero, en 1994; *Como una* de Susana Barbato, en 1995; *Postales Argentinas* de Ricardo Bartís, en 2001; *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*, versión libre de *Rojos globos rojos* de Eduardo Pavlovsky, en 2001; *Rápido nocturno - aire de foxtrot* de Mauricio Kartun en 2004; *El cruce de la pampa* de Rafael Bruzza, en 2008; y *Bolitas negras* de Juan Carlos Moisés, en 2012, entre otras.

En paralelo a su prolífera producción teatral, han creado espacios teatrales y culturales tales como “La Usina” y “El Teatrillo de los Globos Rojos”. El primer espacio surge a raíz del estreno de *La gripe* y, hasta 1995, se constituye como “un espacio de arte [...] donde tuvieron cabida distintas disciplinas de arte: cine,

música, títeres, teatro, exposiciones y charlas” (currículum vitae de Benítez, s/a). El segundo caso se crea a partir de la construcción de *Cardenal (o el fulbac de los sueños)* en 2001 y se mantiene hasta el año 2005. Como “El Teatrillo de los Globos Rojos” será analizado en el punto 3.4 del presente capítulo, no ahondaremos en su descripción aquí. Sin embargo, a modo de adelanto, afirmamos que “se convirtió en el espacio de encuentro y cita obligada para actores, titiriteros, malabaristas, magos y directores de teatro” (Ibídem) en la localidad de San Carlos de Bariloche.

Por su intensa actividad teatral y cultural en la ciudad de San Carlos de Bariloche y la región, “El Trampolín” ha recibido numerosas menciones y premios, tales como:

- Primer Premio en la Fiesta Provincial de Teatro en 2002, organizada por el Instituto Nacional de Teatro.
- Primer puesto y “Mejor tratamiento temático de obra”, en Festival Regional Patagónico en 2002.
- Designación para representar a la región en el Festival Nacional de Teatro en 2004, organizada por el Instituto Nacional de Teatro.
- Homenaje a la trayectoria de Grupo de Teatro (1989-2013), en Fiesta Provincial de Teatro 2013, organizada por el Instituto Nacional del Teatro.
- Premio Regional 2018 a la Trayectoria, otorgado por el Instituto Nacional del Teatro por los más de 30 años de labor del grupo.
- Declaración de Interés Municipal y Regional Comunitario al Grupo de Teatro “El Trampolín”, sancionada por unanimidad en sesión del Concejo Municipal en el año 2018.

Conocer algunas características de “El Trampolín” en su primera década de creación y hasta la producción de *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*, nos permitirá reconocer cómo eran, en líneas generales, sus modos de producción en pleno contexto neoliberal.

“El Trampolín” se crea en la postdictadura argentina, en un año en donde, en paralelo a los procesos de hiperinflación de 1989 del gobierno de Alfonsín, se viene gestando hace ya dos años -según la periodización de Bohoslavsky- una etapa de privatización de empresas estatales y un desplazamiento del modelo

estadocéntrico establecido hasta entonces. Como mencionamos anteriormente, el modelo regido por el mercado privado fue generando en la década de los '90 transformaciones en la economía regional y barilochense, promoviendo profundas crisis económicas y sociales.

Dentro de la esfera artística las condiciones para hacer teatro no eran las más favorables. Al momento de comenzar los ensayos de *Cardenal* en el 2000, los actores de "El Trampolín" no sabían de la existencia de los subsidios del Instituto Nacional del Teatro. Esto, posiblemente, puede ser porque el INT era, al momento de comenzar la producción de la mencionada obra, un organismo relativamente nuevo. Sin embargo, al dialogar sobre este punto con Laura Vinaya, representante desde el año 2021 del Instituto Nacional del Teatro en Rio Negro, compartió que probablemente algunos grupos aún sigan sin tener conocimiento del alcance del Instituto Nacional del Teatro, pese a que lleva ya 24 años desde su constitución (Conversación informal con Vinaya, 2021). Así, el inicio de la gestación de *Cardenal* surgió sin financiamientos públicos.

Durante la primera década del grupo, incluyendo en ella la etapa de creación de *Cardenal* en 2001, "El Trampolín" no contó con un espacio físico fijo para producir obras teatrales. Por este motivo, en general, solían hacer los ensayos y puestas en escena en espacios públicos, como escuelas, o privados, como salones que conseguían gratuitamente.

Benítez: Teníamos ese entusiasmo y creamos esto de ir el teatro a las escuelas porque no teníamos sala, entonces íbamos a las escuelas. [...] Significó esto Trampolín para nosotros: nos motorizó, nos puso ahí (Entrevista a Benítez, 2013).

De esta manera, llegaron a ensayar y actuar en espacios públicos de Bariloche como la Escuela N° 187 "Carlos M. Biedma" y la Escuela Primaria N° 16 "Francisco Pascasio Moreno", donde hicieron *Ardiente Paciencia* en 1989. Los espacios privados con los cuales contaron fueron "La Asociación Mutual Española de San Carlos de Bariloche", conseguido por el grupo teatral "La Paloma", del que Beato y Benítez también formaban parte, y el "Hotel Sol". En este último caso, utilizaron para hacer funciones tanto el subsuelo del lugar, como un salón, escaleras arriba,

donde armaron un teatrillo y realizaron *Como una*, dirigida por Benítez, en 1995. Los actores solían conseguir todos estos espacios “de prestado” y, por su carácter no convencional, debían estar “siempre luchando con [...] que tenés que ir a armar un teatro cada vez que vas” (Entrevista a Benítez, 2021). En relación a La Escuela Municipal de Arte La Llave, Benítez asevera que, pese a ser un espacio estatal, en aquél entonces a los integrantes de “El Trampolín” se les dificultaba utilizarlo por dos motivos. Por un lado, al realizar funciones teatrales allí, solía haber poca concurrencia del público barilocheño:

Benítez: Nos costaba mucho, inclusive nosotros hicimos una función de *Inodoro Pereyra* en La Llave, [...] pero con el *Inodoro Pereyra* me acuerdo que nos costaba mucho llevar la gente a La Llave. O sea, forma parte de toda la historia, la historicidad del teatro de Bariloche que uno intentaba y de pronto eran como (sic) gestos que no se cerraban con la ida del público al teatro (Ibídem).

Siendo el público presente en convivio una parte constitutiva del teatro, siguiendo los planteos de Dubatti, “La Llave” no ofrecía grandes posibilidades -en ese contexto y para “El Trampolín”- de establecer funciones con buena repercusión y llegada de espectadores. Otro problema era que “La Llave” tenía y tiene fines educativos. Es una escuela de arte pensada para promover la enseñanza no formal de saberes artísticos a la comunidad de modo gratuito y público, y no es un teatro público o institución artística para el ensayo y puesta en escena de espectáculos. Por este motivo, en aquél entonces, no se promovía la producción y puesta en escena de espectáculos, más allá de las muestras ocasionales de los talleres (Entrevista a Benítez, 2021).

La Biblioteca Sarmiento era una de las salas teatrales privadas que los actores, en algunas ocasiones, solían alquilar. Sin embargo, esto no era lo más frecuente para “El Trampolín” ya que, por un lado, el teatro requería seguros económicos difíciles de abonar -por el contexto económico que se estaba atravesando- y, por el otro, si reservaban, les permitían utilizar el espacio como salón de ensayo únicamente dos veces antes de la función, lo que implicaba, no solo pagar el teatro privado para el estreno, sino también conseguir en paralelo un espacio de ensayo aparte, con la problemática que esto involucraba a nivel económico para el grupo.

En relación a los ingresos económicos de “El Trampolín”, como gran parte de las profesiones en los ‘90s, vivir únicamente del teatro era un gran desafío. Beato tenía como profesión paralela la docencia, lo que le permitía -pese a la pauperización laboral en dicho rubro- tener un sostén económico de mayor estabilidad. Sin embargo, este no era el caso de Benítez, quien desde 1993 eligió vivir exclusivamente de la actividad teatral independiente.

Pariani: ¿Cómo era vivir del teatro en el contexto neoliberal?

Benítez: Y, era muy difícil. Tanto es que yo busqué trabajo [en 2003] porque no tenía ingresos. Adrián tenía los ingresos de la docencia, pero yo no tenía ingresos. Me costaba muchísimo, me costaba en la relación vincular con la pareja, y me costaba existencialmente, entonces por eso fui a buscar trabajo (Ibídem).

El actor afirma que, pese a esta situación, lejos de aumentar el precio de las entradas para lograr una mayor retribución económica, el grupo siempre intentó lograr que sean accesibles, contemplando inclusive las situaciones de aquellos espectadores que no tenían recursos económicos para abonar los espectáculos.

“El Trampolín” se ha presentado tanto en espacios convencionales como no convencionales, teniendo como motor la manifestación teatral en sectores a los que el teatro no solía tener tanta “llegada” en el período de los ‘90s, como localidades de la línea sur rionegrina, “El Alto” de Bariloche, centros comunitarios periféricos de la ciudad y escuelas públicas, rurales y urbanas.

El Proyecto 854/18 presentado al Consejo Municipal en el 2018 para la declaración de Interés Municipal y Regional Comunitario, destaca que toda la historia de “El Trampolín”

“[...] está signada por el compromiso y una intensa construcción de presencia social asociada a su trabajo artístico. En este norte llevaron su trabajo a las escuelas, en lugares a los cuales el teatro no había llegado, brindaron formación y talleres, realizaron giras por la línea sur y fueron movilizadores de la actividad teatral e inspiradores del pensamiento tanto en la ciudad como en la región [...]. Cada puesta en escena ha dejado huellas en cientos de espectadores y ha aportado a la identidad cultural de nuestra comunidad”

(Proyecto de Declaración del CDMSCB 854/18, 2018).

Afirmamos que parte de la filosofía de este grupo de teatro independiente fue la de resistir al contexto neoliberal, encontrando estrategias para mantenerse en pie y contribuir al desarrollo de la actividad teatral, promoviendo desde el compromiso y presencia social el encuentro del público con el teatro. Esto sucedió, tanto por la accesibilidad económica de las entradas, por llevar el teatro a lugares no convencionales y por promover esta disciplina artística de manera constante tanto en “El Alto”, como en “el centro” de Bariloche. En este último caso, aunque no había acceso a salas teatrales donde actuar, pudieron armar sus espacios en lugares no convencionales -como el subsuelo del Hotel Sol- o construir espacios propios -como “La Usina” o “El Teatrillo de los Globos Rojos”-, en donde no sólo hicieron sus puestas en escena, sino también promovieron el encuentro e intercambio de saberes entre artistas.

Si recordamos lo abordado sobre el teatro independiente en el Capítulo 1, observamos que este grupo de teatro comparte en líneas generales ciertas características con los grupos teatrales independientes de la postdictadura argentina. Esa relación se encuentra, principalmente, en torno a los modos de producción que implican el costeo de la labor por parte de los propios artistas; el trabajo grupal, horizontal y cooperativo; y su perspectiva anti mercantilista. Asimismo, tal como expusimos en dicho capítulo, si en el contexto de los ‘90s las compañías de teatro independiente se caracterizaron por ser de carácter micropolítico, sostenemos que “El Trampolín” no escapó a eso al proponer espacios alternativos de construcción artística frente a un contexto de pauperización nacional involucrando las ideas, el cuerpo y la acción en proyectos culturales propios, operando como un grupo de resistencia cultural. En Argentina existen numerosos grupos de teatro independiente que han tenido y sostienen este modo de realizar y pensar al teatro y la cultura. Nos centramos en “El Trampolín” porque el proceso creativo de *Cardenal (o el fulbac de los sueños)* y las decisiones poéticas tomadas a raíz del contexto barilocheño estuvieron enmarcados por los ideales y modos de trabajar particulares de este grupo independiente en el contexto neoliberal de fin de siglo XX y principios del XXI.

A continuación, expondremos brevemente los primeros contactos que tuvo “El Trampolín” con la obra *Rojos globos rojos*, posteriormente transformada en *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*, en función de preguntarnos cuál era el conocimiento que dicho grupo teatral tenía sobre la producción de Pavlovsky, tanto dramática como política.

#### “El Trampolín” y Eduardo Pavlovsky: inicios de *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*

“El Trampolín” decide realizar la versión libre de *Rojos globos rojos*, *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*, en el año 2000. Pese a que esta idea fue impulsada por Beato y Benítez, la selección de la obra y su realización estuvo motivada inicialmente por un proyecto de obra anterior, del cual formaban parte tanto estos artistas como miembros que no eran exclusivamente del mencionado grupo independiente.

En el año 1998 Julio Benítez tiene la idea de representar *Rojos globos rojos* de Pavlovsky, por lo que comienza a buscar el elenco que formaría parte del proyecto. Recién en el año 2000, con Adrián Beato en la co-dirección, ambos actores le proponen al docente, dramaturgo y director teatral Alfredo Fidani llevar a cabo la dirección de la obra. Comienzan de este modo los ensayos de *Rojos globos rojos* con Fidani en la dirección, Beato en la co-dirección, Benítez en el personaje de “El Cardenal” y dos actrices locales el rol de “Las Popis”. A pesar de que Beato, a los pocos ensayos y por conflictos grupales, decide dejar su rol, la obra continúa hasta el estreno en junio del 2000 en la Biblioteca Sarmiento.

Pese a la iniciativa y habiendo ya estrenado, el proyecto de *Rojos globos rojos* pronto se derrumba. Luego de algunas funciones, las actrices de “Las Popis” se retiran de la obra, decisión que conlleva la disolución del proyecto. A las semanas de este conflicto, Beato convoca a Benítez para retomar la obra pero proponiéndole importantes modificaciones: haciendo sobre ella una versión libre, la cual se transformaría, en un futuro cercano, en *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*. Así, los actores emprenden esta nueva versión, unidos por su compartida admiración hacia el trabajo de Pavlovsky.

Benítez: Yo era un admirador de Pavlovsky, porque cuando yo trabajaba en el Hotel Amancay [desde el año 1977 a 1993], viajaba mucho a Buenos Aires por

el rol de administrador, y siempre que iba a Buenos Aires veía teatro, y veía obras de Pavlovsky. Me acuerdo de que, en el '96 me parece que fue, yo la vi con Adrián [Beato], vimos *Rojos globos rojos*, [...] y bueno me impactó mucho (Entrevista a Benítez, 2021).

Beato: Yo lo he visto actuar a Pavlovsky en casi todas sus obras [...] Lo vi en las últimas dos obras, en la última que además pude compartir con él fue impresionante, porque falleció al poco tiempo el tipo. Estaba fulminado y arriba del escenario era un elefante moviéndose y no podías dejar de mirarlo. *Daños colaterales* fue. [...] Yo voy repasando toda la dramaturgia de Pavlovsky, y junto con Gené, para mí son los dos grandes dramaturgos de la contemporaneidad de argentina. Ellos son como (sic) muy sublimes en ese aspecto, en cómo escriben, en la manera que escriben (Entrevista a Beato y Benítez, 2021).

Beato y Benítez no sólo conocían la producción dramática de Pavlovsky, sino que también lo consideraban como un referente teatral a nivel nacional, lo admiraban como dramaturgo y como actor de sus puestas en escena. Cuando deciden llevar a cabo *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*, paulatinamente comienzan también a ahondar en sus perspectivas políticas:

Benítez: A partir de ahí, a partir de ver la obra de Pavlovsky y a partir de que encaramos esto [*Cardenal (o el fulbac de los sueños)*] me empecé a comprar los libros de Pavlovsky, todos los que tenía, y entonces pude entrar en esa cuestión pavlovskiana digamos [...] Me gustaba su actitud política (Entrevista a Benítez, 2021).

A Benítez lo conmovió la importancia que le daba Pavlovsky al trabajo colectivo en conjunto con su postura antiimperialista, asimismo, cómo el autor criticaba al poder y los modos que tiene éste de “maquillarse” de diferentes maneras. A medida que fue adentrándose en las lecturas, comenzó a comprender la categoría de la micropolítica de la resistencia. En relación a esto, afirma:

Benítez: Lo que yo tomé mucho de él [de Pavlovsky] por la cuestión de resistencia es que uno tiene que tener la mayor claridad del sistema para

moverse en los márgenes, en los intersticios que vos le tenés que encontrar, y por esa razón es que nosotros a pesar de que con Adrián en el grupo “Trampolín”, a pesar de no tener estructura, nosotros seguíamos produciendo. Aunque a veces no producíamos como “Trampolín”, pero seguíamos produciendo y enriqueciéndonos (Ibídem).

Ambos artistas tenían conocimiento, tanto de la producción artística, como política de Pavlovsky al momento de ensayar y estrenar *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*, inclusive sobre aquellos planteos relacionados con la micropolítica de la resistencia. Es necesario tener esto en cuenta para el análisis de *Cardenal* ya que nos permite reconocer que existían de base puentes entre “El Trampolín” en Bariloche y la producción dramaturgica y política de Pavlovsky en Buenos Aires, que la creación de esta versión libre de *Rojos globos rojos* no se realiza desentendida de los planteos políticos del autor que la crea en 1994.

Para finalizar, creemos relevante tener en cuenta la relación entre el territorio en el que se construye *Cardenal (o el fulbac de los sueños)* y la micropolítica de la resistencia. Por un lado, porque es fundamental reconocer que la obra fue llevada a cabo por un grupo de teatro independiente en un Bariloche neoliberal con perspectivas, modos de trabajar y resistir cultural y micropolíticamente propios - que algunos de ellos se comparten con otros grupos de teatro independiente en la Argentina de la postdictadura-. Por otro lado, porque entender que Beato y Benítez ya conocían, tanto la producción dramaturgica, como la producción textual política de Pavlovsky al ensayar *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*, permite enmarcar nuestro análisis. Así, es posible reconocer que las decisiones tomadas por los actores en el proceso creativo de la obra, y que relacionaremos a la micropolítica de la resistencia, no son aisladas ni del territorio en el que se producen, ni del grupo teatral independiente del que forman parte, pero tampoco de los planteos políticos del autor del cual toman *Rojos globos rojos* para hacer su versión libre.

#### **IV. *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*, grupo de teatro “El Trampolín”, 2001. Sinopsis de obra**

A continuación, compartiremos la sinopsis de *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*. El objetivo de este apartado no será más que el de exponer un breve

resumen de dicha versión con la información necesaria para que luego, en los próximos puntos del presente capítulo, podamos llevar adelante el análisis pertinente con mayor información sobre el caso estudiado.

La siguiente sinopsis de *Cardenal (o el fulbac de los sueños)* es la divulgada en Alternativa Teatral, sitio privado, autónomo e independiente argentino al servicio y difusión de las artes escénicas.

#### **a. *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*, primera sinopsis**

“Versión libre sobre textos de Rojos Globos Rojos de Eduardo Pavlovsky. Espectáculo que nos permitió conectarnos con la ética del cuerpo, donde está inscripta toda nuestra historia teatral, utopías, fracasos, caminos, sueños, ausencias, compañeros, llegadas y partidas. Ahí Cardenal y Mosquito están en su salsa, creando y recreando, inventando la vida de los teatreros anónimos que con su tenacidad y resistencia, convierten la abrumadora realidad cotidiana en utópicos proyectos, reviviendo en cada función la pasión del estreno, bajo el lema ‘si estrenamos no nos morimos nunca’.

Este espectáculo está dedicado con todo amor a nuestro amigo Eugenio Filipelli, maestro de actores, trota pueblos y creador de innumerables grupos filo dramáticos que recuperaban la ‘fiesta de hacer teatro’; y en su memoria a todos los teatristas que construyen el teatro de nuestras provincias y que siguen creyendo que en estos pequeños teatros ‘todavía podemos seguir soñando la libertad’” (Alternativa Teatral, s/f).

Además de esta sinopsis, creemos necesario agregar una nueva que funcione como complemento de la anterior, orientada a dar la información necesaria para comprender el análisis que propondremos. Los materiales que utilizamos para elaborarla son el guión escrito de *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*, el registro audiovisual digitalizado de la primera función realizada en Ingeniero Jacobacci en el año 2001 y las entrevistas a los actores.

## **b. *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*, segunda sinopsis**

*“A mí lo que siempre me interesó,  
es que es una obra que nunca se hace”*

(Entrevista a Beato y Benítez, 2021).

*Cardenal (o el fulbac de los sueños)* trata sobre la vida de un actor, Cardenal, y su ayudante, Mosquito, y los acontecimientos que ocurren mientras se preparan para hacer “la obra” ante el público presente. Pareciera que dicha función está siempre “a punto de empezar”, no obstante, las escenas van transcurriendo y esto nunca sucede. En cambio, aparece con fuerza el vínculo entre Cardenal y Mosquito, los diálogos con el público -que es espectador y cómplice de las situaciones que van transcurriendo-, las pequeñas escenas que interpreta Cardenal de diferentes personajes y monólogos. Cardenal y Mosquito se están preparando para actuar una de sus tantas funciones diarias en su “Teatrito de los Globos Rojos”, un teatro independiente olvidado en alguna región del sur. Los espectadores, según dice Cardenal, son pocos. La lucha por mantenerse en pie actuando sin ser echados por la Municipalidad u olvidados por la gente, es grande. Los personajes asumen la situación de precariedad, la reconocen y deciden afrontarla con alegría, de pie, con tenacidad e ideales claros, con la esperanza y certeza de que el día de mañana la situación será diferente.

## **V. *Cardenal (o el fulbac de los sueños)* y la micropolítica de la resistencia**

A continuación, abordaremos tres decisiones poéticas llevadas a cabo en *Cardenal (o el fulbac de los sueños)* que se diferencian de la original en función de analizar su relación con la micropolítica de la resistencia. A diferencia del análisis de Dubatti compartido en el capítulo anterior, no realizaremos en este caso un estudio sobre el texto dramático, sino que nos concentraremos en algunas decisiones tomadas dentro del proceso creativo, influenciadas por el contexto nacional y territorio de Bariloche, en función de abordar cómo esas decisiones evidenciadas en el estreno se relacionan con la micropolítica de la resistencia. Las tres decisiones poéticas que investigaremos dentro del proceso de construcción de obra serán la incorporación del personaje Mosquito, la construcción del Teatrito de los Globos Rojos y la cocción del guiso en escena. Esto lo realizaremos atendiendo a

cómo el territorio influye en ellas y posibilita la creación de una obra con sentidos territorialmente significativos. Consideramos que, para lograr esto, es necesario llevar adelante una reconstrucción a través de entrevistas y registros fotográficos proporcionados por la carpeta de actor, y no a través del texto dramático de la obra, el cual evidencia el resultado “final” de un proceso creativo. Por otro lado, en el texto dramático no aparecen una serie de informaciones que son valiosas para vincular la obra con la micropolítica de la resistencia y el territorio barilochense, pero que sí podemos vincularla a través del registro audiovisual y nuestra propia experiencia. Por ejemplo, en el texto de *Cardenal* no aparece el tamaño ni el material de la olla sobre la cual cocinan el guiso. Sin embargo, el video permite verla y remite a las que eran utilizadas en las ollas populares, junto con el anafe sobre el cual lo cocinan. Tampoco se observa el espacio sobre el cual los actores producen la obra, el Teatrino de los Globos Rojos de cartapesta construido por los artistas. Estos elementos, observados en el video de la función en 2001 y el registro fotográfico dentro de la carpeta de Benítez, generaron interrogantes y permitieron reponer información de la obra que pudimos relacionar con un contexto puntual como lo es el de la aplicación de políticas neoliberales en una ciudad particular.

#### **a. Mosquito, “un pibe de la calle”**

La función grabada en Ingeniero Jacobacci en el año 2001 muestra que en escena son dos los personajes masculinos quienes llevan la acción durante toda la representación: por un lado, El Cardenal -el mismo personaje que *Rojos globos rojos*-, y, por el otro, Mosquito. ¿Quién es este nuevo personaje?.

Para analizar la incorporación de Mosquito es necesario remontarnos a los comienzos de ensayo de *Cardenal*. Tal como comentamos anteriormente, al comenzar este nuevo proyecto, luego de la disolución del proyecto inicial de *Rojos globos rojos*, Beato le propone a Benítez retomar la obra pero realizando sobre ella una versión libre. Beato estaría en la dirección y Benítez en el papel de El Cardenal. Los dos personajes femeninos que aparecen junto a él en *Rojos globos rojos* no estarían a en esta versión, principalmente por decisión de Beato, quien “no encontraba en Las Popis el atractivo” (Entrevista a Beato y Benítez, 2021). Beato dirá que “para mí la obra siempre fue, desde que la vi con Pavlovsky hasta la versión que hizo Fidani, [...] un unipersonal” (Ibídem).

La idea de Beato era trabajar únicamente el personaje de Cardenal, teniendo como tema principal de la obra la reivindicación de los teatros independientes de la Patagonia, “en donde se resiste a todo tipo de embate al capitalismo y [...se sigue] creando un espacio de sueños y divulgación de ideas” (entrevista a Beato, 2020). Pese a que esta temática continuó como eje principal del espectáculo, con el tiempo el proyecto dejó de ser un unipersonal y terminó sumando a un personaje más, decisión que fue en gran parte influenciada por el territorio barilochense y argentino de fin de siglo XX, como veremos a continuación.

Como hemos abordado previamente, el contexto neoliberal nacional y específicamente de San Carlos de Bariloche en los primeros años del 2000 no ofrecía grandes posibilidades a los artistas que desearan producir y sostener proyectos culturales. La ausencia de un Ministerio de Cultura no promovía el desarrollo cultural con subsidios o apoyos económicos, cualquiera sea su índole. Asimismo, pese a que existía el INT, los actores aún no solicitaban o contaban con su apoyo por desconocer el alcance de dicho organismo. En relación a los espacios teatrales donde ensayar o hacer la puesta en escena, recordemos que no existía un teatro público y, como hemos comentado, utilizar la Escuela Municipal de Arte La Llave era complejo, tanto porque se trataba de un espacio de formación educativa, como por no convocar -según la experiencia de Benítez- el suficiente público en las funciones programadas. Los espacios privados, por otro lado, requerían una retribución económica que en pocas ocasiones los actores lograban costear. Todos estos motivos influenciaron a que Beato y Benítez buscaran, para el comienzo de los ensayos de *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*, un espacio que no requiriera de los costos económicos de los salones privados locales y pudieran sostenerlo en el tiempo. Esta indagación resultó en el hallazgo de un espacio alternativo que los actores creyeron les serviría para comenzar el proyecto: un estacionamiento automovilístico en el terreno del sindicato docente, Unión de Trabajadores de la Educación de Río Negro, más conocido como la UnTER.

Benítez: era un galpón. Digamos era un estacionamiento de vehículos, vehículos grandes, que era como un escenario quiero decir, porque le faltaba la cuarta pared. [...] Un galpón. Y ahí empezamos (Entrevista a Beato y Benítez, 2021).

Adrián Beato, en paralelo a su profesión de actor y director teatral, es docente y, para aquel entonces, afiliado a la UnTER. La seccional Bariloche del sindicato tenía -y tiene aún- su sede y punto de encuentro en la calle Ada María Elflein 735, en un terreno de cara a la calle. Por aquel entonces, en el año 2001, detrás de la casa se encontraba un jardín con un estacionamiento techado grande de tres paredes - como si fuese un teatro a la italiana, sin 4° pared-, y, como suele suceder con este tipo de instalaciones, sin calefacción o aislamiento que repare del frío y vientos bariloichenses.

El contacto entre la UnTER y algunos “teatrerres” de la localidad no era nuevo, sino que había comenzado previamente en el año 1997 con la Compañía “La Paloma”, grupo de títeres en el cual se encontraban Beato y Benítez:

Benítez: Adrián es docente del gremio, pero nosotros ya teníamos el contacto de antes porque ellos tenían un departamento atrás y a veces nos lo prestaban a nosotros cuando hacíamos un festival de títeres. Entonces los titiriteros dormían ahí (Ibídem).

A través del contacto de Beato y desde la Compañía “La Paloma” con el secretario gremial, Aldo Spessot, la UnTER les prestaba un departamento que tenían en su terreno de Elflein para que actores y actrices, en el marco de festivales de títeres, pudieran alojarse allí. Asimismo, lo utilizaban como espacio de reunión, almuerzos y cenas dentro de esos festivales.

Al momento de solicitar prestado el estacionamiento para ensayar *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*, no sólo ya tenían el contacto previo realizado con la institución, sino que también ya habían hecho ensayos y funciones allí con un proyecto anterior, en el año 1998.

Benítez: Un día yo haciendo un asadito [en el marco del festival de títeres], hacia un poco de frío y la gente estaba en el depto. Yo le digo ‘che, Adrián [Beato], tendríamos que hacer una obra acá’. Y ahí apareció todo, y lo primero que hicimos fue el Inodoro Pereyra ahí (Entrevista a Benítez, 2021).

El galpón de la UnTER fue utilizado como teatro por primera vez por “El

Trampolín” en el año 1998 para la reposición de *Inodoro Pereyra* que habían creado una década atrás bajo el nombre de “Actores Autoconvocados”. Teniendo el contacto de la UnTER, y la predisposición del préstamo del lugar, el objetivo de Beato y Benítez fue, para esta nueva ocasión, pedir prestado el estacionamiento para ensayar su nuevo proyecto teatral *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*, solicitud a la cual la UnTER accedió. Ahora bien, ¿Cómo se relaciona que los actores hayan empezado a trabajar su proyecto teatral en un estacionamiento automovilístico con la incorporación del personaje Mosquito?

Ensayar en Bariloche en un espacio sin reparo del viento, ni calefacción, es difícil e incómodo. La ciudad tiene en sus meses otoñales grandes precipitaciones, en invierno temperaturas bajo cero y precipitaciones en forma de nieve, y en primavera fuertes vientos que pueden superar los 100km/hs. Cuando en noviembre del 2000 Benítez comienza a ensayar su personaje y Beato a observar desde la dirección, para alivianar un poco el frío que pasaban, Beato le acercaba y compartía bebidas calientes. Por momentos el que recibía un mate era Julio, pero por otros Cardenal. Realidad y ficción comenzaron a entrelazarse en el proceso de construcción de la obra, impulsados por un contexto físico y climatológico concreto.

Beato: En una ocasión llevé una garrafa con hornalla para calentar agua y hacer unos mates o tecito. Mientras [Benítez] ensayaba, [yo] calentaba agua y le pasaba el tecito. Julio decía ‘muchas gracias...’ (Entrevista a Beato, 2020).

Luego de varios ensayos y con el estreno de la obra acercándose, Benítez tuvo una idea.

Beato: pasábamos mucho frío y yo empecé a hacer mate, tecito. Y después Julio un día me dice ‘¿Por qué no incorporamos al director haciendo esto, como parte de esa realidad?’ Poéticamente hablando, decir bueno, el director está ahí y le da tecito al actor.

Pariani: como parte de lo que sucede en el Teatrillo de los Globos Rojos...

Beato: Claro.

(Entrevista a Beato y Benítez, 2021).

Benítez tiene la idea de asumir el propio contexto real en el que estaban ensayando y volverlo poético: incorporando al director como un personaje más dentro de la obra, como “el director” que acompaña al personaje de Cardenal a realizar sus funciones diarias. A Beato esta propuesta le interesó, pero en algún aspecto no lo convenció.

Beato: que el director le hiciera a Cardenal tecito, lo ponía en lugar de paridad o de supremacía al director sobre Cardenal, era el que dirigía a este personaje. [...] Entonces dije sí, pero que no sea el director. Y yo me acordé que me habían contado que en el Teatro del Pueblo Leónidas Barletta siempre contrataba pibes de la calle. Él hacía funciones, como dice Cardenal, a las 3, a las 5, a las 6... Tocaba la campana del Teatro del Pueblo, la gente entraba y se hacía la función. [...] Y así todo el día. Él contrataba a pibes de la calle, les decía “bueno vení, barré, hacé cosas y te ganás un plato de morfi (sic). Y barría el teatro, lo ayudaba a acomodar las cosas. Y siempre había alguien, algún muchacho de la calle que estaba en mala situación y entraba. Y me quedó esa historia. Y dije bueno, ¿por qué no puede ser Mosquito uno de esos pibes que tranquilamente Cardenal incorpora y le dice dale, vení, barré allá, llevá esto acá y que se fue quedando? (Ibídem).

Influenciado por este accionar del director de Teatro del Pueblo, Leónidas Barletta, Beato decide incorporarse como un chico de la calle que, por comida y techo, lo ayuda a Cardenal con el mantenimiento del teatrillo. Así nace Mosquito.

Beato: Mosquito al principio era eso, el pibe que hacía las cosas. Si, que estaba ahí, que podía vivir relativamente bien porque el teatro le permitía comer todos los días (Ibídem).

En relación a la mención de Barletta queremos aclarar que, pese a no analizar aquí su posicionamiento artístico-político y del Teatro del Pueblo, reconocemos llamativa y resaltamos su influencia en Beato, más aun teniendo en cuenta que en dicho espacio nació el primer grupo de teatro independiente de la Argentina y que Beato forma parte de un grupo teatral independiente en Bariloche.



Mosquito preparando mate en el Teatrillo de los Globos Rojos, s/f.

Fuente: archivo de Benítez.



Cardenal tomando té en Teatrillo de los Globos Rojos, s/f.

Fuente: archivo de Benítez.

Por todo lo anteriormente mencionado, afirmamos que la incorporación de Mosquito a *Cardenal (o el fulbac de los sueños)* estuvo en sus raíces influenciada por la ausencia de un espacio teatral con necesidades básicas satisfechas para ensayar en Bariloche. La elección del galpón de la UnTER, sin calefacción ni espacio cerrado que ofrezca reparo, estuvo directamente relacionada con el contexto local que azotaba la ciudad y el país: por un lado, la falta de políticas culturales que promuevan el desarrollo teatral local y generaran espacios adecuados a su desarrollo y, por otro, una economía debilitada por las políticas neoliberales que imposibilitaba el financiamiento de espacios de ensayo privados. Este costeo se vio dificultado, inclusive, para artistas con trabajos paralelos, como fue el caso de Beato, ya que el ámbito de la docencia también se vio altamente precarizado. Pese a todo esto, esta situación no fue limitante para Beato y Benítez, quienes optaron como estrategia encontrar una alternativa por fuera de lo tradicional para comenzar los ensayos de su proyecto teatral. Y fue esta decisión la semilla que, luego de sufrir el frío del galpón y resistir con mates y té caliente, incitó a una decisión poética tal como la incorporación de un personaje nuevo.

Lo mencionado hasta aquí tiene en sí aspectos relacionados a la micropolítica de la resistencia por dos motivos principales. Por un lado, los actores no optaron por el camino de la depresión o resignación en los términos que habla Pavlovsky al respecto en "La ética del cuerpo" (Dubatti, 2001) -decisión que implícitamente implicaría sumarse al nuevo orden hegemónico neoliberal-, porque los deseos de creación no se abandonaron e, inclusive, retrucaron la situación con una alternativa por fuera del territorio impuesto, por los bordes del contexto de precariedad cultural local y encontraron un espacio que operó como resistencia para el sostenimiento de su proyecto: un galpón automovilístico. El trabajo por los bordes, característico de la micropolítica de la resistencia, implicó en este caso la búsqueda de alternativas a un circuito cultural excluyente y el hallazgo de un nuevo espacio de construcción teatral.

Por otro lado, la micropolítica de la resistencia apareció en una segunda instancia como respuesta creativa frente al frío del galpón de la UnTER. Beato, luego de cebar mates y hacer té para paliar las bajas temperaturas del espacio ensayo tras ensayo, amplía su rol de dirección dentro del proyecto y se incorpora asimismo como personaje, como un chico de la calle que asiste a Cardenal en las

labores diarias de ese teatrillo independiente olvidado a cambio de techo y comida. La incorporación de Mosquito es también una respuesta frente al contexto impuesto por la realidad argentina de principios de siglo y habla de las estrategias que fueron encontrando los actores para resistir y mantener la obra en pie, fue una decisión que apareció como una línea de fuga a la gran macropolítica neoliberal. En términos de Pavlovsky (Ibídem), fue un “invento imaginativo” que encontró, a través de una mirada ética y estética, la posibilidad de transformar la realidad de precarización a su favor. Pavlovsky, en *Micropolítica de la resistencia* (1999), sostiene que en Latinoamérica es la imaginación creadora -aquella que se escapa por los bordes y es necesario cuidarla y desarrollarla- la que permite resistir contra la mediocridad del fin de siglo neoliberal. Afirmamos que las estrategias llevadas a cabo por los integrantes de este proyecto fueron fruto de una imaginación creadora y respondieron micropolíticamente a un contexto neoliberal empobrecedor y excluyente.

#### **b. El Teatrillo de los Globos Rojos. *Todas las manos todas***

“La filosofía de los planes económicos neoliberales conservadores no solo mata por hambre y por incertidumbre. No hay nada más terrible para el hombre que perder la capacidad de poder soñar con sus proyectos existenciales. Su futuro [...]. Se nos aplana, se nos desdibuja, se nos desideologiza, se nos des-solidariza diariamente. La gente preocupada por la incertidumbre de la cotidiana realidad, pierde contacto con sus utopías, sus sueños, sus proyectos singulares. Su creación. Su apasionamiento. Sus ilusiones. Frente a la homogeneización de subjetividad que se nos impone, debemos tener el coraje de mantener nuestra producción intelectual más viva que nunca, producciones que atraviesen lo político, lo cultural, lo económico. Construcción permanente de nuevas subjetividades, nuevos territorios existenciales, nuevas producciones de solidaridades, nuevas micropolíticas. [...] No renunciemos a los bordes [...]. Terminemos con la queja paralizante y pongámonos en marcha. Recuperaremos entonces entre todos nuestra memoria, nuestros sueños y nuestras utopías” (Pavlovsky, 1999, pp. 183-184).

Luego de semanas de ensayo en el galpón y con el deseo de estrenar la obra,

Beato y Benítez reconocen necesario un espacio en donde hacer la puesta en escena, un teatro donde poder actuar y recibir al público. Aquí aparece un nuevo problema, y es que las salas teatrales privadas exigían seguros económicos para hacer las funciones que, por cómo se encontraba la economía local y nacional, los actores no podían costear:

Beato: en un momento dijimos ‘¿che, y a dónde vamos?’ Bueno, en la Biblioteca [Sarmiento] no daba, en el Instituto [Nacional del Teatro] no había subsidio de producción, no había nada. Nosotros estábamos como cualquier otro laburante, con los mangos contados y campeando la situación que el país nos hacía vivir, con nuestros gobiernos nefastos, que venía de los noventa y que en ese momento estaba explotando. Bueno, ¿qué hacemos? ¿Dónde la hacemos? (Entrevista a Beato y Benítez, 2021).

A partir de esta pregunta es que encontraron una vía de escape, una alternativa creativa que les permitió continuar con el proyecto, tal como había sucedido previamente con la creación de Mosquito. Como no había teatro para hacer la puesta en escena, se les ocurrió que la escenografía que fueran a construir para la obra sea en sí misma un teatro, el lugar donde ingrese el público y se realizara la función. El espacio en donde construir esto sería el mismo frío galpón de la UnTER revestido con diario, cartón y engrudo. Entusiasmados por la idea, comenzaron a trabajar en ello en diciembre de año 2000 y, cerrando la cuarta pared que se encontraba abierta, transformaron la escenografía de *Cardenal* en un espacio real, concreto, en un teatro de cartapesta que decidieron llamar “El Teatrito de los Globos Rojos”.

Beato: Cerramos [el galpón], le dimos toda la vuelta, limpiamos un galponcito que había ahí que se transformó o que lo transformó el (sic) Silvio Castelli en la cabina de luces (Ibídem).

De la construcción del teatro estaban encargados principalmente Adrián Beato - que tenía buen manejo de la cartapesta por su trabajo en títeres- y Liliana Romeu, la escenógrafa de la producción. Como lo principal que necesitaban para avanzar con el teatro eran cartones de gran dimensión que faciliten la construcción de las

paredes, comenzaron a recorrer las casas de ventas de autos, sabiendo que las cajas que contenían los repuestos automovilísticos podrían llegar a servir.

Beato: Las casas de autos tenían las cajas de los perfiles de autos. Que además eran muy gruesas y eran de un metro ochenta [...], un metro ochenta por un metro diez que eran los perfiles del auto, de la chapa.

Benítez: después engrudo y diarios. Y pegábamos y pegábamos, y gente que venía y ayudaba (Ibídem).

Pese a que Romeu y Beato eran los referentes en la construcción del Teatrino de los Globos Rojos, su armado, como dice Benítez, fue comunitario, “una cosa colectiva” (Entrevista a Benítez, 2021). De este modo, el galpón automovilístico que ofreció en un principio un lugar de ensayo gratuito y rústico, fue transformado por los actores y colaboradores en el espacio escenográfico donde estrenaron, en febrero, *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*: El Teatrino de los Globos Rojos.

Beato: Cuando hacíamos *Cardenal* (sic), era el Teatrino de los Globos Rojos. ‘Este es el Teatrino de los Globos Rojos. Usted acá va a entrar a una escenografía’.

Pariani: El teatrino de Cardenal

Benítez: claro, era el teatrino de morondanga de Cardenal. (Entrevista a Beato y Benítez, 2021).

Habitando ese espacio territorializado, ese galpón hecho teatro, los actores pudieron realizar las funciones de su proyecto de obra hasta el 2004, cuando por inconvenientes con la UnTER y la tragedia de Cromañón a nivel nacional se vieron impedidos de seguir.



Grupo circense Kasalamanka en el estreno del Teatrillo de los Globos Rojos, 2001.

Fuente: archivo de Benítez.



Público ingresando al Teatrillo de los Globos Rojos, 2001.

Fuente: archivo de Benítez.

Por dentro, el teatro contaba con electricidad y gas natural, todo realizado por los actores y elenco del proyecto. El piso estaba cubierto por tarimas, que hacían tanto de escenario como de suelo donde colocar las sillas de los espectadores. Estas tarimas, que estaban en desuso, las tomaron prestadas de la puesta que hizo, en el año 1985, el grupo teatral barilochense IVAD de *El conventillo de la paloma* de Alberto Vaccarezza.



Cardenal en el Teatrino de los Globos Rojos, s/f

Fuente: archivo de Benítez.



Cardenal en el Teatrito de los Globos Rojos, s/f  
Fuente: archivo de Benítez.



Cardenal y Mosquito en el Teatrito de los Globos Rojos, s/f  
Fuente: archivo de Benítez.

El Teatrino de Los Globos Rojos fue la escenografía de *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*, pero en paralelo se fue transformando en un teatro donde se presentaban otras puestas en escena. En el año 2001, cuando estrenaron allí la obra, el elenco de Trampolín empezó inmediatamente a ensayar *Postales argentinas*, de Ricardo Bartís, con Fernando Aragón como Director, Julio Benítez como asistente de dirección y Alicia Tealdi y Adrián Beato como actriz y actor. Tanto los ensayos, como el estreno de la obra se realizaron en el Teatrino de los Globos Rojos.

Beato: Y fue muy loco, porque por un lado lo que era la escenografía de *Cardenal [o el fulbac de los sueños]* paso a ser el teatro para componer *Postales [argentinas]*, es decir, cambiaba la relación del espacio totalmente. [...]El Teatrino, de golpe, pasó de ser el teatro escenográfico de *Cardenal [o el fulbac de los sueños]*, a ser un teatro (Ibídem).

El “Teatrino de los Globos Rojos” fue con el tiempo ganando relevancia a nivel teatral local y provincial, tal es así que, según Beato, llegó a transformarse en un imaginario colectivo de todos los teatreros de la provincia durante los cuatro años que estuvo en pie.

Beato: Y fue muy gracioso porque, además, en el provincial, todos querían actuar ahí, y era la peor sala.

Pariani: ¿Será por el significado que tenía para los actores?

Beato: Si, pero era la peor de las salas [...] y querían actuar todos en el Teatrino de los Globos Rojos, que hacer la puesta era increíblemente difícil pero no... Me acuerdo se enojaban porque no les tocaba el Teatro de los Globos Rojos... (Ibídem).

Hemos expuesto lo anterior para resaltar la relevancia que llegó a tener para la comunidad teatral la construcción del teatro, un espacio surgido por un contexto político, económico y cultural particular y por el deseo de los artistas de mantener un proyecto en pie. El teatro, considerado “un hito” (Entrevista a Benítez, 2021) de la actividad teatral en Bariloche, no sólo ofreció un lugar de ensayo y puesta en escena de espectáculos, sino que también fue un espacio cultural en donde artistas

como Silvio Gressani y Adrián Beato ofrecieron talleres de teatro.

Benítez: [El Teatrino de los Globos Rojos implicó] hacer la escenografía y quedarnos con esa escenografía, y que esa escenografía cobije a otra gente (Ibídem).

Para analizar los vínculos entre la construcción del Teatrino y la micropolítica de la resistencia, primeramente nos explayaremos en la cita de Pavlovsky compartida al inicio de este apartado, extraída del artículo “La nueva revolución será alegre” que se publicó en el libro “Micropolítica de la resistencia” (1999). Elegimos compartirla, ya que creemos que se relaciona con las decisiones tomadas por Beato, Benítez y el grupo “El Trampolín” para el sostenimiento del proyecto teatral de *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*. En el artículo Pavlovsky sostiene que las macroestructuras neoliberales en la actualidad nos aplanan o nos matan desde diversos aspectos: desde lo económico, lo ideológico, lo cultural. La pobreza e incertidumbre del día a día generan que nos distanciamos de nuestros deseos, sueños y utopías, de los proyectos personales que nos atraviesan y movilizan, transformándonos paulatinamente en seres pasivos funcionales a la estabilidad hegemónica de poder neoliberal. Frente a esto, el autor sostiene que es necesario tener el coraje para mantener nuestros deseos y producción cultural-intelectual más viva que nunca, construyendo permanentemente nuevas solidaridades y nuevas micropolíticas por los bordes, comprometiendo el cuerpo y los ideales en aquello que moviliza nuestra singularidad, nuestros proyectos particulares. El grupo “El Trampolín”, pese a la incertidumbre del contexto neoliberal barilochense y, como dice Beato, con “los mangos (sic) contados” (entrevista a Beato y Benítez, 2021), frente a un panorama en el que era más sencillo detener la marcha creativa que continuar, lograron encontrar el modo de seguir manteniéndose en pie, construyendo, con la ayuda de la comunidad, un teatro de cartapesta en donde hacer funciones teatrales. Crear un teatro de estas características en un galpón automovilístico prestado para sostener un proyecto cultural, operó como una estrategia micropolítica de resistencia dentro del proceso de construcción teatral, involucró transformaciones moleculares que no se relacionaron con las “grandes revoluciones macropolíticas” (Pavlovsky en Dubatti, 2001), sino con

microacontecimientos sostenidos por una ideología y una ética del cuerpo, microacciones atravesadas por el deseo que les permitieron a los actores desarrollar su proyecto teatral y cultural.

Beato: *Cardenal* es para mí un montón de cosas, para nosotros es un espacio de militancia, porque nosotros hemos militado con Cardenal. [...] Es una militancia, es estar ahí y nosotros somos esto. Y nosotros estamos acá. ¿Y en qué condiciones? Y en la mejor que podemos estar, uno siempre quiere estar mejor pero bueno tenemos que hacer lo que tenemos que hacer y lo hacemos a partir de lo que elegimos para desarrollar nuestra voz. [...] Cuando alguien elige hacer teatro, bueno algunos lo eligen como un esparcimiento porque es divino, está muy bien, la gente va al teatro y se divierte y está muy bien, otros lo hacen porque llegan al teatro como una cuestión de desarrollar su ego y nada más y a veces quedan girando en eso y otros bueno, después de un rato que estamos ahí nos damos cuenta de que por ahí es la herramienta para desarrollar nuestra voz, nuestro pensamiento, nuestra mirada, y ubicarnos socialmente (Entrevista a Beato y Benítez, 2021).

Se trató de una resistencia desde un “devenir minoritario” (Pavlovsky, 1999, p. 125), desde lo micropolítico: buscar cartones de gran tamaño, construir las paredes a través de una técnica conocida -cartapesta-, convocar a la comunidad teatral a ayudar. Todo esto para armar un espacio donde actuar, para no soltar un proyecto que atravesaba el deseo de los artistas, pese a que la realidad barilochense y argentina del 2001 no ofrecía grandes posibilidades para el desarrollo cultural y profesional. Para terminar con este punto, compartiremos a continuación una reflexión de Alicia Tealdi sobre el grupo “El Trampolín” y su experiencia en el “Teatrito de los Globos Rojos”, que se relaciona con lo mencionado anteriormente sobre la micropolítica de la resistencia y el necesario deseo y compromiso hacia el oficio y los proyectos personales.

Tealdi: ¿Grupo Trampolín? cuando yo llegue a Bariloche en el año 1992, había muy poca actividad aquí en Bariloche a nivel teatral y prácticamente los únicos que estaban y tenían algún nombre y se los conocía era el grupo “Trampolín”, hablo de Adrián Beato y Julio Benítez como figuras del grupo. Yo recién

empecé a trabajar con ellos [...] con *Postales Argentinas*, que fue una producción que salió del Teatrino de los Globos Rojos, fue en realidad el proyecto que nos unió. Un proyecto delirante, ese teatro era un lugar donde encontrarnos, era como una obra de teatro, era como crear un personaje, una fantasía, un teatro de cartaposta en un lugar que en cualquier momento nos podían echar, como así sucedió, y sin embargo seguimos adelante. [...] Lo que yo rescato de ellos además de su persistencia y de su amor incondicional al teatro y a la tarea, rescato una frase que Adrián dice muchas veces [...], dice que el teatro además de ser un lugar de resistencia, de expresión, de aporte a la cultura general, [...] es un lugar de, fundamentalmente, cosechar amigos (Entrevista a Tealdi, 2013).

### **c. Cocción del guiso en escena**

Una tercera decisión poética novedosa frente a *Rojos globos rojos* que se relaciona con lo anteriormente abordado es la cocción de una comida caliente en escena. Para este análisis, al igual que en los dos puntos anteriores, nos centraremos principalmente en el porqué de la decisión de hacerlo, su relación con el territorio barilochense y contexto nacional y la micropolítica de la resistencia.

La decisión de involucrar la cocción de una comida caliente en plena función estuvo en sus orígenes impulsada por el frío que sufrieron los actores durante los ensayos en el galpón automovilístico, tal como expusimos en los puntos anteriores. Ya habiendo incorporado a Mosquito en escena y sus preparaciones de mate y té sobre la hornalla, los actores desearon también añadir la cocción de una comida, como parte de lo que sucede en el “Teatrino de los Globos Rojos” de Cardenal, mientras la función se está representando. Tras haberlo pensado individualmente, coincidieron en que lo mejor para cocinar sería guiso de lentejas. Por los tiempos de cocción, decidieron que el guiso se encuentre ya preparado antes de la función dentro de una olla que luego Mosquito pondría a calentar al fuego. Una vez listo sería servido en platos y, rompiendo con la cuarta pared, compartido con el público, el cual a su vez comería y convidaría a los espectadores de los asientos cercanos mientras la función sigue su curso.



Cardenal y Mosquito en escena, Teatrillo de los Globos Rojos, 2001.

Fuente: archivo de Benítez.

El hecho de que la comida se caliente en escena en una gran olla -como la que se ve en la foto anterior- y se comparta con el público, tiene una connotación política particular en la Argentina del 2001. Las “ollas populares” en ese período implicaron la preparación de comidas comunitarias en espacios públicos, principalmente, en los piquetes, organizaciones de desocupados o en asambleas barriales, en épocas en donde no muchos podían comer en sus casas. Cada persona podía aportar algún alimento dentro de esa olla y a partir de esto preparar una gran comida para compartir en comunidad. En muchos espacios comunitarios barilochense, como centros barriales, escuelas, sindicatos y juntas vecinales se abrieron durante estos años “comedores populares” y “merenderos”, destinados a paliar la situación de crisis social que atravesaban vastos sectores de la comunidad local. Así, en Argentina, en general, y también en Bariloche, la “olla popular” se transformó en un símbolo de la crisis política y económica de principios de siglo XXI, como también de solidaridad y resistencia frente al contexto neoliberal.

La decisión de los actores de realizar esta comida y compartirla con el público se relaciona con su mirada política como artistas que reconocía el contexto local y

nacional en el que se estaba desarrollando su trabajo artístico y con otra estrategia más para resistir al embate neoliberal, una respuesta poética frente al contexto de precariedad. Fue una invención creativa que escapó, como línea de fuga, a la “queja paralizante” frente a la maquinaria neoliberal desde una óptica solidaria. Frente a un mundo que ha sido tomado por la macropolítica neoliberal individualista y excluyente (Pavlovsky en Dubatti, 2001), compartir una comida caliente en escena es un acontecimiento micropolítico que produce un nuevo territorio frente al instalado por dicha macropolítica neoliberal. Tomando al politólogo John Holloway, Pavlovsky (Ibídem) afirma que el desafío revolucionario del principio de siglo XXI consiste en “cambiar el mundo sin la toma inmediata del poder” (ibídem, p. 244). Este desafío implica construir microacontecimientos diarios, aunque esto suene “ingenuo y utópico” (ibídem), porque es justamente esta “utopía irreverente” (ibídem) la que va a generar una transformación del contexto en el que se vive. Resistir micropolíticamente desde el ámbito de la cultura, en este caso el teatral, implicó encontrar caminos alternativos, rizomáticos, con “nuevas formas creativas de insubordinación [...] nuevas formas de solidaridad” (Pavlovsky, 1999, p. 136) que implicaron que, frente a la pregunta de “¿qué hacemos con el frío que estamos pasando?”, la respuesta creativa sea “cocinamos un guiso de lentejas en escena y lo compartimos con el público”.



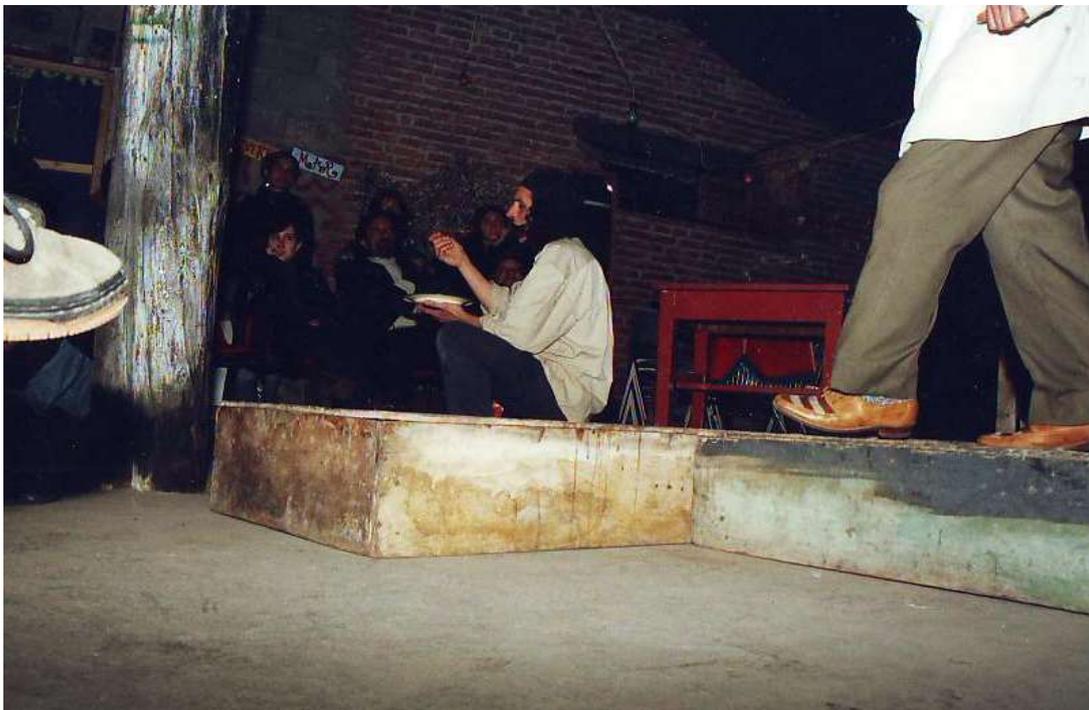
Cardenal compartiendo el guiso con el público, Teatrino de los Globos Rojos, s/f.

Fuente: archivo de Benítez.



Cardenal compartiendo el guiso con el público, Teatrino de los Globos Rojos, s/f.

Fuente: archivo de Benítez.



Mosquito comiendo el guiso, Teatrino de los Globos Rojos, s/f

Fuente: archivo de Benítez.

El análisis de los tres aportes novedosos mencionados hasta aquí nos permite reflexionar cómo la micropolítica de la resistencia apareció en *Cardenal* a raíz de las influencias que el territorio barilocheño y argentino tuvieron en los procesos de ensayo de obra, que generaron decisiones poéticas evidenciadas luego en el estreno en el Teatrino de los Globos Rojos. Reconocemos que podrían abrirse numerosos vínculos más entre *Cardenal*, el territorio barilocheño y la micropolítica de la resistencia. Sin embargo, optamos por concentrarnos en los tres que enumeramos como forma de dar cuenta las distintas dimensiones en las que operó esta relación: la gestación de una obra y espacio teatral desde los bordes, con propuestas alternativas como líneas de fuga frente a la maquinaria neoliberal, involucrando los ideales de los actores desde una ética del cuerpo, encontrando así, a través de la imaginación y creatividad, los surcos por los que sortear las limitaciones de la maquinaria neoliberal.

No queríamos cerrar este capítulo sin antes analizar brevemente el significado del título de la obra. En conjunto con los tres casos anteriores, otro de los aportes novedosos que realiza la producción barilocheña sobre la versión libre de *Rojos globos rojos* es la transformación del título de la obra en *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*. Para analizar el significado de dicho título, comenzaremos con la descripción de la palabra *fulbac*. Adrián Beato y Julio Benítez son actores que disfrutaban del fútbol, popular deporte en el territorio argentino. En fútbol, el “fullback” es la posición que tiene un o una jugadora en la cancha, ubicada en la línea más cercana al arco propio y cuyo objetivo es impedir que el jugador o jugadora adversaria se acerque al arco a meter un gol. El o la deportista que se encuentra en esa posición está en la última línea de defensa antes del gol. La alegoría futbolera incluyendo un concepto “castellanizado”, como lo es *fulbac*, afirma que es *Cardenal* la persona que se encuentra en esa última línea en defensa del arco, es ese personaje el último defensor de los sueños, el último baluarte para que no le hagan el gol. La sinopsis de *Cardenal* que aparece en el sitio “Alternativa Teatral” sostiene que la obra está dedicada a todas y todos los teatristas de Argentina que siguen creyendo que en los pequeños teatros independientes aún se puede “seguir soñando la libertad”. ¿Será ese el sueño que defiende *Cardenal*? ¿La libertad?

Benítez: El tipo [Cardenal] es el último baluarte en el fútbol, y después está el arquero. Entonces como Cardenal, que es el que está cuidando como último baluarte en la metáfora del fútbol, en la metáfora del teatro está cuidando el teatro.

Pariani: El fulbac de los sueños sería la última persona que defiende los sueños. ¿Esos sueños que son? ¿La defensa de un teatro independiente en un contexto neoliberal?

Benítez: sí, a pesar de todo, en los márgenes que te hable antes [al referirse a la micropolítica de la resistencia]. A pesar de todo, no hay que aflojar, hay que seguir haciendo teatro en los márgenes. Es defender eso, ir al hueso, como el perro defiende el hueso (Entrevista a Benítez, 2021).

La micropolítica de la resistencia implica la aceptación temporal de la derrota, del triunfo neoliberal. Decir que Cardenal es el fulbac de los sueños, que es la última línea de defensa de los sueños de un actor independiente en un teatro casi olvidado, implica un reconocimiento de esa derrota, pero también de que aún quedan espacios de resistencia, que no está todo perdido, que aún no todo está vendido. La metáfora futbolera tiene además otra connotación, y es que para defender los sueños, la posición del fulbac requiere necesariamente involucrar el cuerpo. Comprometer nuestra ética del cuerpo en defensa de lo que se sueña, en defensa de los propios ideales para evitar que la gran maquinaria capitalista no nos haga el gol, no nos derrote.

#### 4. Conclusiones y consideraciones finales

A lo largo de nuestro análisis hemos abordado diversos puntos orientados a comprender, tanto la micropolítica de la resistencia, como sus vínculos con la producción teatral barilochense *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*, llevada a cabo por “El Trampolín” en 2001, en el período de profundización del neoliberalismo en Argentina. Para entender cómo se producen esos vínculos, en el capítulo 1 expusimos tanto aspectos relacionados al origen y contexto de surgimiento de la micropolítica de la resistencia, como así también elementos teóricos y metodológicos que nos permitieron abordar nuestro análisis. Entre esos elementos la noción de territorialidad y contexto, proveniente del Teatro Comparado; la concepción de teatro como acontecimiento y las definiciones de “Teatro de la Postdictadura” y “canon de la multiplicidad” para comprender y contextualizar las producciones teatrales bonaerenses en el período 1984-2001. Como mencionamos en esta investigación, todo lo anteriormente compartido fue producto de investigaciones de Jorge Dubatti. Como cierre del capítulo, expusimos algunas definiciones sobre el teatro independiente en el período de la postdictadura, que nos permitió posteriormente contextualizar las características del grupo teatral “El Trampolín” y vincularlo tanto con el territorio en el que se constituyó, como con la micropolítica de la resistencia.

En el capítulo 2 hicimos un recorrido biográfico sobre Eduardo “Tato” Pavlovsky para comprender cómo llega a proponer la micropolítica de la resistencia, vinculando permanentemente el contexto político-social-cultural bonaerense con los planteos del autor. Luego, ahondamos en las características de dicha categoría valiéndonos tanto de aportes propios del artista como del análisis que realiza Dubatti en su Tesis Doctoral. En relación a esto, compartimos las cuatro macropoéticas que este investigador propone como categorías para analizar la producción textual de Pavlovsky y, principalmente, la “Macropoética de los textos de la micropolítica de la resistencia”. Esto nos permitió no sólo profundizar sobre la noción de la micropolítica de la resistencia, sino también comprender las relaciones que encuentra Dubatti entre dicho concepto y las producciones dramatúrgicas de Pavlovsky. En una siguiente instancia, compartimos el análisis de Dubatti sobre la micropolítica de la resistencia y *Rojos globos rojos*, el cual permitió

detectar puentes entre algunas de las caracterizaciones particulares de la obra y el análisis que propusimos para abordar *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*. A partir de retomar ese análisis, fuimos identificando algunos elementos propios de la micropolítica de la resistencia que la versión barilochense comparte.

El tercer capítulo estuvo orientado a realizar el análisis de caso, y para ello, realizamos en una primera instancia una descripción general del contexto patagónico y barilochense en el período de la postdictadura, centrándonos puntualmente en la década de los '90s y principios del 2000. Luego, abordamos el origen y desarrollo del grupo "El Trampolín" hasta la construcción de *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*, en función de identificar algunos rasgos que describimos en el capítulo 1 para los grupos de teatro independiente en el período de la postdictadura. Finalmente, realizamos el análisis de *Cardenal (o el fulbac de los sueños)* y su vínculo con la micropolítica de la resistencia en tres aportes novedosos: la incorporación del personaje Mosquito, la construcción del Teatrito de los Globos Rojos y la cocción del guiso en escena. Para el análisis, tuvimos en cuenta cómo influyeron en los aportes y la resignificación de la obra el contexto y el territorio barilochense en el que *Cardenal* fue creada. Todo lo analizado anteriormente nos permitió situar el análisis de una obra en particular en el marco de una propuesta que vincula el arte y la política en un territorio y un momento histórico específico.

Del proceso de investigación destacamos, por un lado, la trascendencia que cobró para la formulación del tema de investigación haber recibido una beca nacional para completar estudios académicos otorgada por el Instituto Nacional del Teatro. La beca no sólo promovió a través de un apoyo económico el desarrollo de nuestra investigación, sino que también nos incentivó a repensar el tema situándolo territorialmente. Gracias a que uno de los requisitos para la aplicación de la beca implicaba pensar cómo nuestro estudio aportaba a la construcción de pensamiento teatral regional, fue que formulamos nuevas preguntas de investigación orientadas a situarla territorialmente en la ciudad de Bariloche. Esto nos permitió reconocer que en la Patagonia, en general, y en Bariloche, en particular, han existido y existen múltiples formas de hacer teatro que están influenciadas por el contexto donde se proyectan y que una investigación anclada en este lugar podría aportar a una reconstrucción histórica o genealógica del teatro

en nuestra localidad. Si cada territorio tiene múltiples maneras de hacer teatro, resulta entonces fundamental no caer en miradas reduccionistas o totalizadoras al estudiarlo: los contextos de producción y modos en que el lenguaje teatral se vivencia, produce y va disputando lugares de poder en la sociedad son diversos según el lugar en el que se inscriben. Así, podemos afirmar que en nuestro país, por ejemplo, no existe *un* “teatro nacional”, sino múltiples “teatros”, cada uno con particularidades, con posibilidad de transformación y potenciales vínculos entre sí.

Pensar territorialmente permitió preguntarnos cómo una categoría propuesta por Pavlovsky en Buenos Aires, la micropolítica de la resistencia, se relaciona con una obra barilochense creada en el año 2001, *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*. Al estudiar los vínculos entre esta categoría y las tres decisiones poéticas novedosas abordadas en el capítulo 3, encontramos que tanto la incorporación del personaje Mosquito, como la construcción del Teatrino de los Globos Rojos y la cocción del guiso en escena fueron decisiones influenciadas por el contexto puntual en el que Beato y Benítez crearon la obra, y por la postura y las decisiones llevadas a cabo por los actores frente a ese contexto. En relación a esto último, fue un hallazgo descubrir que en estas decisiones tomadas también aparecieron elementos de la micropolítica de la resistencia, tales como el desarrollo de propuestas por los bordes -que operaron como líneas de fuga frente al nuevo orden hegemónico neoliberal-; la creación de respuestas moleculares sostenidas por la ética del cuerpo de Beato y Benítez; la creación de inventos imaginativos, impulsados por el deseo e ideología de los actores, frente a un contexto de precarización barilochense que limitaba las posibilidades de desarrollo y sostenimiento de su proyecto cultural.

El hallazgo anteriormente mencionado fue fundamental, ya que permitió reconocer que algunos elementos que Pavlovsky formula en su propuesta y Dubatti analiza en la micropoética de *Rojos globos rojos*, se pueden encontrar tanto en el plano de la ficción de *Cardenal (o el fulbac de los sueños)* -evidenciado en la puesta en escena-, como en el proceso de producción de obra. Estos elementos fueron, a su vez, vinculados con la situación que estaban viviendo Beato y Benítez en el Bariloche neoliberal del 2001. En relación a esto, como mencionamos en el párrafo anterior, entendemos que los actores tomaron decisiones y llevaron a cabo acciones que implicaron un modo de resistencia micropolítica. Como sostiene

Beato (entrevista a Beato y Benítez, 2021), hacer esta obra fue para ellos un espacio de militancia, una producción que les permitió y aún permite pararse en las tablas, en la calle o en la tierra y, función tras función, proponer mundos posibles.

Además de los vínculos con la micropolítica de la resistencia en la puesta en escena de *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*, como en su proceso de ensayo, encontramos que en la obra también se pueden observar algunas de las categorías que Dubatti crea para analizar las relaciones entre *Rojos globos rojos* y la micropolítica de la resistencia. Entre ellos, abordamos al actor positivo, la teoría de la resistencia y la anti-posmodernidad, pero asunción de la Segunda Modernidad. Esto nos permitió identificar, por un lado, que la micropolítica de la resistencia como categoría general es un horizonte para los creadores de *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*, y por otro lado, que algunas categorías propuestas por Dubatti pueden también utilizarse para el análisis de esta obra. El desarrollo de este trabajo pudo realizarse no sólo retomando estudios previos, sino también a partir del trabajo con materiales brindados por los creadores de *Cardenal* y otros producidos en colaboración, como las entrevistas y conversaciones.

Para finalizar, compartimos algunos interrogantes suscitados por nuestro estudio que quedarán abiertos a futuras investigaciones. Por un lado, aunque aquí abordamos el proceso de producción y puesta en escena de *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*, sería interesante estudiar y preguntarnos por todo el derrotero de la obra hasta el presente, que sigue en pie y con más de veinte años de trayectoria. En todo este tiempo ha variado considerablemente, con transformaciones que podrían vincularse con el territorio barilochense, patagónico y argentino en general. Relacionado a la micropolítica de la resistencia, podríamos preguntarnos: ¿Aparece esta categoría en el *Cardenal (o el fulbac de los sueños)* del año 2020, durante el gobierno de Alberto Fernández y en medio de una crisis pandémica? ¿Y en el *Cardenal (o el fulbac de los sueños)* del año 2017, durante el mandato presidencial Mauricio Macri, con una Argentina atravesada nuevamente por políticas de corte neoliberal?

Por otro lado, podríamos indagar si la micropolítica de la resistencia aparece en otras obras creadas por “El Trampolín”, aquellas que no sean adaptaciones o versiones libres de Pavlovsky en su período micropolítico. ¿Podría aparecer esta

categoría, por ejemplo, en *Ulf* de Juan Carlos Gené, estrenada por “El Trampolín” en 1993? ¿O en *Bolitas Negras* de Juan Carlos Moisés, estrenada en 2012? ¿Tendrá cada una de las micropoéticas creadas por “El Trampolín”, como grupo teatral independiente y barilocheño surgido en el período de la postdictadura, aspectos relacionados a la micropolítica de la resistencia? O también, ¿Ha sostenido este grupo otras modalidades de resistencia al embate neoliberal que no se inscriban necesariamente en la micropolítica de la resistencia? Esperamos en un futuro se puedan abordar estos interrogantes, reconociendo el amplio camino que queda aún por recorrer en los estudios teatrales locales.

En este trabajo nos propusimos abordar los conceptos de territorialidad y micropolítica de la resistencia en una obra en particular realizada por uno de los grupos de teatro cuya trayectoria ha sido reconocida en la región. Este abordaje situado en el período de profundización del neoliberalismo en Bariloche, espera ser un aporte para el estudio de las diferentes propuestas teatrales que han surgido en las últimas décadas en la localidad.

## Lista de referencias bibliográficas

- Beck, Ulrich. (1998). *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*. Editorial Paidós.
- Bello Maldonado, Álvaro. (2011). Espacio y territorio en perspectiva antropológica. El caso de los purhépechas de Nurío y Michoacán en México. *Revista CUHSO*, 1(21), pp. 41-60.
- Bohoslavsky, Ernesto. (2008). *La Patagonia. De la guerra de las Malvinas al final de la familia ypefiana*. Editorial de la Universidad Nacional de General Sarmiento; Editorial de la Biblioteca Nacional. <https://ediciones.ungs.edu.ar/wp-content/uploads/2018/07/9789876300285-completo.pdf>
- Cañuqueo, Lorena y Kropff, Laura. (2007). "MapUrbe 'zine'": activismo en el circuito Heavy-Punk mapuche. VI encuentro de Performance y Política, Corpólicas en las Américas: Formaciones de Raza, Clase y Género. Instituto Hemisférico de Performance y Política de la Universidad de Nueva York, Centro Cultural Recoleta, realizada en entre el 8 y 17 de junio, Capital Federal
- Cossa, Roberto. (2004) El teatro siempre hace política. *Clarín, Suplemento "ñ"* en <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/cossa001.htm>
- De Brasi, Juan Carlos, Kesselman Hernán y Pavlovsky, Eduardo. (1996). *Escenas multiplicidad (Estética y micropolítica)*. Búsqueda de Ayllu.
- Del Huerto Moreno, María. (2016). El teatro independiente en la Postdictadura argentina: crisis y reformulaciones. *Argus-a Artes & Humanidades*, 6, s.n. <https://www.argus-a.com/publicacion/1189-el-teatroindependiente-en-la-postdictadura-argentina-crisis-y-reformulaciones.html>
- Deleuze, Gilles. (1995). Un retrato de Foucault. En *Conversaciones 1972-1990* (pp. 88-102). Pre-Textos. <https://www.philosophia.cl/biblioteca/Deleuze/Deleuze%20-%20Conversaciones.pdf>
- Dubatti, Jorge (1994). *La ética del cuerpo: Eduardo Pavlovsky. Conversaciones con Jorge Dubatti*. Babilonia.
- ----- (1997). La travesía teatral de Eduardo Pavlovsky, de la vanguardia a la resistencia antiposmoderna. En Jorge Dubatti (comp.),

Teatro, postmodernidad y política en Eduardo Pavlovsky (pp. 85-120).  
Búsqueda de Ayllu.

------. (1999). *El teatro laberinto. Ensayos sobre Teatro Argentino*.  
Editorial Atuel. <https://www.scribd.com/document/402971116/Jorge-Dubatti-El-teatro-laberinto-ensayos-sobre-teatro-argentino-pdf>

------. (2001). *La ética del cuerpo: Eduardo Pavlovsky. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*. Atuel.

------. (2004). *El teatro de Eduardo Pavlovsky: poéticas y política*  
[Tesis de doctorado]. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1568>

------. (2005). Eduardo Pavlovsky y el teatro micropolítico de la  
resistencia: *El Cardenal* (1991) a *Variaciones Meyerhold* (2005).  
*Hologramática*, 3, pp. 35-70. F. Cs. Ss. U.N. Lomas de Zamora.  
<https://www.cienciared.com.ar/ra/doc.php?n=338>

------. (coord.). (2006). *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura: micropoéticas III*. Repositorio Institucional CCC.  
<https://repositorioccc.omeka.net/items/show/113>

------. (2010). El teatro argentino de la postdictadura (1983-2005):  
el canon de la multiplicidad. *Arrabal*, 7, pp.17-26.  
<https://raco.cat/index.php/Arrabal/article/view/229319>

------. (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. Libros de Godot.  
<https://formaciondanzacontemporanea.files.wordpress.com/2013/05/dubatti-introduccc3b3n-a-los-estudios-teatrales-1.pdf>

------. (2012a). Poética Comparada: micropoéticas, macropoéticas,  
archipoéticas, poéticas enmarcadas. En Jorge Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica* (capítulo IX). Editorial Atuel.

------. (2012b). *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*. Editorial Biblos.

------. (2015). El teatro 1983-2013: Postdictadura (después de la dictadura, consecuencias de la dictadura). *ILCEA. Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, 22, 1-12.  
<https://doi.org/10.4000/ilcea.3156>

------. (2020). Teatro Comparado, territorialidad y espectadores:  
multiplicidades intraterritoriales. *El Hilo De La Fábula. Revista anual del*

- Centro de Estudios Comparados*, 18(20), pp. 29-43.  
<https://doi.org/10.14409/hf.v0i20.9635>
- Fair, Hernán. (2009). La década menemista: Luces y sombras. *Historia Actual Online*, 19, pp. 53-56. <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/231316>
  - Fukelman, María. (2013). El teatro independiente en los primeros años de la postdictadura. *La Revista del CCC*, 17, pp. 1-8.  
<https://www.centrocultural.coop/revista/17>
  - (2016). Aportes para la historia del teatro independiente de Buenos Aires. *Panambí: revista de investigaciones artísticas* 2, pp. 47-62.  
<https://revistas.uv.cl/index.php/Panambi/article/view/534>
  - Giddens, Anthony. (1993). *Consecuencias de la Modernidad*. Editorial Alianza.
  - Grimoldi, María Inés. (s/f.). *Eduardo Pavlovsky. La ética del cuerpo. Teatro, política y subjetividad*. <http://www.inesgrimolditeatro.com/criticas.php?id=4>
  - Guattari, Félix. (2017). *La revolución molecular*. Errata Naturae Ediciones.
  - Guattari, Félix y Rolnik, Suely. (2006). Subjetividad e Historia. En *Micropolítica. Cartografía del deseo* (pp. 37-144). Traficantes de Sueños.  
<https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Micropol%C3%ADtica-TdS.pdf>
  - Guber, Rosana. (2004). La observación participante: nueva identidad para una vieja técnica. En *El Salvaje Metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo* (pp.171-188). Paidós.
  - (2011). La entrevista etnográfica o el arte de la “no directividad”. En *La Etnografía. Método, campo y reflexividad* (pp. 69-92). Siglo XXI.
  - (2013). El informante, sujeto de la investigación. En *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo* (pp. 127-146). Paidós.
  - Kesselman, Hernán y Pavlovsky, Eduardo. (2000). *La multiplicación dramática*. Galerna y Búsqueda de Ayllu.
  - Kropff, Laura. (2015). Bariloche: ¿una suiza argentina?. *Desde la Patagonia, difundiendo saberes*, 2, pp. 32-37. [https://desdelapatagonia.uncoma.edu.ar/wp-content/uploads/2018/12/6.-Revista-N2\\_Kropff.pdf](https://desdelapatagonia.uncoma.edu.ar/wp-content/uploads/2018/12/6.-Revista-N2_Kropff.pdf)

- Landini, Belén. (2019). Consideraciones sobre Territorio y Territorialidad en Idamia o la reunión inesperada, de Luis Ambrosio Morante (1808). *Gamma*, 30(63), pp.9-21. <https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/5002>
- Matossian, Brenda. (2015). División social del espacio residencial y migraciones. El caso de San Carlos de Bariloche, Argentina. *Eure (Santiago) - Revista Latinoamericana de Estudios Urbano Regionales*, 41 (124), pp. 163-184. [https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0250-71612015000400008&lng=en&nrm=iso&tlng=en](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0250-71612015000400008&lng=en&nrm=iso&tlng=en)
- Merlos, Melisa. (2017). Desigualdades socio-espaciales en San Carlos de Bariloche. *Revista Realidad, Tendencias y Desafíos en Turismo/ CONDET*, 15 (1), pp.39-53. <http://revele.uncoma.edu.ar/htdoc/revele/index.php/condet/article/view/1815/0>
- Nudler, Alicia y Porcel de Peralta, Adrián. (2014). Teatro IVAD: el grupo y su producción durante los años de la dictadura. *V Jornadas de Historia Social de la Patagonia. IIDyPCa*. [https://iidypca.homestead.com/V\\_Jornadas\\_de\\_Historia\\_Social\\_de\\_la\\_Patagonia\\_1.pdf](https://iidypca.homestead.com/V_Jornadas_de_Historia_Social_de_la_Patagonia_1.pdf)
- Ostrogue, Leonor (2018). Homenaje a Eduardo Tato Pavlovsky. *Diagnosis. Publicación Científica de Fundación PROSAM*, 13, s/n.
- Pavlovsky, Eduardo. (1997). *Rojos globos rojos*. En *Teatro completo I* (pp.75-101). Atuel.
- (1998). *Psicodrama y literatura*. Búsqueda de Ayllu.
- (1999). *Micropolítica de la resistencia*. Eudeba.
- (2004). *La voz del cuerpo. Notas sobre teatro, subjetividad y política*. Astralib.
- (2009). *Micropolíticas. Herramienta. Revista de debate y crítica marxista*. <https://herramienta.com.ar/micropoliticas>
- (2015). *Resistir Cholo: Cultura y Política en el capitalismo*. Editorial Topía. [https://www.topia.com.ar/sites/default/files/resistir\\_cholo.pdf](https://www.topia.com.ar/sites/default/files/resistir_cholo.pdf)
- Peker, Luciana. (2020). *Putita Golosa. Por un feminismo del goce*. Galerna.
- Pérez Martínez, Bárbara Arlines. (2015). *Los piqueteros en la República de Argentina. Características y acciones desarrolladas durante el período*

1990/2007 [Tesis de maestría].

<https://www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2015/12/doctrina42561.pdf>

- Raimondi, Marta (2008). El teatro como espacio de resistencia en la Argentina de la postdictadura. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.37982>
- Rauschenberg, Nicholas. (2016). *Un esbozo para una sociología del teatro argentino*. Ponencia presentada en las IX Jornadas de Sociología de la UNLP, realizadas entre el 5 y el 7 de diciembre, La Plata. <http://jornadassociologia.fahce.unlp.edu.ar/ix-jornadas/actas-2016/PONMesa37Rauschenberg.pdf>
- Sack, Robert. (1986). *Human territoriality. Its theory and history*. Cambridge University Press.
- Schmeisser Agustín. (2021). *El grupo teatral IVAD durante el período 1976-1983* [Tesis de grado]. <https://rid.unrn.edu.ar/handle/20.500.12049/7375>
- Schneider, Sergio e Iván G. Peyré Tartaruga. (2006). "Territorio y enfoque territorial: de las referencias cognitivas a los aportes aplicados al análisis de los procesos sociales rurales". En Mabel Manzanal, Guillermo Neiman y Mario Lattuada (comp.). *Desarrollo Rural. Organizaciones, Instituciones y Territorio* (pp. 71-102). Ciccus.
- Sidicaro, Ricardo. (2005). Consideraciones Sociológicas sobre la Argentina en la Segunda Modernidad. *Estudios Sociales*, 1(24), 127-152. <https://doi.org/10.14409/es.v24i1.2507>
- Tossi, Mauricio. (2011). *Poéticas y formaciones teatrales en el noroeste argentino: Tucumán, 1954-1976*. Dunken.
- ----- (2014). Aproximaciones a la dramaturgia rionegrina (1984-1989): revisita a la estética "salvaje". *Palos y Piedras. Revista del Centro Cultural de la Cooperación*, 21, pp. 1-21. Editorial Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. <https://www.centrocultural.coop/revista/21/aproximaciones-la-dramaturgia-rionegrina-1984-1989-revisita-la-estetica-salvaje>

- Verzero, Lorena. (2013). *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*. Biblos.

### Lista de fuentes bibliográficas

- Beato, Adrián (2020). Entrevista realizada por Victoria Pariani en San Carlos de Bariloche, Río Negro.
- Beato, Adrián y Benítez, Julio (2021). Entrevista realizada por Victoria Pariani en San Carlos de Bariloche, Río Negro.
- ----- (2001). *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*. En carpeta de actor de julio Benítez.
- Benítez, Julio. (s/f). Currículum Vitae profesional.
- ----- (s/f). Carpeta de actor. Proyecto *Cardenal (o el fulbac de los sueños)*.
- ----- (2013). Entrevista realizada por Santiago Cámpora en Bariloche, Río Negro.
- ----- (2021). Entrevista realizada por Victoria Pariani en San Carlos de Bariloche, Río Negro.
- Dubatti, Jorge. [Canal Facultad Artes y Humanidades UCaldas] (diciembre 2020). Teatro y Territorialidad [video]. 3º Coloquio Internacional de Investigación en Artes. <https://www.youtube.com/watch?v=IDyQo4oODyA>
- Pavlovsky, Eduardo. (2002, 6 de enero). Micropolítica. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/subnotas/515-323-2002-01-06.html>
- ----- [Canal PTS: Partido de los Trabajadores Socialistas] (6 de agosto 2009). Eduardo "Tato" Pavlovsky. El teatro, los artistas, la revolución y los intelectuales [video]. Parte uno: [https://www.youtube.com/watch?v=1TOOxYRh-48&ab\\_channel=PTS%3APartidodelosTrabajadoresSocialistas](https://www.youtube.com/watch?v=1TOOxYRh-48&ab_channel=PTS%3APartidodelosTrabajadoresSocialistas).

Parte dos: [https://www.youtube.com/watch?v=MI\\_y-ti8m90&ab\\_channel=PTS%3APartidodelosTrabajadoresSocialistas](https://www.youtube.com/watch?v=MI_y-ti8m90&ab_channel=PTS%3APartidodelosTrabajadoresSocialistas).

Parte tres: <https://www.youtube.com/watch?v=n8grKtz-pg8>

----- (2006). Entrevista realizada para el archivo de la Audiovideoteca de Escritores.

[https://www.youtube.com/watch?v=pByKKITLJ0w&ab\\_channel=audiovideoteca](https://www.youtube.com/watch?v=pByKKITLJ0w&ab_channel=audiovideoteca)

- . [Canal Lito Cruz]. (22 de marzo de 2014). Homenaje a Eduardo Pavlovsky [Video]. Programa *Homenaje al Teatro Argentino*. [https://www.youtube.com/watch?v=bQE1NijRs0I&ab\\_channel=LitoCruz](https://www.youtube.com/watch?v=bQE1NijRs0I&ab_channel=LitoCruz)
- . (2017). Entrevista realizada por Silvina Gianibelli. *Lamás Médula. Revista de cultura*. <https://lamasmedula.com.ar/2017/05/10/no-hubiera-escrito-teatro-no-hubiera-visto-esperando-godot/>
- . (2018). Conversando con Eduardo "Tato" Pavlovsky. *Diagnosis. Publicación Científica de Fundación PROSAM*, 6, s/n. <https://www.revistadiagnosis.org.ar/index.php/diagnosis/article/view/155>
- . (s/f). La palabra: Eduardo Tato Pavlovsky. *Canal Encuentro*, temporada 1, capítulo 4. <http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8119/1767?start=#>
- Proyecto N° 854/18. Consejo Municipal de San Carlos de Bariloche, aprobado el 10 de mayo de 2018 en Acta N°. 1095/18. <https://concejobariloche.gov.ar/proyectos//PROYECTO%20854-18%20SE%20DECLARA%20DE%20INTERES%20CULTURAL%20Y%20COMUNITARIO%20GRUPO%20DE%20TEATRO%20EL%20TRAMPOLIN.pdf>
  - Sinopsis y ficha técnica-artística *Cardenal (o el fulbac de los sueños)* (s/f). Publicado en Alternativa Teatral. <http://www.alternivateatral.com/obra5020-cardenal-o-el-fulbac-de-los-suenos>
  - Tealdi, Alicia. (2013). Entrevista realizada por Santiago Cámpora en Bariloche, Río Negro.
  - Vinaya, Laura (2021). Conversación informal realizada por Victoria Pariani.
  - Volnovich, Juan Carlos. (2000). Cuando la campana de cristal empezó a asfixiarnos. Treinta años después de la primera ruptura de la Asociación Psicoanalítica Argentina. *Página/12*. <https://www.pagina12.com.ar/2000/suple/psico/00-03/00-0323/psico02.htm>