

V Jornadas de
HISTORIA SOCIAL DE LA PATAGONIA

7 Y 8 DE NOVIEMBRE DE 2013. SAN CARLOS DE BARILOCHE, RÍO NEGRO, ARGENTINA



Declaradas de interés municipal y provincial por el Ministerio de Educación de la provincia de Río Negro

V Jornadas de
HISTORIA SOCIAL DE LA PATAGONIA

7 y 8 de noviembre de 2013. San Carlos de Bariloche, Río Negro, Argentina.

*Declaradas de interés municipal y provincial por el Ministerio de Educación
de la provincia de Río Negro.*

V Jornadas de Historia Social de la Patagonia / Walter Delrio, Liliana Pierucci, Fabiana Ertola, Laura Méndez, Maximiliano Lezcano, Liliana Luseti, Inés Barelli, José Benclowicz, Alfredo Azcoitía, Susana Romaniuk y Viviana Fernández. - 1a ed. -

San Carlos de Bariloche: IIDyPCa, 2014.
E-Book.

ISBN 978-987-28950-4-4

1. Historia Regional. 2. Patagonia. I. Delrio, Walter
CDD 982.7

Fecha de catalogación: 30/09/2014

Título: V Jornadas de Historia Social de la Patagonia

Compiladores: Walter Delrio, Liliana Pierucci, Fabiana Ertola, Laura Méndez, Maximiliano Lezcano, Liliana Luseti, Inés Barelli, José Benclowicz, Alfredo Azcoitía, Susana Romaniuk y Viviana Fernández.

Primera edición: octubre de 2014.

Foto de tapa: Hernán Pirato Mazza

Corrección y edición del libro: Melissa Bendersky (melissabendersky@yahoo.com.ar)

Diseño gráfico: Hernán Pirato Mazza (hernanpiratomazza@yahoo.com)

Instituto de Investigaciones en Diversidad Cultural y Procesos de Cambio, CONICET-Universidad Nacional de Río Negro / Programa de Estudios en Historia Regional, Instituto de Estudios Socio-Históricos, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de La Pampa / Grupo de Estudios de Historia Social de la Patagonia Central y Austral (GEHISO-Pa.Ce.Al.). Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco / Grupo de Estudios de Historia Social (GEHISO). Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue. Centro Regional Universitario Bariloche, Universidad Nacional del Comahue.

Instituto de Investigaciones en Diversidad Cultural y Procesos de Cambio (IIDyPCa)

Universidad Nacional de Río Negro.

Mitre 630, 5° piso

San Carlos de Bariloche (8400)

Río Negro. Argentina.

Mail: iidypca@unrn.edu.ar

ISBN 978-987-28950-4-4

Queda prohibida la reproducción total o parcial, por cualquier medio de impresión, en forma idéntica, extractada o modificada, en castellano o cualquier otro idioma.

Comité Académico

Dr. José Luis Lanata (IIDyPCa, CONICET, Universidad de Río Negro)
Dr. José Benclowicz (IIDyPCa, CONICET, Universidad de Río Negro)
Dr. Walter Delrio (IIDyPCa, CONICET, Universidad de Río Negro)
Dra. Laura Méndez (CRUB, Universidad Nacional del Comahue)
Dr. Enrique Mases (GEHISO, Universidad Nacional del Comahue)
Mag. Gabriel Rafart (GEHISO, Universidad Nacional del Comahue)
Dra. Beatriz Gentile (GEHISO, Universidad Nacional del Comahue)
Dra. Claudia Salomón Tarquini (IESH, CONICET, Universidad Nacional de La Pampa)
Prof. Stella Cornelis (IESH, Universidad Nacional de La Pampa)
Mag. Edda Crespo (GEHISO, Pa.Ce.AI, Univ. Nac. de la Patagonia San Juan Bosco)
Mag. Daniel Cabral Marques (GEHISO, Pa.Ce.AI, Univ. Nac. de la Patagonia San Juan Bosco)

Comisión organizadora

Dr. José Luis Lanata (IIDyPCa, CONICET, Universidad de Río Negro)
Dra. Laura Méndez (CRUB, Universidad Nacional del Comahue)
Maximiliano Lezcano (CRUB, Universidad Nacional del Comahue)
Dr. José Benclowicz (IIDyPCa, CONICET, Universidad de Río Negro)
Dr. Walter Delrio (IIDyPCa, CONICET, Universidad de Río Negro)
Lic. Liliana Luseti (UNCo, Centro Regional Universitario Bariloche)
Lic. Fabiana Ertola (UNCo, Centro Regional Universitario Bariloche)
Lic. Inés Barelli (IIDyPCa, CONICET)
Prof. Alfredo Azcoitía (Universidad Nacional de Río Negro)
Mg. Susana Romaniuk (UNCo, Centro Regional Universitario Bariloche)
Viviana Fernández (UNCo, Centro Regional Universitario Bariloche)
Lic. Liliana Pierucci (Universidad Nacional de Río Negro, UNCo)

Organizadores:

Instituto de Investigaciones en Diversidad Cultural y Procesos de Cambio, CONICET-Universidad Nacional de Río Negro.

Programa de Estudios en Historia Regional, Instituto de Estudios Socio-Históricos, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de La Pampa.

Grupo de Estudios de Historia Social de la Patagonia Central y Austral (GEHISO-Pa.Ce.AI.). Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco.

Grupo de Estudios de Historia Social (GEHISO). Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue.

Centro Regional Universitario Bariloche, Universidad Nacional del Comahue.



Teatro IVAD: el grupo y su producción durante los años de la dictadura

*Alicia Nudler y Adrián Porcel de Peralta
Departamento de Ciencias Sociales, Humanidades
y Artes Universidad Nacional de Río Negro*

Introducción

El Instituto Vuriloche de Arte Dramático (IVAD) se creó el 15 de octubre de 1956 y funcionó de manera ininterrumpida por más de 30 años. A lo largo de su extensa historia montó más de setenta obras de teatro en la ciudad de Bariloche, y realizó asimismo funciones en ciudades como Buenos Aires, Viedma y Esquel, entre otras. Su primera representación fue la ilustración escénica de una conferencia de Emilio Stevanovich con motivo de cumplirse 20 años del fusilamiento de Federico García Lorca.

El grupo fue creado originalmente por Ángel Luis Aguirre, Miguel Ángel Cornaglia, y Aníbal Zucal, quienes habían migrado a Bariloche provenientes de Córdoba y Mar del Plata. A los pocos años por distintas causas estos fundadores dejaron el grupo, y se sumaron nuevos integrantes que permanecieron por muchos años, algunos de ellos hasta el final. Del IVAD formaron parte a lo largo de su historia, en distintos períodos, como actores, directores, técnicos o ayudantes, cerca de doscientas personas, aunque resulta difícil estimar el número exacto.

El presente trabajo, enmarcado en el proyecto de investigación “Las producciones dramáticas en la provincia de Río de Negro (1984-2011): estudios poéticos e historiográficos” de la Universidad Nacional de Río Negro, es el producto de una primera etapa de investigación acerca de la historia de este grupo teatral. Se basa en entrevistas a varios de sus integrantes, un archivo fotográfico y periodístico en incipiente proceso de armado, el único texto editado de un integrante que hace referencia al grupo, y testimonios autobiográficos subjetivos de los autores.

Hemos realizado para esta presentación un recorte temporal entre los años 1975-1983, lo cual obedece a dos factores: por un lado, al intento de comprender ciertas relaciones entre el teatro de la dictadura con sus períodos anteriores y posteriores, y por el otro, al hecho de que ambos autores formamos parte activa de las creaciones artísticas del IVAD en distintos lapsos durante esos años. Por consiguiente, nuestros testimonios subjetivos y las entrevistas realizadas a otros artistas del citado grupo se inscriben en la opción metodológica del “enfoque biográfico” (Arfuch, 2002), entendido como una acción estratégica para la formación integral y compleja de “documentos teatrales” (De Marinis, 1997), esto último también fundamentado en la ausencia total de un archivo sistemático sobre el objeto/problema aquí tratado.

Testimonio subjetivo: Adrián Porcel de Peralta

Nací en una familia de actores vocacionales; mis padres habían participado en un colectivo de convivencia artística, el grupo La Barca, que puede considerarse el único antecedente del teatro IVAD en la ciudad de Bariloche, en el año 1943. Mi ingreso al IVAD se produjo en 1974, siendo mi primer trabajo en el grupo *Farsa y justicia del señor corregidor* de Alejandro Casona, donde hacía el personaje del leñador. Norberto (“Chiquito”) Vaieretti y Luis Caram hacían los personajes principales: el corregidor y el secretario. Durante los siguientes años tuve la oportunidad de participar en varias obras, en diferentes roles. Entre otras, formé parte en 1975 de las puestas de *La boda* y *Balada de la castidad*, ambas de Brecht, y en 1976 de *Nuestro pueblo* de Thornton Wilder.

Hoy, visto a la distancia, puedo ver que este grupo significaría un lugar fundamental de producción, diálogo y cálida compañía en las horas oscuras que sobrevinieron. Exactamente el 24 de marzo de 1976 fui convocado y alistado en el Servicio Militar Obligatorio. Luego de muchos días de entrenamiento en el campo y con simulaciones (¿teatrales?) de guerra de guerrillas como marco, tuve finalmente un destino: encargado de correo, lo que hizo que trabajara en la dependencia de comando donde ejercían las máximas autoridades de la Compañía. Un régimen de salidas muy libre me permitía dormir habitualmente en mi casa, y sólo ocasionalmente debía permanecer en las cuadras a la noche.

Luego del período de Instrucción, me atreví a consultarle al suboficial Principal, mi autoridad directa, si podía continuar haciendo teatro, lo que me concedió. Así fue que durante muchos meses y con frecuencia de tres veces por semana, ensayamos, producimos y montamos *Nuestro pueblo*, bajo la dirección de Vaieretti. Ese año el teatro IVAD cumplía veinte años; realizamos muchas funciones, y en varias de ellas mis jefes estaban entre el público: suboficiales, oficiales mayores, capitanes, tenientes, además de compañeros colimbas. Nunca tuve objeciones, y en varias oportunidades mis jefes me llamaron a sus oficinas para que representara para ellos a Simon Stimpson, mi personaje en *Nuestro pueblo*.

La incorporación al grupo de nuevos integrantes de diversas procedencias y con inquietudes más académicas generó la oportunidad de continuar mi formación: se abrieron talleres de expresión corporal, pantomima y actuación. También se integraron varios jóvenes, muchos de ellos aún en el secundario, además de tomar los cursos estrenamos *El mozo de Chez Very* de Labiche y *El pedido de mano* de Chejov, con dirección de Luis Caram, en esta última mi personaje fue *Ivan Vasilievich Lomov*. Poco tiempo después estrenamos *El amor de los cuatro coroneles* de Sir Peter Alexander Ustinov, un montaje enorme con siete cambios de escenografía, en tres actos, con un elenco muy numeroso y un importante equipo técnico. En esa obra, también dirigida por Caram, protagonicé al coronel americano. Luego se estrenó *Saverio el cruel* de Roberto Arlt, y al año siguiente el IVAD montó *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams, donde cumplí tareas técnicas y de asistencia.

El único episodio cercano a la censura que recuerdo se produjo cuando un suboficial de alto rango, en un encuentro casual, me indagó acerca de porqué el teatro IVAD había realizado dos obras donde los protagonistas eran militares (se refería a *El amor de los cuatro coroneles* y a *Saverio el cruel*).

Luego del estreno de *Saverio el cruel*, otros intereses personales hicieron que mi participación en el IVAD fuera más lejana por algún tiempo. En ese momento sucedió el secuestro de Juan Herman, único desaparecido en Bariloche, procedimiento realizado por militares en complicidad con autoridades civiles. Algunos de nuestros compañeros del teatro eran ideológicamente de derecha confesos, y se escuchaban las consabidas frases “por algo será”, “algo habrán hecho”. Otros integrantes, en cambio, pertenecían a la izquierda y unos pocos a Montoneros; poco tiempo después supe que estos últimos habían venido a refugiarse al sur.

Personalmente no era conciente de la magnitud de lo que estaba sucediendo en el país. En esa época trabajaba en el bachillerato local, como profesor de varias asignaturas referidas a la música, al folklore y al arte. Trabajaba además desde 1977 en LU8 Radio Bariloche, la única emisora hasta ese momento en toda la región, como encargado de la discoteca y conduciendo programas de radio de música antigua y clásica. En la discoteca de la radio debíamos obedecer directivas emanadas del COMFER que censuraban la emisión de temas musicales y autores, y controlar que no se filtrara ninguno de los cientos de nombres terminantemente prohibidos de emitir.

En 1979 se estrenó *A qué jugamos* de Carlos Gorostiza con este nuevo grupo de integrantes del teatro: Alicia Nudler, Guillermo Bricker, Miguel Ángel García Lombardi, Ruth Glücklich y también José Mengolini, quien formaba parte del grupo hacía años. Gorostiza había sido removido en 1976 por el gobierno de la dictadura de su cargo de profesor en la Escuela Nacional de Arte Escénico de Buenos Aires, y durante un tiempo fue prohibido. Sin embargo el Teatro IVAD montó esta obra, como otras, sin plantearse temores. Es probable que en muchos de nosotros operara la autocensura de manera más o menos conciente, pero esto no era algo de lo que se hablara. Por otra parte, como señalé, no todos estábamos al tanto del horror que estaba sucediendo; finalmente, quizá varios estaban de acuerdo con el proceder de las fuerzas que tomaron el poder, y otros guardaban silencio por temor.

La puesta en escena por parte del IVAD de esta obra cuyo autor había sido prohibido tuvo secuelas para mí. En mi entusiasmo de hacer conocer la actividad artística que acontecía en Bariloche, estimulaba entre otras cosas a ir al teatro a los alumnos del colegio. Esto no fue tolerado: hubo quejas de algunos padres de alumnos que consideraban la obra de baja moral y que su lenguaje significaba “una mala influencia para sus hijos”. En la obra sólo se dice una mala palabra y solamente se sugiere una escena de sexo, pero esto resultó intolerable para estos padres, y a los pocos días la dirección de la escuela pidió mi renuncia bajo amenaza de sumariarme. Al poco tiempo, por éste y otros motivos, un militar retirado conocido de mi familia me recomendó que dejara el país; en mayo de 1979 partí hacia Buenos Aires y luego al exterior por algunos meses.

Regresé a Bariloche en 1981 a compartir el montaje de una comedia musical con un grupo de teatro y músicos, que recibió apoyo del Teatro IVAD y la Biblioteca Sarmiento para su producción. En ese período el IVAD montaba *Arsénico y encaje antiguo* de Kesselring; durante este tiempo sólo fui público y también compartí ensayos y reuniones de producción, pero no participé en el montaje de esta memorable puesta.

Recuerdo las escenografías corpóreas de todos los trabajos del IVAD, ya que pocas veces se volvió a ver este tipo de construcciones en Bariloche. Del armado de los dispositivos y decorados participábamos muchos de nosotros, y ese ejercicio hizo posible que con la llegada de la democracia yo me decidiera a trasladarme a Buenos Aires; en 1984, cuando finalmente inicié mis estudios académicos en Dirección de Puesta en Escena en la Escuela Municipal de Arte Dramático en Buenos Aires, muchos de los contenidos compartidos con este grupo de aficionados que trabajaba con amor, seriedad y alegría el hecho teatral, facilitaron mi tránsito por la carrera: podía reconocer conceptos y prácticas con los que ya había estado en contacto en mi paso por el IVAD. Además, hoy creo que los ensayos, los entrenamientos, las lecturas en mesa y en el escenario, las improvisaciones, y los cientos de ejercicios que practicáramos a lo largo de todos esos años significaron para mí un aire fresco y un lugar de permiso. Éste es mi testimonio.

Testimonio subjetivo: Alicia Nudler

Ingresé al teatro IVAD en el año 1979, con quince años de edad. Era una época difícil: mis padres quemaban libros por la noche en el jardín de mi casa, cada tanto me enteraba de que habían allanado el lugar donde trabajaba mi padre, y escuchaba noticias de los distintos traslados que iba teniendo un compañero de él, preso por los militares; tenía una muy clara sensación de peligro, aunque en mi casa se hablaba poco de esto, supongo que para protegerme, y yo no preguntaba demasiado.

Mi familia se había trasladado a Bariloche unos años antes desde Buenos Aires, donde yo cursaba quinto grado en una escuela primaria progresista, dirigida por una persona militante de izquierda, posteriormente desaparecida; el choque fue fuerte, me encontré con un grupo de compañeros muy distinto de mí y de mis intereses; la integración fue difícil, me sentía discriminada por ser “porteña”, por hablar diferente y tener intereses distintos que los chicos de mi grado, todos barilochenses. (Años después, ya en la secundaria, recuerdo claramente la sensación incómoda cuando en los pasillos del Colegio Nacional alumnos y profesores literalmente saltaban de alegría en lo que hoy sería una especie de “pogo” frenético cuando Argentina ganó el Mundial: guardo la extraña imagen de mí misma saltando apenas, por compromiso y por no desentonar, confundida, con la clara sensación de que “algo estaba muy mal”).

Mi primer contacto con el IVAD fue como espectadora de la obra *Nuestro pueblo*. Curiosamente, el recuerdo que conservo con más nitidez es el de Simón Stimson, que avanzaba hacia el escenario por el pasillo de la Biblioteca Sarmiento. Me impactó mucho ese viejito, no sabría decir exactamente por qué, y aunque me daba cuenta de que el actor no era un viejo, jamás me hubiera imaginado que sólo estaba en sus tempranos veinte.

Cuando ingresé al grupo, al principio tomé clases de actuación y de expresión corporal, lo que me abrió un mundo. Luego actué en tres obras: *Saverio el Cruel*, *A qué jugamos* y *La nona*. El IVAD operó como una especie de refugio o lugar de escape para mí. No tenía demasiado claro cuáles eran mis intereses pero sí una sensación de insatisfacción con lo que parecía primar en el colegio: el esquí, la moda, el boliche.

El IVAD fue un grupo de pertenencia alternativo e importante, extraño en algún sentido porque la gran mayoría de sus integrantes eran mayores que yo, pero por eso mismo fascinante y misterioso. Me brindó mi primer acercamiento al arte y al trabajo corporal, que continuaron siendo pasiones para mí hasta el momento. Este trabajo de investigación que nos hemos propuesto actualmente desde la Universidad me permite reconstruir e integrar una parte de mi propia historia, y por eso mismo me resulta una tarea personal y apasionante.

El IVAD y su inserción en la sociedad barilochense

El grupo IVAD, que funcionó prácticamente a lo largo de toda su historia en la Biblioteca Sarmiento -un espacio emblemático de Bariloche, perteneciente a la Asociación Civil del mismo nombre- gozó siempre de mucha aceptación por parte del público. Uno de nuestros entrevistados, ilustrando la expectativa de público que tenía el grupo y comparándola no sin cierto ironía con la actualidad, cuenta que uno de los actores del grupo, si había “sólo” cincuenta espectadores en una función, ya quería levantar la obra: “¡No vino nadie, no vale la pena seguir!”. Varios también relatan que las obras eran tan esperadas y la escenografía tan lograda, que cuando se abría el telón se escuchaba el murmullo de admiración de los espectadores: “¡ohhhh!”.

Resultan ilustrativos de la importancia que tuvo el grupo para muchos, el afecto con que los miembros lo recuerdan, y también esta anécdota: uno de los entrevistados, actor reconocido de nuestra ciudad que se retiró del IVAD en el año 88 pero siguió actuando ininterrumpidamente en otros grupos desde esa fecha, cuenta que aun se cruza con vecinos que le preguntan: “¿Seguís haciendo teatro en el IVAD?” (aunque el grupo dejó de existir hace más de veinte años).

Una parte importante de la sociedad barilochense, al menos, se sentía representada por el IVAD; el afecto y el respeto que el grupo generaba parecen haber sido una constante durante toda su historia, incluso a través de momentos socio-políticos muy diversos.

A diferencia de otros grupos de teatro independiente, su origen aparentemente no estuvo ligado a ideas políticas o a una concepción del teatro sostenida en la función social de la liberación; lo que sí compartía con el teatro independiente era la crítica al teatro comercial, una exigencia de calidad en sus espectáculos, y el defender y practicar un teatro vocacional no remunerado. En suma, podemos leer esta primera fase productiva del IVAD desde el objetivo de la “culturalización” (Pellettieri, 1997), esto es, tomar contacto estético y dar a conocer a la comunidad los textos teatrales clásicos y cultos de la historia europea y de la modernización escénica nacional.

Estas ideas que, con el correr de los años, el teatro independiente fue cambiando, promoviendo una profesionalización del actor (ver por ej., Pellettieri, 2001), el teatro IVAD, o al menos el grupo que lo constituyó casi desde sus orígenes, no estuvo dispuesto a modificar, lo cual a la postre terminó siendo motivo de una importante crisis, y el comienzo del fin del grupo.

El grupo durante los años 1975-1983

En los años objeto del presente análisis, el grupo montó un total de 20 obras: *La boda y Balada de la castidad* de B. Brecht en 1975; *Nuestro pueblo* de T. Wilder en 1976; *Un tranvía llamado deseo* de T. Williams, *Un mozo de Chez Very* de Labiche y *El pedido de mano* de Chejov en 1977; *El amor de los cuatro coroneles* de P. Ustinov en 1978; *Saverio el cruel* de Arlt y *La fiaca* de Talesnik en 1979; *¿A qué jugamos?* de Gorostiza y *Arsénico y encaje antiguo* J. O. Kesselring en 1980; *La nona* de R. Cossa en 1981; *Querido mentiroso* de J. Kilti, *El caso cien* y *Gris de ausencia* de R. Cossa, *El acompañamiento* de C. Gorostiza, *Mateo* de A. Discepolo y *Alfonso y la máquina de hacer sonidos* de I. Rottemberg en 1982; *Crónica de un secuestro* de M. Diamant y *Jaque a la reina* de Peyrou y Santillán en 1983.

De estas veinte obras, once son de teatro argentino. Y esas once obras argentinas fueron montadas después de 1979, entre un total de trece en ese período, es decir que en esos años sólo dos fueron obras de teatro extranjeras. En consecuencia, nos preguntamos: ¿esta predominancia de teatro argentino en el repertorio del grupo (el porcentaje de obras nacionales en los años anteriores fue mucho menor) se debió al rol que asumió el teatro independiente

durante la dictadura en otras regiones del país, es decir: un espacio de resistencia estético? El campo teatral del país no podía mantenerse ajeno a lo que estaba pasando y tenía que hablar, aunque lo hiciera recurriendo a lo que Dubatti llama “estrategias de enmascaramiento” (Dubatti, J. www.caia.org.ar/docs)

El teatro IVAD, sin embargo, no era un lugar donde se mantuviera, antes, durante o después de la dictadura, un debate político. Es posible que algunos de los integrantes discutieran estos temas por fuera, pero en el seno del grupo no era una práctica habitual: en esto coinciden los distintos entrevistados hasta el momento. El grupo albergaba las más diversas e incluso opuestas ideologías políticas, tal como surge del relato subjetivo de nuestros relatos subjetivos y de otros varios testimonios; sin embargo, no estuvo marcado por ese disenso. En palabras de varios de sus protagonistas, lo que los unía era el teatro, que parecía estar más allá de las ideas políticas que cada uno pudiera defender. Podemos suponer que había una especie de acuerdo implícito que dejaba afuera el debate ideológico para permitir la unión en la pasión por hacer teatro. También podemos decir que este grupo operó como un refugio, como un lugar de protección, aunque esa protección haya adquirido sentidos muy distintos para cada uno. Miguel Ángel García Lombardi, un joven que en esos años huyó de la persecución política y del inminente riesgo de ser secuestrado en Buenos Aires o La Plata por ser militante peronista, refugiándose en Bariloche, relata en su libro *Imberbes* cómo el teatro IVAD lo recibió, por supuesto desconociendo su actividad política, pero de todos modos lo recibió y de algún modo protegió. Esta protección lo fue para él en dos sentidos: un sentido que podríamos llamar existencial, al darle un grupo de pertenencia y una actividad que, aunque nueva para él, lo fascinaba y mitigaba en parte el dolor del exilio interno, el miedo, el duelo por la pérdida de muchos de sus compañeros y la distancia de todos sus seres queridos; la protección lo fue también en un sentido muy concreto, cuando en algún momento, forzado por las circunstancias, compartió su verdadera historia con algunos de sus compañeros y maestros del grupo. (García Lombardi, M. A., 2005).

El grupo IVAD se mantuvo a través de muy diversos períodos históricos del país, y lo hizo albergando en su seno personas pertenecientes a casi todo el espectro ideológico, lo cual no deja de constituir un hecho llamativo. Sin embargo, cabe señalar que una de las crisis más fuertes del grupo, que implicó una escisión importante primero y el comienzo de la disolución un poco después, tuvo que ver en definitiva con un debate ideológico.

Esta escisión sucedió cuando una parte de los integrantes, algunos de ellos personas de izquierda que se habían sumado al grupo entre los años 78 y 80, planteó la necesidad de que un porcentaje de lo recaudado en las funciones fuera destinado a honorarios para los actores. Esto no era hasta ese momento una práctica del grupo; por el contrario, una de las normas del estatuto estipulaba que los actores no cobraban, y todo lo recaudado se destinaba a los gastos de producción y equipamiento (luces, vestuario, etc.) y a la Biblioteca Sarmiento. El reclamo del cobro comenzó a ser más fuerte, y no sólo tenía que ver con la defensa de un principio de profesionalización del actor, sino también con un motivo muy concreto, aunque también marcadamente ideológico: había diferencias económicas importantes entre los miembros del grupo, lo cual hacía que el trabajar sin cobrar adquiriera un peso muy distinto para unos y otros. Este hecho tornaba imperativa, para algunos, la necesidad de recibir una remuneración por el trabajo realizado. Finalmente, esta diferencia se volvió insostenible, y las personas que reclamaban este cambio se apartaron, lo cual, aunque el teatro IVAD siguió funcionando algún tiempo, significó indudablemente el comienzo del fin del grupo.

Unas palabras de contexto: el campo teatral y la dictadura

Anteriormente a la dictadura, muchos grupos de teatro independiente del país tenían un claro sentido político, ligado a las ideas de izquierda de los años 70. Varios de ellos habían surgido como parte del movimiento que iniciara Leónidas Barletta en los años 30. El artista tenía, según Mogliani (2001), la concepción del teatro como elemento transformador de una sociedad que se encontraba viviendo una transición al socialismo. Estos ideales debieron obviamente ser abandonados con la llegada de la dictadura; el golpe militar marcó una ruptura muy fuerte: muchos grupos se disolvieron, muchos actores

se exiliaron, y el arte teatral quedó reducido por la persecución, la censura y el exilio.

Sarlo señala que el golpe produjo una “doble fractura” en los intelectuales: “el exilio, que cortó el campo intelectual en un adentro y un afuera, y la segregación de intelectuales y artistas en una burbuja casi hermética, alejada, por evidentes razones de represión y las correlativas estrategias de seguridad para la supervivencia, de los espacios populares, igualmente asolados por la violencia estatal”. (Sarlo *á*pod Mogliani, 2001).

Cabe señalar también el análisis del teatro en esos años que realiza Dubatti. Durante la dictadura el teatro se vio en la necesidad, según este autor, de reelaborar el referente socio-político de actualidad en los textos dramático/espectaculares a través de un sistema metafórico, del diseño de una poética del enmascaramiento, del escamoteo y la ambigüedad (Dubatti, www.caia.org.ar/docs).

Analicemos entonces en el caso del teatro IVAD estos dos elementos señalados por Sarlo y Dubatti respectivamente como propios del teatro en esos años: por un lado, las rupturas (adentro/afuera; teatro/espacios populares); por el otro, la metaforización y el enmascaramiento.

Es interesante notar en primer lugar que ninguna de las dos rupturas a las que se refiere Sarlo se produjo en el IVAD. Por un lado, no hubo exiliados ni personas detenidas dentro del grupo. Por el otro, el grupo no se alejó de su tradicional arraigo en la ciudad, que si bien no podríamos caracterizar como arraigo en las clases populares, sí lo era en muchas personas de clase media; en otras palabras, el teatro IVAD nunca fue, ni siquiera durante la dictadura, un reducto exclusivo de intelectuales.

También resulta interesante destacar que los integrantes del grupo entrevistados no recuerdan mayormente episodios de censura. El único del que tomamos conocimiento hasta el momento fue relatado por uno de sus directores, quien nos contó que en determinado momento los militares lo citaron ante una comisión a explicar por qué el teatro estaba montando tantas obras que referían a militares (*Saverio el cruel* y *El amor de los cuatro coroneles*). El director llevó los libretos y explicó el sentido de las obras ante esta comisión, lo cual hizo que pudieran continuar con las funciones sin más problemas.

Lo que sí había seguramente era autocensura, como sugieren nuestros relatos subjetivos y algunos entrevistados, pero de todos modos esto no aparece como un dato destacado. En general, hay coincidencia en describir al grupo como “un espacio de libertad”. Cuando analizamos esta parte de la historia, llama la atención de algún modo lo “cerca” o lo “visible” que era el grupo para los militares en el poder, sin embargo, de alguna manera “nadie tocaba al IVAD”. Por citar un ejemplo, entre las fotos históricas, podemos ver un telegrama que envió al grupo el entonces intendente de la ciudad, un comandante, con una cálida felicitación por el estreno de *Nuestro pueblo*. Esto en el año 1980, es decir, en plena dictadura.

Con respecto a la metaforización que menciona Dubatti, esto es un tema de debate en el caso del IVAD. Tenemos la clara impresión de que el objetivo de montar obras que denunciaran (metafóricamente, por supuesto, ya que era el único modo posible) lo que estaba pasando, no fue un objetivo conciente por parte del grupo. Sin embargo esto se hacía, como se deduce del tipo de obras que se montó en esos años, posiblemente, como veremos más adelante, bajo la influencia del fenómeno de Teatro Abierto.

Podríamos decir que el IVAD representaba, en la Biblioteca Sarmiento, el corazón de la ciudad, frente a la Municipalidad y al monumento a Roca, es decir, en las propias narices del poder represivo, las mismas obras de resistencia que se mostraban en Buenos Aires a partir del 81. Sin embargo, prácticamente no había censura ¿Cómo fue esto posible? Uno de los entrevistados aventuró la hipótesis de que esta relativa protección del grupo se debió a la posición económica y social que los miembros históricos tenían en la sociedad barilochense. Evidentemente esta pregunta se inserta en un campo mucho más grande de preguntas aun abiertas sobre cómo se desarrolló la sociedad barilochense en esos años del terror.

Teatro Abierto: un fenómeno de resistencia cultural fundamental En el año 1981 comenzó en Buenos Aires el fenómeno de Teatro Abierto, ciclo inaugurado el 28 de julio de ese año, al que todos señalan como el evento teatral más importante del período. Su repercusión fue mucho más allá del mundo del teatro; algunos lo indican como uno de los focos de resistencia cultural más importantes durante la dictadura militar.

“Teatro Abierto (...) constituyó uno de los fenómenos socio-políticos más apasionantes de los tiempos de la dictadura. En realidad nadie citó a nadie, nadie presionó a nadie, pero todos estuvimos allí, y especialmente, el público, que no sólo asistía a las representaciones sino que permanecía fuera del teatro, esperando el final de la función para intercambiar entusiasmos con los asistentes y los artistas.” (Javier, F. 2001)

El autor Mauricio Kartun reconoce que Teatro Abierto fue "el emergente de las necesidades que estaban presionando desde distintos sectores del pueblo para que, efectivamente, se dijera lo que estaba sucediendo".

Una semana después de inaugurado el ciclo, el 6 de agosto de 1981, un grupo paramilitar colocó tres bombas incendiarias en el Teatro del Picadero. La sala quedó totalmente destruida. Al día siguiente, dieciséis salas se ofrecieron a presentar las obras. Ciento veinte pintores donaron cuadros para recaudar fondos. También la prensa acompañó esas jornadas. A los pocos días se reabrió el ciclo en la sala Tabaris, y en el curso de dos meses pasaron por allí más de 25.000 espectadores. “Con Teatro Abierto, el teatro adquiría su sentido: estar en resonancia con lo que pasa en la realidad. Aunque no se hablara directamente de lo que pasaba, todo el público entendía el nivel metafórico”, recuerda Leonor Manso, que rescata hoy la comunión con el público en lo efímero como lo más maravilloso de esos ciclos.

Con Teatro Abierto, la concepción del teatro como agente de cambio social se recuperó, aunque ya no bajo las mismas formas que había tenido en épocas anteriores al golpe. El fenómeno perdió su sentido con el retorno de la democracia, y al poco tiempo concluyó.

Como señalamos más arriba, más de la mitad de las obras montadas por el IVAD en los años de la dictadura corresponden a teatro argentino, y a partir de

1979, esas once obras deben contarse entre un total de trece. Dos de esas obras se habían estrenado el año anterior en Teatro Abierto -*El acompañamiento* y *Gris de ausencia*-, y otra de ellas, *La nona*, se había estrenado en 1977, siendo claro su contenido de denuncia disfrazado de grotesco: la abuela se come todo mientras a su alrededor todos, uno a uno, mueren.

Varias de las otras obras representadas por el IVAD en esos años pertenecen a Cossa y Gorostiza, autores que escribieron para Teatro Abierto. Es imposible pensar que esta selección haya sido casual, aunque resta aun comprender qué grado de premeditación tuvo y cómo fue posible que el grupo no viviera actos de censura.

Estos y otros interrogantes quedan abiertos: ¿Qué impacto tuvieron estas obras en el público barilocheño? ¿El público, mayoritariamente, hacía una lectura crítica de la realidad social, una lectura de denuncia, es decir, se producía el “pacto de recepción política” propio de los años de la dictadura? (Dubatti, www.caia.org.ar/docs). ¿Tenían estas funciones del IVAD similitudes con el espíritu que se vivía en las funciones de Teatro Abierto en Buenos Aires?

Conclusión

El Instituto Vuriloche de Arte Dramático, por su permanencia en el tiempo, por la calidad de sus espectáculos, por la recepción del público, constituyó un fenómeno social y cultural importante en la historia de la ciudad de Bariloche y posiblemente de la Patagonia.

Una gran diversidad de relatos y recuerdos atraviesan esta experiencia, primando en general la percepción de que el grupo tenía gran fuerza y lo motorizaba la pasión compartida por hacer teatro. La presencia en el grupo de ideologías muy diversas, a lo largo de sus distintos períodos, es un hecho llamativo, así como la relativa falta de censura durante los años de la represión. Las relaciones que el grupo mantuvo con los distintos momentos históricos de la ciudad y el país, incluyendo la dictadura, son complejas y merecerán análisis más exhaustivos. Se hace también necesario conocer mayor cantidad de voces que reflejen los diversos aspectos del grupo, así como poder establecer

comparaciones más profundas entre su historia y la de otros grupos de teatro independiente del interior del país; todo lo cual resulta a nuestros ojos un verdadero desafío y una tarea apasionante.

Bibliografía

ARFUCH, L. (2002) *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

DE MARINIS, M. (1997). *Comprender el teatro. Lineamientos para una nueva teatrología*. Buenos Aires, Galerna.

DUBATTI, J. *Teatro rioplatense y dictadura: prácticas políticas y estéticas*. (www.caia.org.ar/docs)

GARCÍA LOMBARDI, M.A. (2005) *Imberbes*. La Plata, La Comuna Ediciones.

JAVIER, F. (2001) Nota de opinión para la revista Canto Maestro N° 11.

MOGLIANI, L. (2001) “Campo teatral y serie social”, en PELLETTIERI, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*. Bs. As., Galerna.

PELLETTIERI, O. (2001) “Cambios en la segunda modernidad teatral. Los años de dictadura. A qué llamamos teatro de arte o Ciclo de Teatro Abierto”, en PELLETTIERI, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*. Bs. As., Galerna.

PELLETTIERI, Osvaldo (1997). *Una historia interrumpida. El teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires, Galerna.