



Universidad Nacional de Río Negro, Sede Andina

El grupo teatral IVAD durante el período 1976-1983

Trabajo final de tesina para acceder al título de **Licenciado en Arte Dramático**

Agustín Leandro Schmeisser

Directora: Mg. Alicia Nudler

San Carlos de Bariloche, 29 de abril de 2021

Índice

Agradecimientos	3
Introducción	4
Estado del arte	8
Marco teórico-metodológico	16
Hipótesis, preguntas y objetivos	21
Capítulo I. El IVAD durante la última dictadura militar argentina.	24
Acerca del contexto histórico	24
El IVAD entre 1976 y 1983	25
Acerca de la censura en el IVAD	30
Sobre cómo operó el silencio durante el “Proceso”	32
El caso de García Lombardi, un paradigma de las contrariedades ideológicas en el IVAD durante la última dictadura	34
Factores que permitieron el funcionamiento del IVAD en dictadura	36
El IVAD, ¿una forma de resistencia?	40
El IVAD como acontecimiento político durante la dictadura	45
Capítulo II. <i>1976: Nuestro pueblo</i>	53
La vida cotidiana	56
Amor y matrimonio	63
La muerte	70
Capítulo III. <i>1983: Crónica de un secuestro</i>	81
La puesta en escena realizada por el IVAD	86
Relación de la puesta con el contexto histórico de la última dictadura	96
La concepción política del espectáculo	101
Conclusiones y consideraciones finales	107
Anexo	112
Referencias bibliográficas	119

Agradecimientos

A mi mamá, mi papá y mi hermano, por ser siempre un gran apoyo y contención en mi vida.

A Alicia Nudler, por su gran acompañamiento en todo el proceso investigación y de escritura de este trabajo.

A Adrián Porcel de Peralta, y su permanente predisposición para guiarme en el estudio de este grupo.

A Mauricio Tossi, quien sentó una base muy importante en los estudios historiográficos teatrales de la región patagónica, de la cual se originó este trabajo.

A todos y todas mis docentes en la Universidad, porque todas las enseñanzas y aprendizajes que me brindaron forman parte de este trabajo final.

A todos los miembros del IVAD que aceptaron generosamente ser entrevistados, y compartieron algunas de sus vivencias y archivos personales de sus años como teatristas en este elenco.

Al Diario Río Negro, por permitirme acceder a su archivo histórico y así recuperar información muy valiosa para esta investigación.

A Marcos Britos, porque gracias a la generosa donación de un ejemplar de su libro *Todo lo hermoso es posible* pudimos comprender la posible relación que existió entre el IVAD y el grupo teatral Fray Mocho.

A Marcela Kohlstedt, quien compartió conmigo su tesina de Licenciatura en Historia y además me brindó una orientación histórica muy importante para este estudio acerca del IVAD.

Y finalmente quiero agradecer a la Universidad Nacional de Río Negro por todas las posibilidades y el acompañamiento ofrecidos a lo largo de todos estos años de formación profesional.

Introducción

En el siguiente trabajo nos proponemos indagar acerca de uno de los primeros y más importantes grupos de teatro de la ciudad de San Carlos de Bariloche, el Instituto Vuriloche de Arte Dramático (IVAD). Más precisamente, éste fue el segundo elenco teatral de la ciudad, contando como único antecedente con un grupo llamado La Barca, que funcionó por un espacio de aproximadamente dos años durante la década del 40 y del cual hay registros casi nulos (Nudler, 2015).

El IVAD puede sin duda ser considerado el conjunto teatral más importante de Bariloche y el de mayor productividad artística de la zona andino-patagónica por su larga permanencia en el tiempo, funcionando de manera ininterrumpida por más de tres décadas hasta fines de los 80 (Nudler y Porcel de Peralta, 2014) y luego de manera más esporádica hasta su disolución (véase Nudler, 2015), por la gran cantidad de personas que lo integraron a lo largo de su historia (cerca de doscientas personas entre actores, técnicos, asistentes o allegados), y fundamentalmente por el destacado papel que cumplió en la vida social y cultural de la ciudad. Este grupo 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 (Nudler y Porcel de Peralta, 2014). Montó aproximadamente setenta producciones teatrales diferentes, algunas de las cuales fueron reposiciones de obras previamente representadas por este elenco. Además, realizó en forma aislada algunas funciones en ciudades como Buenos Aires, Viedma y Esquel (2014).

Fue fundado el 15 de octubre de 1956 en el contexto de la incipiente provincialización de Río Negro tras la promulgación de la ley N° 14.408 en junio de 1955, que transformó a los territorios nacionales en provincias, durante el gobierno de facto de Eduardo Lonardi, quien había derrocado al entonces presidente Juan Domingo Perón dando así inicio a la autodenominada “Revolución” Libertadora en Argentina. El grupo teatral fue creado originalmente por tres personas: Ángel Luis Aguirre, Aníbal Zucal y Miguel Ángel Cornaglia (véase Fig. 1), quienes habían migrado a Bariloche desde Córdoba y Mar del Plata. Los dos primeros tenían formación teatral previa. Aguirre, formado en teatro en Córdoba, fue quien le dio la impronta inicial al grupo como director de las primeras obras, montadas con el sistema de teatro circular. Zucal, por

su parte, se ocupaba principalmente de la iluminación y el sonido. En cambio, Cornaglia era un hombre proveniente del campo de Letras, sin formación teatral específica (Nudler, 2015).

(2)

Fundadores: Miguel Angel Cornaglia
Angel Luis Aguirre

1^{er} Director: ~~Angel Luis Aguirre~~ Angel Luis Aguirre

195 profesores:

Gimnasia rítmica: Fanny Santaroni
Ronald Clarke

Dirección: Lloyd E. de Fariol

Historia del teatro: Miguel Angel Cornaglia

Mímica: María Teresa de Riego

Vestuario } Dirección: Angel Luis Aguirre
Maquillaje: Fanny Sessa
Iluminación }
Vestuario } Animal Musical
Escenografía }

Grupos de apoyo: familia, Escudero, Saubidit
Bilbao, Gilmore, Altube, Benraggi

Fundado el 15/10/1956

Primera presentación 26/02/56, ilustrando la
composición "Francisco García Lora, 20 años después",
de Emilio Stevanovich

Fig. 1 – Manuscrito del grupo acerca de su organización inicial. Archivo personal de Luis Caram.

En los archivos personales de los primeros integrantes pudimos conocer también cuáles fueron los primeros nombres que se habían pensado para el grupo (Fig. 2), entre los que podemos mencionar “Teatro Libre de Bariloche”, “Teatro Independiente de Bariloche”, “Centro Dramático de los Lagos del Sur”, “Teatro de Arte Nahuel Huapi”, “Instituto Bariloche de Arte Dramático”, entre otros. Pero finalmente se decidió nombrar a este grupo teatral que emergía como Instituto Vuriloche de Arte Dramático.

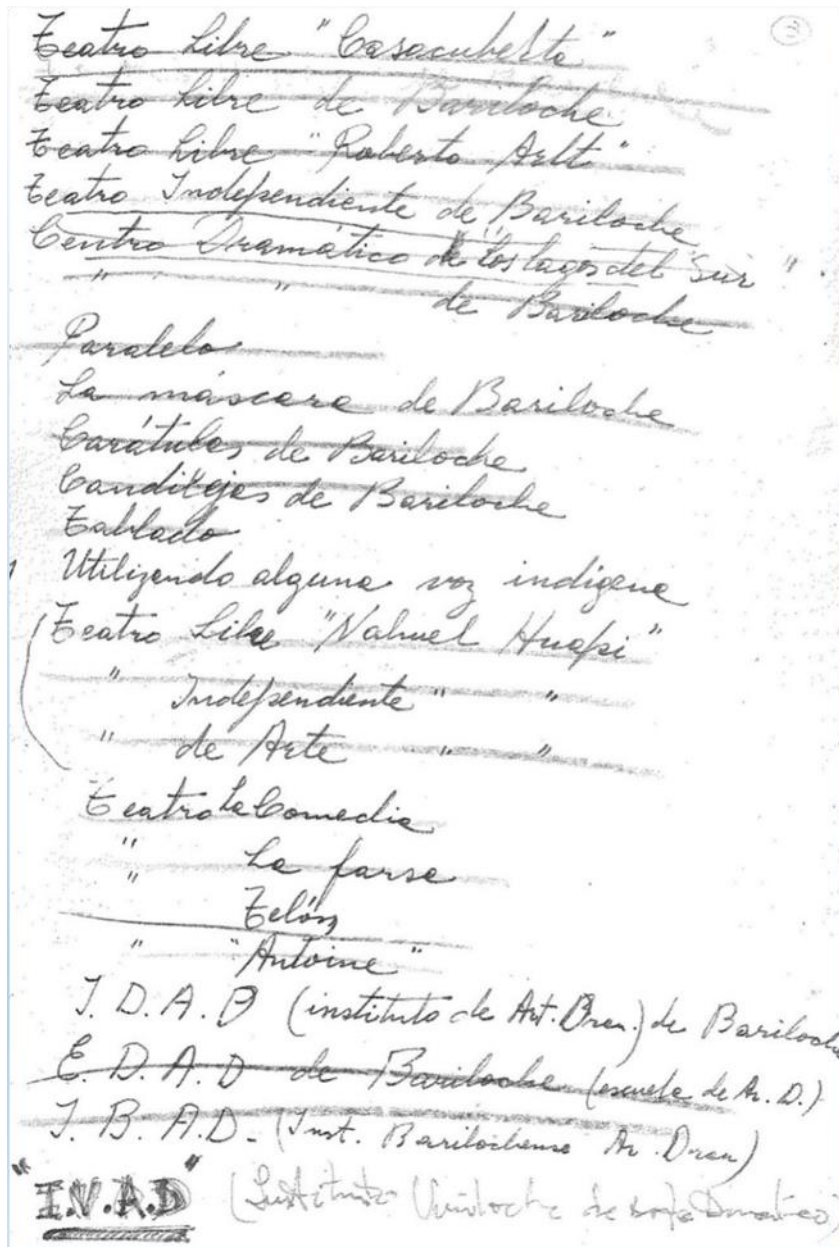


Fig. 2 - Borrador con algunos nombres pensados por el grupo. Archivo personal de Luis Caram.

Llama la atención que se haya elegido el uso de la palabra Vuriloche en vez de Bariloche, seguramente con la intención de recuperar de algún modo el nombre con el que se denominaba a los antiguos habitantes indígenas del sector oriental de la Cordillera de los Andes, puesto que “Vuriloche” significa “gente del otro lado” en idioma mapuzungún. Fue el 26 de diciembre de 1956 cuando el IVAD llevó a cabo su primera representación teatral: una ilustración escénica de una conferencia de Emilio Stevanovich, con motivo de cumplirse 20 años del fusilamiento de Federico García Lorca (Nudler y Porcel de Peralta, 2014).

Recientemente, el 17 de noviembre de 2016, el IVAD fue homenajeado y declarado “Patrimonio Intangible de la ciudad de San Carlos de Bariloche” por el Concejo Municipal, en reconocimiento a su trabajo y aporte al patrimonio cultural de la ciudad, al cumplirse 60 años desde su fecha de fundación. Es destacable el hecho de que este grupo se mantuvo a través de muy diversos períodos históricos del país, albergando en su seno a personas pertenecientes a casi todo el espectro ideológico, no siendo nunca un objetivo del grupo la denuncia social ni la explicitación de un posicionamiento político (Nudler, 2015).

En este trabajo nos focalizaremos en el período correspondiente a la última dictadura militar ocurrida en Argentina, autodenominada “Proceso de Reorganización Nacional” y recordada como la dictadura más atroz y cruenta en la historia nacional. A pesar de que estos años se caracterizaron por el terrorismo de Estado y la violación de los derechos humanos, además de la constante intervención del campo de poder sobre el campo intelectual (Mogliani, 2001), el teatro argentino –especialmente el de la capital– pudo subsistir para así desarrollarse y enriquecerse en medio de este contexto político. De igual manera, para el IVAD éste fue un tiempo de gran auge y productividad en su historia. Es por esto último que estableceremos algunos vínculos entre el funcionamiento del IVAD en esa época y los cambios ocurridos en ese mismo período histórico en el resto del país, principalmente en la ciudad de Buenos Aires.

Dentro de las investigaciones históricas realizadas acerca de Bariloche en este período, podemos mencionar el documental *Juan, como si nada hubiera sucedido*, dirigido por Carlos Echeverría (1987) y protagonizado por Esteban Buch, el cual trata sobre la desaparición forzada, tortura y posterior asesinato de Juan Marcos Herman en 1977 –el caso más conocido hasta el momento, si bien recientemente se reveló información acerca de otras personas desaparecidas en dictadura y del funcionamiento de centros clandestinos de detención en la ciudad–. Sin embargo,

frente a la escasez de estudios histórico-culturales sobre la ciudad de Bariloche durante la última dictadura cobra importancia el hecho de realizar nuestra presente investigación.

Estado del arte

La historia del teatro argentino ha sido un tema ampliamente desarrollado por diversos investigadores pertenecientes a diferentes ramas de las ciencias sociales y humanas. Uno de los más reconocidos en Argentina es Osvaldo Pellettieri, quien ha ganado gran notoriedad por su extensa labor en la investigación y sistematización de la historia del teatro nacional, al que denomina “sistema teatral argentino”. Uno de los períodos más significativos en el devenir de este sistema es la conformación del movimiento de Teatro Independiente en Argentina, el cual se erige hacia 1930 a partir de la figura de Leónidas Barletta y la creación de su Teatro del Pueblo. En sus inicios, esta corriente se alzó contra el subsistema teatral comercial, conformado en su mayoría por el sainete y el grotesco criollos, pero también contra los residuos del realismo finisecular, buscando así una modernización en el campo teatral al postular “la instauración de un subsistema *culto* que pudiera afirmar un teatro al que se consideraba todavía no consolidado” (Pellettieri, 1990: 229), asumiendo lo europeo como modelo absoluto. Sobre este tema, Carlos Fos, quien destaca por sus investigaciones acerca de la producción teatral del movimiento libertario argentino en el siglo XX, señala:

La identidad ideológica de Barletta y, por tanto, del Teatro del Pueblo que dirigía de manera verticalista, se sostenía en los valores de compromiso social e internalización de los productos dramáticos. Desde sus inicios proponía, partiendo de una posición didáctica, romper con los “espectáculos de baja categoría”, que dominaban la cartelera porteña. Sostenía que tanto el sainete, el grotesco criollo o sus formas degradadas (comedias asainetadas, dramas pueriles) eran entretenimiento banal, pensados para la alienación del público por los empresarios teatrales. Recurrió, entonces, a autores extranjeros que tomaran temas propios de la humanidad toda, desde una valoración de principios éticos y estéticos que respetaran la función social de la práctica escénica.

Hubo una decisión por exaltar el carácter modernizador de la propuesta en detrimento de lo que consideraba una multiplicidad de estéticas perimidas y sin valor real. (Fos, 2009: 310)

Como aporte novedoso en los estudios historiográficos argentinos, este mismo autor emparenta este movimiento de Teatro Independiente con una fuente de producción teatral previa que fue silenciada intencionalmente por la historia oficial: el teatro obrero de los primeros decenios del siglo XX, “marcados por las luchas de los trabajadores ante una realidad que la oligarquía conservadora se empeñaba en negar” (2018: 6). Al respecto, Fos sostiene que “no concebir una propuesta que conviviera con lo dominante sino lanzarse a rivalizar con el teatro comercial fue uno de los propósitos que el teatro obrero comparte con el independiente” (p. 78), a lo que agrega después que “sin forzar esta presunta línea de contacto, no podemos disimular que en las actas de formación de los colectivos germinales del movimiento independiente aparecen buena parte de los puntos de esencia del teatro obrero” (78-79). De este modo, las críticas que el teatro obrero le hacía al teatro empresarial de la época fueron continuadas por el teatro independiente con premisas semejantes, pero incorporando la mirada de lo estético como enfoque central. Sobre esto, Fos detalla

Las propuestas obreras estaban atravesadas por modelos vetustos que no ponían en cuestión, dando origen a un corpus paupérrimo en calidad. La eficacia de muchas de las piezas se veía afectada por lo expuesto y su utilización en otros momentos del devenir cronológico de Argentina resultaría improbable. (p. 41)

Retornando a los estudios del Teatro del Pueblo, institución conocida por ser el primer teatro independiente del país –y también de Latinoamérica–, nos interesa explicitar sus finalidades, las cuales según su estatuto consistían en:

- a) Experimentar, fomentar y difundir el buen teatro clásico y moderno, antiguo y contemporáneo, dando preferencia a las obras argentinas para que este arte pueda ser disfrutado por el pueblo en toda su fuerza, pureza y frescura.
 - b) Fomentar y difundir las artes en general, en beneficio de la cultura del pueblo.
- (Marial, 1985: 86)

Por consiguiente, podemos afirmar que el Teatro Independiente surgió como un espacio alternativo opuesto al denominado “teatro comercial” de esa época. Buscaba entonces ofrecer un lugar a los dramaturgos argentinos, orientado por una idea didáctica del teatro inspirada en el modelo de Romain Rolland y su Teatro del Pueblo. “En síntesis, teatro para el pueblo y teatro con contenido social, teatro de divulgación de los clásicos o 'teatro de arte' –como ellos

proclamaban—, desinterés económico, y, fundamentalmente, educación popular, son los núcleos centrales que se cruzan y rigen la idea de Barletta” (Fos, 2009: 312).

Este destacado movimiento en la historia teatral de Argentina y sus planteos acerca de la modernización del teatro nacional, resultan centrales para poder comprender al grupo en estudio, dado que es posible ver similitudes en el estatuto de conformación del IVAD con algunos de los lineamientos propuestos por el Teatro del Pueblo de Barletta, por lo que podemos suponer que la formación de dicho grupo rionegrino estuvo inspirada en estos primeros teatros independientes de nuestro país. A diferencia de éstos, el origen del IVAD aparentemente no estuvo ligado a ideas políticas o a una concepción del teatro sostenida en la función social de la liberación, pero sí compartía con ellos la crítica al teatro comercial de la época y una exigencia de calidad en sus espectáculos (Nudler y Porcel de Peralta, 2014). Es por esto que podemos observar de igual forma semejanzas en la misión de “culturizar” o “educar” al público que tenían estos grupos, a través de la difusión de importantes obras teatrales del acervo europeo y norteamericano (Nudler, 2015), así como también de las producciones nacionales que intentaron “incluirse en lo que podría denominarse una textualidad ‘en contacto con el mundo’” (Pellettieri, 1990: 230), siendo la dramaturgia de Roberto Arlt el ejemplo más claro de esto último.

Otro postulado que emparenta al IVAD con el Teatro del Pueblo es el referido al trabajo no remunerado de los actores (Nudler y Porcel de Peralta, 2014), como uno de los fundamentos del movimiento teatral independiente instaurado por Barletta quien consideraba que el cobro “equivalía a un proceso de comercialización del teatro, que involucraría una pérdida de identidad y una asimilación al resto de las producciones dramáticas que pululaban en Buenos Aires, y contra los que el Teatro del Pueblo alzó su voz” (Fos, 2009: 313). Desde sus inicios, en el IVAD una parte del dinero que se recaudaba en las funciones se destinaba a financiar los gastos que requerirían los próximos montajes (especialmente escenografía, vestuario, maquillaje, luces), y la otra parte se entregaba a la Biblioteca Sarmiento, al principio colaborando “con todas las tareas que permitieron conservar y mejorar las condiciones del salón de actos: reparación de butacas, limpieza de los depósitos y acondicionamiento de balcones y camarines” (Méndez y Vives, 2008: 127), y posteriormente en forma de dinero en efectivo. Gracias a esta colaboración “se adquirieron 72 nuevas butacas en 1970, se colocaron nuevos cortinados y telón, se comenzó a diseñar la cabina técnica y se realizó una nueva instalación eléctrica” (p. 172). Sin embargo,

desde el año 80 aproximadamente, dentro del IVAD existía una diferencia de opinión latente con respecto a si los actores debían o no cobrar, que estalló en una fuerte discusión en el 89 que, al no poder resolverse, hizo que el subgrupo que planteaba la disidencia se retirara del elenco, siendo éste el principal factor que llevó a la progresiva disolución del IVAD (véase Nudler, 2015).

Al igual que la mayoría de los grupos independientes nacidos alrededor de 1950, el IVAD se propuso también como un espacio de instrucción de actores (de ahí el nombre *Instituto* presente en la sigla IVAD), aunque esta instancia formativa se cumplió sólo en algunos períodos (Nudler, 2016). Si bien los primeros grupos teatrales independientes inicialmente se habían opuesto a la idea de “escuela de teatro”, esto cambió a raíz de la llegada a la Argentina de directores y actores europeos huyendo del nazismo, quienes trajeron, por ejemplo, “los rudimentos del método Stanislavski y pusieron de manifiesto la necesidad de los nuevos grupos –creados alrededor de los ’50– de 'estudiar teatro', de crear elementales pero dinámicas escuelas de interpretación” (Pellettieri, 1990: 232), etapa iniciada en 1949 y que Pellettieri define como una segunda fase del Teatro Independiente argentino.

Acerca del período histórico que elegimos (1976-1983), existe una vasta cantidad de investigaciones que desarrollan la relación que hubo entre el campo teatral de esos años con dicho contexto. No obstante, la mayoría de estas producciones historiográficas se han centrado en la actividad teatral de las grandes ciudades argentinas, sobre todo de Buenos Aires. Algunos de estos estudios que hemos seleccionado para nuestra investigación se encuentran compilados en el quinto volumen de la colección de libros de *Historia del teatro en Buenos Aires*, de Pellettieri (2001). Al comienzo de este libro, Pellettieri realiza una periodización del sistema teatral argentino, y en ella establece el período comprendido entre los años 1976 y 1985 como una fase o versión canónica del microsistema originado en 1960 (que configuró una segunda modernización), en la que “se producen los mejores textos, y la emergencia de autores importantes” (p. 21). A su vez, también destaca de este período la aparición de Teatro Abierto. Este movimiento se inició en Buenos Aires el martes 28 de julio de 1981 en la sala del Teatro del Picadero, impulsado por un grupo de autores, actores, directores, escenógrafos y técnicos, que buscaban reafirmar la existencia de la dramaturgia argentina, como respuesta a la censura que se ejercía desde el poder militar.

Teatro Abierto '81 se situó dentro del movimiento canónico de lo que se denomina “teatro de arte” o Ciclo Teatro abierto, que se inicia en 1976 con *Segundo tiempo*, de Ricardo Halac y termina con *Los compadritos* (1985), de Roberto Cossa. Se había producido un nuevo deterioro en el medio sociopolítico, el terror generado por el Proceso se había extendido. Se advertía ya una decadencia en la dictadura. Eran continuas las intromisiones del campo de poder en el campo intelectual, mediante prohibiciones de actores, directores y autores y atentados en los teatros donde trabajaban las figuras “marcadas” por el régimen.

En este contexto surgió Teatro Abierto. Los veintiún espectáculos de la muestra acentuaban la crítica al contexto autoritario y un marcado antagonismo frente a la dictadura. Casi todos los textos entraban en polémica con el hacer del discurso autoritario. En una de las más tremendas crisis de la vida del país, el discurso de Teatro Abierto (...) se convirtió en el instrumento más idóneo para enfrentar, desde el arte, al Proceso. Esto era así porque, como ya se dijo, los integrantes de Teatro Abierto pertenecían por formación intelectual y sentimentalmente al teatro independiente, movimiento que al promediar la década había comenzado a desintegrarse y que ya en los setenta era sólo un buen recuerdo. Entendían al teatro como compromiso, es decir cuestionaban la autonomía del arte con relación a la realidad social y política, pensaban el teatro como forma de conocimiento.

(Pellettieri, 2001: 97)

Las veintiuna obras, especialmente escritas para la ocasión por veintiún dramaturgos, debían durar aproximadamente treinta minutos. En el mencionado libro de Pellettieri, Beatriz Trastoy detalla las condiciones que tuvo este acontecimiento al exponer:

Las premisas fueron pocas pero claras: las funciones comenzarían a las 18 horas para que pudieran participar los teatristas que estaban trabajando en el ámbito profesional; la escenografía debía ser mínima para reducir los costos de producción, ya que se contaba con muy poco dinero para financiar la empresa (...). Se acordó asimismo que nadie cobraría por su participación y que las localidades costarían la mitad del precio de una entrada de cine y la sexta parte del de una entrada de teatro comercial. Se implementó un sistema de abonos, agotados antes de comenzar el evento, que incluían las veintiún funciones (tres obras por jornada) programadas a lo largo de los siete días de la semana.

(Trastoy, 2001: 105)

Resulta significativo el hecho de que, haciéndose eco de lo que representó este acontecimiento, a fines de 1981 también “se llevaron a cabo Danza Abierta (...); Música Siempre; Poesía Abierta; Encuentro Nacional de Teatro Joven y se realizó el lanzamiento de

Cine Abierto, un proyecto de filmación de películas de medio metraje con temática nacional que, según sus organizadores, debían expresar la problemática del país y del hombre argentino” (p. 107). Asimismo, el éxito que tuvo este primer Teatro Abierto dio lugar a que se replicara en los años siguientes hasta 1985, cada edición marcada por las particularidades y condicionamientos de su contexto histórico.

Indagando en estudios que se focalicen ya no en la legitimada historia oficial del teatro nacional que, como dijimos antes, se concentró mayormente en el teatro de la capital argentina, sino en estudios acerca del teatro del interior del país, debemos mencionar el trabajo que realizó Osvaldo Pellettieri junto a los investigadores del Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA) al publicar sus dos volúmenes de *Historia del teatro argentino en las provincias* (2005 y 2007). En una parte de la introducción del primer volumen, Pellettieri manifiesta esta intención de descentralizar los estudios teatrales argentinos:

Los investigadores que nos reuníamos para redactar las bases de la futura investigación pensamos fundamentalmente concretar el comienzo de un trabajo que abarcara el devenir del teatro en todo el país, que integrara, con sus adversidades, el teatro argentino lo más ampliamente que nos fuera posible. (2005: 21-22)

En estos dos libros se encuentran capítulos que tratan sobre la historia del teatro en algunas provincias patagónicas: Chubut, escrito por Cecilia Perea (Pellettieri, 2005 y 2007), Santa Cruz, escrito por Marcela Arpes y Alicia Atienza (2005), y sobre la provincia de Neuquén, escrito por Osvaldo Calafati (2007). Sin embargo, en ninguno de estos tomos se incluyen estudios sobre la provincia de Río Negro.

Es el investigador teatral Mauricio Tossi quien en algunos de sus estudios aborda los problemas historiográficos y poéticos del teatro en la Patagonia Argentina. Dentro de estas producciones escritas podemos mencionar su libro *La quila: cuaderno de historia del teatro n° 2* (2012), en el que se hallan investigaciones sobre la historia del teatro argentino, focalizadas en dos regiones geoculturales distintas y distantes: el Noroeste Argentino y la Patagonia. Dentro de los estudios del teatro de este último territorio, se compilan trabajos de diversos investigadores, que incluyen problemas actuales y desafíos sobre las teatralidades históricas en Neuquén, así como también estudios e indagaciones escénicas y dramatúrgicas acerca de la historia del teatro para niños en Chubut, y las creaciones de los dramaturgos patagónicos Luisa Calcumil, Hugo

Aristimuño y Juan Carlos Moisés. Tossi también ha realizado investigaciones sobre el teatro patagónico de la posdictadura, tomando como objeto de indagación las producciones teatrales del dramaturgo Alejandro Finzi, quien reside en la ciudad de Neuquén desde 1984. Siguiendo esta misma línea, particularizó sus estudios teatrales en la provincia de Río Negro y presentó su *Antología de teatro rionegrino en la posdictadura* (Tossi, 2015). Este libro reúne catorce piezas teatrales estrenadas y/o escritas por teatristas de la provincia entre 1983 y 2010, precedidas por un estudio preliminar acerca del criterio de selección de las obras, así como también la exposición de posibles ejes de lectura de esta compilación de textos dramáticos.

Dentro de los diversos estudios historiográficos acerca de la ciudad de San Carlos de Bariloche, destacamos la Tesis de Licenciatura en Historia de Marcela Kohlstedt en la Universidad Nacional del Comahue (2010). Este trabajo, si bien se centra en el estudio de las políticas y prácticas culturales en Bariloche entre 1983 y 1989, establece cambios y continuidades en esta materia, para lo cual realiza una confrontación con lo ocurrido en años anteriores, durante la etapa del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional, motivo por el cual este trabajo resulta de interés para nuestra investigación.

De las investigaciones que reconstruyen específicamente la historia del grupo barilochense IVAD, debemos mencionar las ponencias escritas por Alicia Nudler y Adrián Porcel de Peralta en el marco del Proyecto de Investigación “Poéticas y Formaciones Teatrales Rionegrinas (1955-2015)”, dirigido por Mauricio Tossi. En la primera de ellas se ofrece una visión general de la historia del grupo desde su origen hasta su disolución, y su inserción en la sociedad barilochense, haciendo énfasis en el período comprendido entre los años 1975-1983 (Nudler y Porcel de Peralta, 2014). Por su parte, Nudler (2015) relata brevemente la historia desde los inicios del IVAD, pero su trabajo se focaliza puntualmente en la explicación de aquellos factores que llevaron a la disolución progresiva del grupo hacia fines de la década del 90. Por último, ambos autores realizan una periodización tentativa de la historia del grupo, tomando como criterio principal los cambios estéticos y el modo de trabajo que se dieron a partir del ingreso y/o la salida de personas clave en el grupo (Nudler, Porcel de Peralta y Schmeisser, 2015; Nudler, 2016). En estos últimos dos trabajos citados los autores señalan un hecho que resulta relevante para nuestro trabajo, ya que representa un contraste en la historia del grupo entre los inicios de la dictadura y los últimos años de ésta: el ingreso del actor Julio Benítez en el año 80. No nos

explayaremos en este suceso dado que lo retomaremos en el siguiente capítulo para avanzar en nuestro análisis.

Por último, en uno de nuestros recientes escritos pudimos aportar información nueva acerca de los inicios del IVAD, vinculando su creación con el grupo teatral porteño Fray Mocho. Para establecer esta relación historiográfica entre ambos, tomamos como principal antecedente la Primera Gira Nacional de Investigación y Divulgación Teatral que realizó Fray Mocho en el año 1954, en la cual una de las localidades visitadas fue Bariloche, ciudad en la que dos años más tarde se fundaría el IVAD. De esta forma, a través de una caracterización del IVAD desde sus inicios y una descripción general de la propuesta del Fray Mocho, pudimos hacer una comparación y observar de qué manera “dialogaron” estos dos grupos a raíz de aquella gira. El vínculo entre ambos grupos se evidencia en la similitud en su propuesta fundamental: la jerarquización y perfeccionamiento de la labor actoral, paralela al funcionamiento de un elenco teatral.¹ Sin embargo, también existen diferencias muy marcadas entre estos grupos en lo referido a la elaboración de sus puestas en escena (sencillas en Fray Mocho, más elaboradas en el IVAD) y al hecho del cobro por parte de los actores (contemplado en Fray Mocho, prohibido por el estatuto de fundación del IVAD). Aunque sabemos que luego de la Gira Nacional de 1954 el elenco de Fray Mocho no regresó a Bariloche, aun así inferimos que ambos grupos siguieron en contacto, tal como se observa en la coincidencia de algunas obras de sus repertorios, y de forma más nítida en el caso de la puesta en escena de la obra *Gente que crece*, de Rafael Gallegos, la cual fue dada al IVAD por este mismo autor (que fue a su vez miembro de Fray Mocho) para que hicieran el estreno absoluto en Bariloche en 1960, tal como lo confirman el programa de mano de la obra, notas periodísticas de la época, y testimonios orales de miembros del IVAD (Schmeisser, 2018). La hipótesis desplegada en este trabajo, por lo tanto, se suma a la idea esbozada previamente por Nudler y Porcel de Peralta (2014) en el sentido de que el inicio del IVAD se vio motivado por los ideales del Teatro Independiente de Barletta, por lo que podríamos pensar que ambos grupos influyeron en la gestación del IVAD, uno de manera más alejada en el tiempo, y el otro como antecedente inmediato.

¹ Esta relación entre ambos grupos fue intuida primeramente por Mauricio Tossi durante la entrevista que le realizó a uno de los miembros del IVAD en el marco del Proyecto de Investigación “Poéticas y Formaciones Teatrales Rionegrinas (1955-2015)”.

De esta manera, todos los estudios y trabajos expuestos hasta aquí, tangentes en mayor o menor medida a nuestro objeto de indagación, nos proporcionan una base sólida para el desarrollo de este trabajo de reconstrucción histórica del IVAD durante el período 1976-1983, ya que dan cuenta de los procesos y cambios ocurridos en el campo teatral, tanto a nivel nacional como regional/local.

Marco teórico-metodológico

A fin de precisar el tema a desarrollar en esta tesina, hemos decidido establecer tres clases de límites (Saltalamacchia, 1997): un límite poblacional (integrantes del IVAD y algunos espectadores de las representaciones del grupo), un límite espacial (ciudad de San Carlos de Bariloche) y límites temporales (período histórico comprendido entre 1976 y 1983). Acerca de las delimitaciones teórico-metodológicas de nuestro trabajo, seguiremos un estilo de investigación no experimental (Scribano, 2006) y cualitativo (King, Keohane y Verba, 2009).

Para realizar la reconstrucción histórica del IVAD en el período seleccionado, nos basamos en las ideas propuestas por el investigador Jorge Dubatti, quien sostiene que “la historia del teatro es la historia del teatro perdido” (Dubatti, 2014: 142), y afirma, por ende, que “la pérdida es constitutiva de la cultura viviente en tanto acontecimiento, y esto vale para el teatro, que no puede -en tanto acontecimiento- ser capturado en estructuras *in vitro*” (p. 143). Esta “entidad incapturable, imprevisible, en muchos aspectos incognoscible del acontecimiento teatral por su relación con la cultura viviente” (p.147), plantea a la investigación limitaciones que “deben ser incorporadas a las condiciones epistemológicas para el conocimiento científico del acontecimiento teatral” (p. 147). En este sentido, para enfrentar estas dificultades que supone la reconstrucción de “aquello que es incapturable y definitiva, inexorablemente se pierde” (Dubatti, 2014: 143) por tratarse de un evento vivo y efímero, nos es posible avanzar a partir de huellas o indicios porque “las contradicciones y las zonas oscuras, los agujeros del sentido y la ausencia de fuentes no son realmente obstáculos a la hora de trabajar sobre un objeto histórico, sino que son parte de ese objeto mismo” (Buch, 2016: 124). Asimismo apelamos al concepto de “arqueología del saber teatral” propuesto por Patrice Pavis a partir de las ideas de Mike Pearson (apud Tossi, 2011), el cual propone “describir las huellas, ejemplos, vectores, unidades de sentido e indicios

de la representación teatral, es decir, describir sus modos de producción significativa y 'reglas de juego' que nos permitan conocer y comprender la 'gramática' de la obra teatral” (Tossi, 2011: 26), con el objetivo de “tratar de elaborar reconstrucciones como textos y como representaciones en segundo grado, lo cual supone un proceso creativo en el presente y no una especulación sobre el sentido o la intención del pasado” (p. 26). Si bien Pavis se focaliza en el análisis de la experiencia individual y única del espectador que se enfrenta al acontecimiento escénico, sostiene que es posible la reconstrucción histórica de obras del pasado y su posterior análisis “a partir de algunos sustitutos o, incluso, residuos del acto teatral: fotografías, grabaciones audiovisuales, discursos anticipados de los creadores (notas, proyectos, declaraciones de intenciones o entrevistas tras el estreno)” (Pavis, 2000: 35).

Una de las principales herramientas a partir de las cuales reconstruimos la historia del IVAD en el período 1976-1983, así como también sus representaciones teatrales, fue la recolección de relatos orales de miembros del grupo teatral o de espectadores a través de la técnica de entrevistas semi-estructuradas. Para ello, recurrimos a la idea de *trabajos de la memoria* propuesta por Elisabeth Jelin (2002), quien plantea que “ubicar temporalmente a la memoria significa hacer referencia al ‘espacio de la experiencia’ en el presente. El recuerdo del pasado está incorporado, pero de manera dinámica, ya que las experiencias incorporadas en un momento dado pueden modificarse en períodos posteriores” (p.13). A esta complejidad que supone trabajar a partir de la memoria, la autora le agrega que “la experiencia humana incorpora vivencias propias, pero también la de otros que le han sido transmitidas. El pasado, entonces, puede condensarse o expandirse, según cómo esas experiencias sean incorporadas” (p. 13). Respecto de esto, al hablar acerca de los problemas metodológicos para abordar el acontecimiento teatral desde estos trabajos de la memoria propuestos por Jelin, Claudio Sebastián Fernández (2012) sostiene que:

El acto de recordar le permite al testificante acceder a una serie de imágenes a las que el investigador de hoy no podría llegar, sobre todo si éste no ha participado en el acontecimiento rememorado. En este sentido, la memoria es un reservorio sonoro-visual privilegiado, ya que aporta a la investigación detalles de la vivencia personal que no siempre quedan plasmados en otros textos de la época. El universo imaginario que re-crea quien recuerda (siempre se recuerda en imágenes) genera una forma de relato que articula los espacios y los tiempos según la propia experiencia. Podemos decir que en este punto radica la importancia y la dificultad del trabajo con

testimonios: a la vez que nos permite recuperar lo no dicho en otros textos como los de la prensa o el texto dramático mismo, es imposible suponer que dicha reconstrucción discursiva sea el reflejo “objetivo” de los hechos reales de la época estudiada. (p. 31)

A su vez, este autor añade que a pesar de que “quien narra la experiencia selecciona (consciente o inconscientemente) lo que va a visibilizar y lo que va a ocultar en su relato, es importante resaltar que esto no implica (o no debería implicar) un descrédito a su condición de fuente documental” (p.32).

Dado que entre 1976 y 1983 el IVAD montó un total de casi veinte obras, con motivo de realizar un análisis más factible y contrastar dos momentos muy distintos entre sí dentro del período histórico seleccionado, en el segundo y tercer capítulo de esta tesina particularizaremos nuestro estudio en las representaciones que marcan el inicio y fin del período histórico seleccionado: por un lado, la obra *Nuestro pueblo*, de Thornton Wilder, representada en el año 1976, y por otro, la puesta de *Crónica de un secuestro*, de Mario Diamant, en 1983. Para ello nos basaremos, en primera instancia, en el método de análisis que propone García Barrientos en su libro *Cómo se comenta una obra de teatro* (2012), a partir de la utilización de cuatro categorías: Tiempo, Espacio, Personaje y Visión. De esta manera, partiendo del texto dramático podremos estudiar la estructura ficcional del relato, estableciendo sus dimensiones témporo-espaciales, las relaciones entre fuerzas actanciales y la elaboración de hipótesis sobre la recepción de cada obra. Siguiendo nuestra intención de realizar una reconstrucción del hecho teatral pasado, recurriremos a la noción de *texto espectacular*, mediante la cual los elementos que componen un espectáculo teatral adquieren la categoría de texto, susceptible de ser analizado, pero diferente de la idea de texto dramático (De Marinis, 1982).

Dentro de las actividades que hemos realizado para esta investigación, a fin de registrar qué impacto tuvieron las representaciones del grupo en la sociedad, de qué modo fueron recibidas, indagamos en los archivos periodísticos de la prensa regional de la época, más específicamente en los archivos históricos del diario Río Negro, ubicados en su sede central en la ciudad de General Roca. Siguiendo este mismo objetivo, tuvimos acceso a entrevistas que se les realizaron a algunos integrantes del IVAD, y a su vez entrevistamos a otros miembros del grupo teatral. A lo largo de esta recolección de testimonios, gracias a la desinteresada contribución de los entrevistados recabamos diferentes fotografías, programas de mano, bocetos escenográficos y

recortes periodísticos de las diversas puestas teatrales del IVAD. Todo este material fue sistematizado en un archivo digital, en constante proceso de armado y revisión, que fue subido a internet en un enlace de acceso público² (Nudler y Schmeisser, 2018).

Puesto que todas estas fotografías recopiladas de las diferentes puestas del IVAD constituyen un *corpus* muy interesante y rico de vestigios de las diferentes producciones del grupo, resulta posible su estudio a partir de la propuesta de Ellen Spolsky (1996), quien realiza un trabajo de lectura de fotografías desde un punto de vista corporizado. Su planteo consiste en otorgar relevancia a la postura física del cuerpo, la estabilidad o inestabilidad de la misma, el foco de la mirada y el gesto facial de las personas fotografiadas, y de esta forma inferir acerca de su estado mental o emocional, además de poder observar el posible movimiento corporal desplegado a partir del instante capturado visualmente en la imagen estática. Frente a la complejidad que supone este tipo de estudio de los acontecimientos teatrales pasados a partir de vestigios, seleccioné algunas fotografías de cada una de las dos obras elegidas, con el objeto de profundizar estos análisis en aquellas que evidencian más claramente rasgos kinésicos dentro del estatismo de la imagen.

En suma, todo el material que recabamos y con el que trabajamos para redactar el presente estudio estuvo comprendido por:

1) La transcripción que hicimos de las entrevistas realizadas por Nudler (como parte del Proyecto de Investigación “Poéticas y Formaciones Teatrales Rionegrinas (1955-2015)”) a los siguientes integrantes del grupo:

Luis Caram. Bariloche el 16 de julio de 2013 (entrevista realizada por Nudler junto a Mauricio Tossi).

Julio Benítez. Bariloche, 14 de octubre de 2013.

Lilian Buch. Bariloche, agosto de 2015.

Guillermo Bricker. Bariloche, enero de 2016.

Raquel Santinelli y Julio Aguirre. Bariloche, 29 de julio de 2016.

² www.dropbox.com/sh/32jpa78ipel3xyw/AAD9s04dyqgW2j5qXQGABoQVa?dl=0

Héctor Caíno. Bariloche, 29 de agosto de 2016.

2) Las nuevas entrevistas que realizamos (con su consecuente transcripción) a estos miembros de la agrupación teatral:

Héctor Caíno. Bariloche, 31 de octubre de 2017.

Julio Aguirre. Bariloche, 1 de noviembre de 2017.

Julio Benítez. Bariloche, 23 de marzo de 2018.

Adrián Beato. Bariloche, 12 de abril de 2018.

Miguel Ángel García Lombardi. Bariloche, 21 de junio de 2018.

Guillermo Bricker. Bariloche, 20 de marzo de 2019 (entrevista realizada junto a Nudler).

Ana Barros. Bariloche, 29 de marzo de 2019.

Adrián Porcel de Peralta. Bariloche, 4 de julio de 2019.

3) La digitalización de fotografías provenientes de archivos personales de algunos integrantes del grupo, que posteriormente fueron clasificadas, catalogadas y ordenadas según el año y la puesta a la que corresponden. Esta tarea confluyó en la construcción de un archivo digital subido a internet en un enlace de acceso público (Nudler y Schmeisser, 2018).

4) La investigación que realizamos en los archivos históricos del Diario Río Negro en el mes de noviembre de 2018, a fin de recabar información de los siguientes períodos: abril de 1954 (año en el que el grupo teatral Fray Mocho visitó Bariloche durante su Primera Gira Nacional de Investigación y Divulgación Teatral); octubre-diciembre de 1956 (año de fundación del IVAD); septiembre-diciembre de 1976 (meses en los que *Nuestro pueblo* estuvo en cartel); diciembre de 1983 a febrero de 1984 (período en el que *Crónica de un secuestro* estuvo en cartel). De esta visita al Diario Río Negro logramos acceder a nuevas fotografías del grupo, las cuales fueron digitalizadas y subidas a nuestro archivo digital (Nudler y Schmeisser, 2018).

5) Nuestra participación en los siguientes eventos:

-Homenaje realizado al IVAD, organizado por la UNRN. Bariloche, 4 de septiembre de 2015.

-Acto conmemorativo del sexagésimo aniversario de la fecha de fundación del IVAD, en el que fue declarado “Expresión y Manifestación Intangible de la ciudad de San Carlos de Bariloche” por el Concejo Municipal, en reconocimiento a su labor por el patrimonio cultural de la ciudad. Bariloche, 30 de noviembre de 2016.

-Exposición de fotos “IVAD: seis décadas de historia”, producida de manera conjunta por el Departamento de Arte y Cultura de la Dirección de Extensión de la Sede Andina UNRN y el proyecto de investigación “Las formas dinámicas de la vitalidad en las artes escénicas: un estudio desde la teoría de la cognición corporeizada”. Bariloche, noviembre de 2018 (Hall de entrada de la UNRN); febrero de 2019 (Salón de Usos Múltiples de Bariloche).

Hipótesis, preguntas y objetivos

Partimos del conocimiento de que el grupo no se proponía como un espacio de resistencia a la dictadura (como sí sucedió en otros grupos de teatro del país), debido a las marcadas diferencias político-ideológicas que existían entre sus integrantes, sino que, en cambio, el grupo constituyó un lugar de refugio y de encuentro para sus miembros durante esos años, quienes compartían la pasión por la actividad teatral (véanse los trabajos de Nudler y Porcel de Peralta). También sabemos por estos mismos estudios que durante el período histórico de la última dictadura, el IVAD sufrió algunos episodios de censura o control por parte de los militares, aunque muy menores si se comparan con la mayoría de los otros grupos de teatro independiente del país. Esto tal vez se debió también a cierta posición y reconocimiento que tenían varios miembros del IVAD dentro de la sociedad barilochense. Lo que quizás sí había era una autocensura, como sugieren los relatos subjetivos y entrevistas de algunos miembros del grupo en esa época (Nudler y Porcel de Peralta, 2014).

Tomando de estas ideas como base, podemos suponer que el grupo teatral IVAD significó para sus integrantes un “mundo paralelo al mundo”, un “mundo otro” pero no solo en el sentido en que toda obra de arte, y por lo tanto, toda obra de teatro lo es (véase por ej. Dubatti, 2009),

sino que lo era de una manera más concreta para sus integrantes: esta suerte de abstracción de la realidad socio-política del momento, esta especie de paréntesis en la vida cotidiana que significaba, se ponía en juego en la actividad del grupo en los ensayos y las funciones. A partir de esto, podemos afirmar este carácter de “mundo paralelo” que tenía el grupo, que les daba a sus miembros la posibilidad de reunirse en torno a una actividad, y una cierta libertad para poder conversar, encontrarse e intercambiar opiniones sobre temas diversos durante el proceso de preparación de obras, lo cual estaba prohibido en líneas generales durante la dictadura.

Esta especie de libertad es algo que constituiría una marcada diferencia respecto de otros grupos del país en los que, como dijimos antes, la censura y el control eran mucho mayores. En este sentido, creemos que la heterogeneidad de visiones políticas sobre el contexto que se vivía es lo que hizo que el poder militar no viera al IVAD como una amenaza, ya que no había una idea u opinión acerca del poder compartida por todos los miembros del grupo. Este carácter “despolitizado” del grupo es lo que quizás le permitió subsistir tantos años a lo largo de diversos períodos, muchos de ellos dictatoriales.

A pesar de que, como ya dijimos, el IVAD no era un grupo que buscaba resistir o criticar al poder, podríamos afirmar el hecho de que el funcionamiento de un grupo de teatro, así como de cualquier expresión artística, siempre y cuando sea libre e independiente en sus decisiones estéticas, establece un acto de resistencia al poder dictatorial, en el sentido de que es una actividad contraria a aquellas imposiciones que se establecieron al ser tomado el mando del Estado por la fuerza. No obstante, creemos que esto fue vivenciado de maneras diferentes por cada miembro del grupo, por lo que seguramente hay percepciones y vivencias subjetivas e individuales diversas.

En los últimos años de la dictadura podemos vislumbrar en el IVAD una cierta necesidad de hablar, a través del teatro, del poder militar y expresar lo vivido en esos años. Dicho cambio coincide con el debilitamiento que comenzaba a tener la dictadura a partir del año 80, acentuándose muy fuertemente luego de la Guerra de Malvinas, por lo que podríamos aseverar que estas variaciones que hubo a lo largo del período de la última dictadura influyeron en el funcionamiento del IVAD.

Luego del planteamiento tanto del tema a desarrollar como de nuestras hipótesis acerca del mismo, sabiendo que este grupo funcionó a través de diversos períodos históricos y que estuvo

formado por personas pertenecientes a diferentes campos ideológicos, nos surge la cuestión de si es posible entender la actividad del grupo en un contexto dictatorial como un hecho político y/o de resistencia. También nos preguntamos acerca de las posibilidades y/o limitaciones que implicó esta heterogeneidad de posiciones políticas de los miembros en el contexto dictatorial, y si este contexto influyó en las decisiones estéticas del grupo en estos años.

Para responder estos interrogantes, nos proponemos como principales objetivos indagar en la actividad teatral del IVAD en la ciudad de San Carlos de Bariloche entre los años 1976-1983 y profundizar en su relación con este período histórico, y de esta forma colaborar en el estudio del IVAD como un antecedente en la historia teatral de San Carlos de Bariloche, contribuyendo así a los estudios historiográficos del teatro y la cultura en la región patagónica. De estos primeros objetivos expuestos, nos planteamos a su vez: analizar de qué modo la actividad del grupo podría ser entendida como una resistencia al poder; realizar reconstrucciones históricas e hipótesis de recepción de las representaciones teatrales del grupo a partir de todo el material recabado; establecer de qué manera incidió el contexto histórico seleccionado en la estética del grupo, y comparar este vínculo con los cambios en el campo teatral de otras regiones geográficas del país; ampliar el archivo digital de fotografías del IVAD y sus producciones teatrales, centrándonos en el período comprendido entre 1976 y 1983; y por último, analizar las puestas teatrales realizadas por el IVAD en los años de inicio y fin de la última dictadura argentina a partir del análisis de fotografías desde una perspectiva de cognición corporeizada según la propuesta de Spolsky (1996).

Como cierre de esta primera parte, reconocemos que existen grandes vacíos en la sistematización y teorización de la historia del teatro durante la última dictadura en muchas regiones o localidades geográficas distintas a Buenos Aires. En este sentido, con este trabajo buscamos reconstruir la historia del grupo teatral de mayor trascendencia en la ciudad de San Carlos de Bariloche, y de esta manera contribuir a los estudios culturales de la historiografía teatral de la región. A su vez, consideramos que este trabajo significa un importante aporte a la historia y a la identidad cultural de la ciudad de Bariloche, frente a la escasez de estudios en esta materia.

Capítulo I

El IVAD durante la última dictadura militar argentina.

Acerca del contexto histórico

La última dictadura militar ocurrida en Argentina se inició el 24 de marzo de 1976, fecha en la que las Fuerzas Armadas tomaron el poder político luego de derrocar a la entonces presidenta constitucional del país, Isabel Martínez de Perón, quien había asumido la presidencia en 1974 tras el fallecimiento de su esposo Juan Domingo Perón.

Los años precedentes, en los que Perón había logrado ser electo presidente por segunda vez tras su regreso del exilio en 1973, estuvieron marcados por una fuerte crisis económica y política, factores que coadyuvaron a la intervención militar del Estado, con el apoyo de ciertos sectores civiles, grupos empresarios y financieros, el sector más conservador de la Iglesia Católica, y los grandes medios de comunicación. De esta forma, se veía en este nuevo gobierno militar un modo de salir de la crisis ocurrida durante el segundo gobierno de Juan Domingo Perón, y en el de Isabel Perón.

Así, declarando su propósito de eliminar toda forma de oposición al proyecto que se buscaba instalar es que se da inicio al autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional”, en línea con las dictaduras que ya se habían impuesto en otros países latinoamericanos. Para lograr combatir esta subversión al proyecto, el primer gobierno militar del período, liderado por Jorge Rafael Videla, comenzó a implantar en la sociedad un clima de miedo y terror, a través de diversas prácticas de censura, secuestro, tortura y desaparición de personas, con el fundamento de erradicar los males que perturbaban el orden del país.

El principal plan que se perseguía con la instalación de este nuevo gobierno de facto era la implementación de políticas económicas neoliberales, y la eliminación de las políticas proteccionistas del gobierno de Perón. Junto al declive económico y político que empezaron a generar estas medidas, también comenzó a perderse la credibilidad hacia la dictadura cuando comenzó a hacerse visible el terrorismo de Estado que estaba ocurriendo con las desapariciones en los centros clandestinos de detención.

En un intento por recobrar el apoyo de la sociedad, es que el gobierno de Leopoldo Galtieri – quien había sido designado en 1981 en reemplazo de Viola– declaró la Guerra a Reino Unido por la soberanía de las Islas Malvinas en 1982. La rendición de Argentina en este enfrentamiento bélico obligó al dictador Galtieri a dejar su cargo ese mismo año, siendo reemplazado por el gobierno de facto de Reynaldo Bignone. Tras la derrota en la Guerra, sumado al creciente déficit económico y político que venía ocurriendo, se aceleró la caída de la dictadura, por lo que Bignone decidió convocar a elecciones para el día 30 de octubre de 1983, en las que resultó electo presidente Raúl Ricardo Alfonsín, volviéndose a instalar la democracia en la Argentina, aunque dejando grandes y graves consecuencias no sólo económicas, sino también sociales.

El IVAD entre 1976 y 1983

A lo largo de este período histórico que hemos seleccionado, el IVAD montó un total de dieciocho obras teatrales (Nudler y Porcel de Peralta, 2014). Este recorte de montajes en la historia del grupo comienza en el año 1976 con la obra *Nuestro pueblo*, del escritor estadounidense Thornton Wilder. La puesta del IVAD fue dirigida por Norberto "Chiquito" Vaieretti, quien ingresó al grupo en el año 1967. Este joven proveniente de Rosario, de profesión físico, había hecho teatro asiduamente en su ciudad de origen, y le dio una nueva impronta al grupo. Era considerado un excelente actor, llegando algunos a decir que era “uno de los mejores actores argentinos”, pese a no tener estudios formales de teatro (Nudler, Porcel de Peralta y Schmeisser, 2015; Nudler, 2016). No ahondaremos en la descripción de *Nuestro pueblo*, ya que será analizada particularmente en el siguiente capítulo de este trabajo.

Al año siguiente, en 1977, el grupo montó tres obras, cada una con un director distinto: *Un tranvía llamado Deseo*, de Tennessee Williams, dirigida por Norberto Vaieretti; *Un mozo de chez Véry*, de Eugène Labiche, bajo la dirección de Guillermo Bricker; y *El pedido de mano*, de Antón Chejov, dirigida por Luis Caram. En ese mismo año, Vaieretti se retiró del grupo a raíz de un conflicto con Caram, aparentemente por cuestiones laborales externas al grupo (Nudler, 2016). Producto de esto, Vaieretti, seguido por algunos de los actores y actrices del IVAD, formó por su parte un nuevo elenco teatral: la Comedia Bariloche. Sin embargo, años más tarde, ya luego del regreso a la democracia, ambos pudieron disipar sus diferencias y volvieron a trabajar

juntos en el IVAD a partir de 1986, año en el que repusieron la obra *La zorra y las uvas*, de Guilherme Figheirido, que había sido realizada por el grupo años atrás en 1972. Cabe mencionar que desde la salida de Vaieretti hasta el 80 se alternaron en la dirección Caram y Bricker. Dado que este último director contaba con estudios teatrales formales, luego de su ingreso en 1975 se retomaron los cursos de formación actoral que se habían dictado por un tiempo en los comienzos del IVAD (Nudler, 2016).

En 1978 fue llevada a escena *El amor de los cuatro coroneles*, de Peter Alexander Ustinov. Esta obra estuvo bajo la dirección de Caram, y es recordada por su complejo y enorme despliegue escénico, contando con siete grandes cambios de escenografía a lo largo de sus tres actos, además de tener un elenco muy numeroso y un importante equipo técnico (Nudler y Porcel de Peralta, 2014).

Durante 1979 el IVAD puso en escena *Saverio, el cruel*, obra de Roberto Arlt, siendo ésta dirigida por Bricker. Asimismo, también el elenco puso en escena *La fiaca*, escrita por Ricardo Talesnik, bajo la dirección de Caram.

En el año 1980, se realizó con la dirección de Guillermo Bricker la obra *¿A qué jugamos?*, del dramaturgo Carlos Gorostiza. Esta fue la última producción teatral en la que participó Bricker dentro del IVAD. De esta puesta conocemos que, según relatos de algunos entrevistados, se realizó una filmación que actualmente estamos intentando localizar para poder así acceder a este registro audiovisual.

En 1981, año en el que se conformó en Buenos Aires el previamente referido movimiento de Teatro Abierto, el IVAD realizó las obras *Arsénico y encaje antiguo*, de Joseph Kesselring, y *La nona*, de Roberto Cossa, ambas puestas dirigidas por Caram. Al igual que la actitud crítica de Teatro Abierto respecto del momento político que se vivía, en esta última obra escrita en 1977, puede vislumbrarse un contenido de denuncia disfrazado de grotesco criollo (Nudler y Porcel de Peralta, 2014), poética teatral argentina desarrollada durante las primeras décadas del siglo XX, y retomada en la década del 70, denominada años más tarde como “neogrotesco” (Trastoy, 1987).

Cinco obras teatrales fueron las realizadas por el grupo durante 1982. Sólo una de ellas, *Querido mentiroso*, pertenece a un dramaturgo extranjero, siendo escrita por el estadounidense Jerome Kilty. Estuvo dirigida por Eugenio Filippelli, quien fue uno de los maestros de teatro con

los que se formó Julio Benítez, figura central en el IVAD para nuestro estudio, por lo que volveremos a mencionarlo más adelante. Las cuatro obras restantes corresponden a dramaturgia argentina: *El caso cien* y *Gris de ausencia* (ambas escritas por Roberto Cossa y dirigidas por Caram); *El acompañamiento*, de Carlos Gorostiza, que estuvo bajo la dirección de Héctor "Buby" Caíno; y *Alfonso y la máquina de hacer sonidos*, una obra infantil escrita en Bariloche por Irene Rotemberg.

Por último, en 1983, año en el que finalizó la última dictadura militar y el país pudo retornar a la democracia, las obras llevadas a escena fueron *Mateo*, de Armando Discépolo, *Jaque a la reina*, de Alberto Peyrou y Diego Santillán, y *Crónica de un secuestro*, de Mario Diament. La primera de estas tres obras fue dirigida por Caram, mientras que las otras dos estuvieron bajo la dirección de Caíno. Como indicamos en la introducción de este trabajo, *Crónica de un secuestro* será la segunda obra analizada en los próximos capítulos, por lo que nos extenderemos más profundamente en su estudio posteriormente.

Dentro del recorte histórico que seleccionamos para nuestra investigación, nos parece importante también destacar la presencia de la artista plástica Dolores "Dolly" Fállada en el elenco. Formada en Europa y siendo galardonada internacionalmente en diversas ocasiones a lo largo de su carrera, se incorporó en el año 1969 con la puesta en escena de la obra *El herrero y el diablo*, de Juan Carlos Gené, dirigida por Luis Caram. Desde ese entonces hasta el final del IVAD, estuvo a cargo de la escenografía, vestuario y el maquillaje (Nudler, 2016). "Las escenografías del IVAD eran especialmente notables, muy elaboradas y realistas; el público exclamaba sorprendido al abrirse el telón, porque en cada obra se ponían ante su vista escenificaciones diferentes" (Nudler, Porcel de Peralta y Schmeisser, 2015). A su vez, varios testimonios dan cuenta de 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" (Nudler y Porcel de Peralta, 2014). Consideramos que la destacada labor de Fállada en el grupo le dio una impronta especial a los montajes teatrales, dotando de gran vistosidad y atractivo a los componentes escenográficos, y de esta forma es una de las causas que convierte el recorte histórico que seleccionamos en un período de gran auge y productividad artística en la historia del IVAD.

Luego de caracterizar brevemente los años correspondientes a la última dictadura militar argentina en el panorama nacional en general, y en la historia de esta agrupación teatral rionegrina en particular, inicialmente podemos afirmar que, tal como lo manifestaron algunos miembros del IVAD entrevistados, el grupo operó para ellos como un refugio, un lugar de protección durante esos años (Nudler y Porcel de Peralta, 2014; Nudler, Porcel de Peralta y Schmeisser, 2015), de manera similar a lo sucedido en otros elencos teatrales del país. No obstante, esta protección que daba el IVAD adquirió sentidos muy distintos para cada uno de sus integrantes (Nudler y Porcel de Peralta, 2014), para lo cual nos referiremos más adelante a Miguel Ángel García Lombardi, un caso paradigmático en este aspecto. De esta forma, este grupo barilocheño configuró un espacio en el cual sus miembros podían reunirse y compartir la pasión por una actividad artística, durante la elaboración de sus diversas producciones teatrales y su consecuente muestra al público. Como señalamos anteriormente, todo este proceso de ensayos de obras y posteriores funciones se realizaba en la Biblioteca Sarmiento de Bariloche.

Siguiendo lo expresado por algunos integrantes del grupo, participar en este elenco también fue una forma de atravesar este período oscuro de la dictadura, en el sentido de que los ayudó a poder tomar distancia, aunque sea por momentos, de todas las situaciones que se vivían a nivel nacional. A su vez, esta pertenencia al IVAD les permitía a sus miembros poder encontrarse y tener una cierta libertad para conversar e intercambiar opiniones sobre algunos temas durante el trabajo de preparación de obras, lo cual estaba prohibido en líneas generales durante la dictadura. En un contexto donde nadie podía revelar su opinión acerca del gobierno ni de la política, este relativo permiso para hablar con otros se veía limitado también al sólo poder realizarse con aquellas personas con las que se infería que tenían una ideología o pensamiento similar, según lo manifestado en algunos testimonios.

Tras señalar esta cualidad de refugio y protección que tenía el IVAD, para explicar estas relativas libertades que poseían sus miembros a pesar de las políticas represivas y coercitivas implementadas por el poder militar, estableceremos una analogía entre este grupo teatral y la existencia de toda obra de arte. Creemos que ambos casos se caracterizan por la creación de un “mundo paralelo al mundo”, un “mundo otro” que existe dentro del mundo, y en el cual rigen sus propias leyes y reglas. Para profundizar en esta idea, recurrimos a los estudios acerca de la ontología de una obra de arte propuestos por Jorge Dubatti, quien sostiene que

no puede haber *poíesis* si la nueva forma no se diferencia, distancia y autonomiza del régimen de la realidad cotidiana (y su extensión en el mundo), si no instala su propio régimen y se ofrece a la vez como complemento y ampliación, “mundo paralelo al mundo”. A partir de su diferencia, el ente poético marca un acontecimiento ontológico: implica un cambio, abre una serie paralela y se coloca en una posición metafórica y autónoma respecto de la realidad cotidiana. (Dubatti, 2009: 10)

Vale aclarar que la noción de *poíesis* (o ente poético) es definida por este mismo autor como “aquella zona posible de la teatralidad que define al teatro como tal, lo diferencia de otras teatralidades *no poiéticas*, le otorga estatus ontológico de arte” (p. 6). Por consiguiente, la construcción de ese mundo paralelo marca un cambio ontológico, creándose un universo que es paralelo al mundo, su “complemento”, otro mundo posible dentro del mundo que “participa de la naturaleza de la ficción, de lo imaginario y de lo estético” (2005: 156).

Al pensar estas ideas de existencia paralela a la realidad cotidiana aplicadas al caso del IVAD, podemos reafirmar el hecho de que este grupo significó un “mundo otro” durante la última dictadura militar. Este “mundo dentro del mundo” era vivido de una manera muy concreta por sus integrantes: esta suerte de abstracción de la realidad socio-política del momento, esta especie de paréntesis en la vida cotidiana que significaba se ponía en juego en la actividad del grupo durante la preparación de obras, ensayos y funciones. A diferencia del autoritarismo impuesto desde el poder militar y el ambiente de terror e incertidumbre vividos en la sociedad, en el IVAD “predominaba un clima de armonía, alegría y mucho compromiso” (Nudler, Porcel de Peralta y Schmeisser, 2015).

A su vez, podemos observar otra distinción del “mundo” vivido durante la dictadura en la forma de funcionamiento del IVAD, que podríamos describir como democrática, lo que habría conformado su propio régimen, autónomo de la realidad cotidiana. En el grupo la dirección escénica no era ejercida por una única persona, sino que este rol se iba alternando en cada puesta y quedaba en manos de los miembros con más experiencia en la praxis teatral, algo que era consensuado entre todos los integrantes. Cabe señalar que esta suerte de “mundo otro” que representaba el elenco se dio de manera involuntaria al sostener este espacio de trabajo teatral fundado hacía décadas atrás, a pesar de los diversos contextos políticos que fueron sucediendo a lo largo de la historia nacional, algunos dictatoriales, otros democráticos.

Acerca de la censura en el IVAD

Ahora bien, si hablamos de teatro durante la dictadura, es natural pensar que en un gobierno de facto como fue el autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional”, el campo de poder haya querido ejercer su control y dominación sobre el campo cultural-artístico a través de prácticas diversas. “La censura –por lo general encubierta– fue una de las estrategias fundamentales de intervención utilizada por la política cultural gubernamental, aunque esta operaba sobre el teatro con menos fuerza que sobre otros medios de difusión masiva” (Mogliani, 2001: 83) como el cine, la televisión, la radio y aún la música (Proaño Gómez, 2002), posiblemente debido a que lo juzgaron insignificante, viendo “un peligro más grande en otros sectores de la vida literaria, sobre todo la narrativa” (Kohut, 1990: 214).

No obstante, pese a esta relativa tolerancia que tenía el régimen militar para con el teatro y la cierta libertad que se vivía en el elenco barilocheño estudiado, no podemos omitir la existencia de ciertos intentos de censura o control que sufrió este grupo durante la dictadura, aunque muy menores si se comparan con la mayoría de los otros grupos de teatro independiente del país. Esto tal vez se debió a cierta posición y reconocimiento que tenían varios miembros del IVAD dentro de la sociedad barilocheña (Nudler y Porcel de Peralta, 2014). Como ejemplo de esta relativa libertad y casi inexistencia de censura que tenía el IVAD, uno de los integrantes entrevistados expresó que, durante la década del 70 en Río Gallegos, donde había desarrollado su actividad teatral antes de ingresar al grupo, para hacer una obra de teatro primero tenían que presentar ante el Obispado el texto que querían trabajar para que se los autorice a realizar la puesta en escena, algo que no ocurría en Bariloche con el elenco patagónico que estudiamos.

Es importante mencionar que, durante la última dictadura, en Bariloche la producción intelectual no cesó, sino que se mantuvo el aparato visible de la cultura. “Academias e instituciones continuaron funcionando e incluso en algunos casos, cuando no se ignoraba que integraban la oposición cultural y política a los proyectos del régimen, continuaron con su producción” (Kohlstedt, 2010: 68). Estos proyectos culturales coincidieron con la emergencia y el desarrollo de la resistencia política (p. 68). Sin embargo, ante la falta de apoyo oficial podemos decir que en Bariloche, al igual a lo sucedido en el resto de la Argentina, “la cultura y las artes se desarrollaron con el apoyo de la iniciativa privada” (p. 69), como fue el caso del IVAD, que ya dijimos que funcionaba dentro del espacio perteneciente a la Asociación Civil sin

finés de lucro de la Biblioteca Sarmiento, y se auto-solventaba con lo recaudado en la taquilla, y con la ayuda de sus propios integrantes y otros vecinos en diversas cuestiones como la adquisición de mueblería y materiales para construir escenografías, peinados, a cambio de publicidad, entre otras.

Volviendo a los intentos de control que sufrió el IVAD, no podemos afirmar la existencia de censura en el sentido más esencial de la palabra, sino que, como sugieren algunos relatos subjetivos, en los que no se recuerdan mayormente episodios de censura y en general hay coincidencia en describir al grupo como “un espacio de libertad”, lo que seguramente operaba era una autocensura (Nudler y Porcel de Peralta, 2014). Por lo expuesto previamente, denominaremos a estos ciertos intentos de censura o control por parte de los militares como *microcensuras*. A partir de estos testimonios también podemos observar entonces que, al instalarse la dictadura con sus prácticas de vigilancia y control sobre la vida cultural del país, había autores y obras que de antemano estaban prohibidos, y temas sobre los cuales no se podía hablar, por lo que podemos suponer que había una censura inicial en la selección de la obra, la cual generalmente era propuesta por el director encargado de cada montaje.

Uno de los únicos episodios del que tenemos conocimiento de estas *microcensuras* fue relatado por uno de los directores del grupo, quien contó que en determinado momento los militares lo citaron ante una comisión para explicar por qué el teatro estaba montando tantas obras que incluían a personajes militares (refiriéndose puntualmente a *Saverio, el cruel* y *El amor de los cuatro coroneles*). Este director se vio obligado a llevar los libretos y explicar el sentido de las obras ante esta comisión, lo cual hizo que pudieran continuar con las funciones sin más problemas (Nudler y Porcel de Peralta, 2014). Por otra parte, en *Saverio el cruel* a su vez existió una autocensura que conocimos por medio de entrevistas a algunos miembros del elenco. A uno de los actores se le había ofrecido interpretar el personaje de Irving Essel, que aparece en la escena III del segundo acto y se presenta como el representante de una empresa interesada en venderle armamento a Saverio, protagonista de la obra. Sin embargo, por el temor que le generó encarnar dicho rol en el contexto político que transcurría, finalmente este actor decidió no participar de ese montaje.

Sobre cómo operó el silencio durante el “Proceso”

Si partimos de estos intentos de silenciar cualquier mensaje crítico o que pudiera interpretarse como contrario a la ideología impuesta desde el poder militar, encarnada principalmente en la censura característica de los años de la última dictadura, podemos pensar qué significados adquirió la idea del silencio durante esos años. Para lograr su cometido de conformar un “proceso que reorganizara la Nación” y de esa forma “salvar a la Patria” de la “subversión del orden establecido”, el poder militar “no aceptaba la posibilidad de la existencia del disenso y del pensamiento crítico, al punto tal que aquellos que lo ejercían eran catalogados como 'enemigos' y debían ser silenciados” (Mogliani, 2001: 82). Consideramos atinado traer las palabras de Mercedes Barros, que resumen el sentido que tuvo el silencio durante la última dictadura argentina. Al respecto, esta autora afirma que el gobierno promovió la sujeción de la población a sus fines y mandatos por medio del miedo, la intimidación y la difusión del silencio, a lo que agrega:

La ciudadanía toda, la familia y el público en general eran llamados a obedecer las reglas del Proceso, denunciar alguna desviación y mantener un silencio absoluto. Un “tiempo para el silencio” era necesario para alcanzar y lograr el tan afamado orden. (...)

Con este contexto de fondo, un silencio generalizado, particularmente en relación a todo lo que tenía que ver con la guerra antisubversiva, se extendió rápidamente a través del tejido social. El silencio se convirtió en la actitud general y legítima a asumirse. (Barros, 2009: 83-84)

El silenciamiento de la sociedad argentina como una decisión político-administrativa fue fundamental para el establecimiento y el “éxito” del “Proceso”. Sobre esta idea, el investigador Esteban Buch retrata muy claramente el significado que adquirió la imagen del silencio en este período histórico:

No se trata de una muerte cualquiera, cuya crueldad habitual, aun en circunstancias extremas, está saturada de sonidos, es decir, de disparos, bombas, golpes, estertores, lamentos. La ausencia de sonido, no solo el sonido del acto de matar sino la ausencia de la palabra o el ruido o el grito de las víctimas, delata lo singular de la “masacre administrativa” cometida por el Proceso de Reorganización Nacional. Un régimen responsable de un plan sistemático de desaparición de personas, esa acción terrorista cuya esencia misma es el silencio.

(...)

La dictadura completó su lógica criminal mediante la inversión perversa del significado del silencio como muerte en su contrario, resumido en el slogan *El silencio es salud*, ideado por el gobierno de Isabel Perón y retomado con énfasis por los militares. Esa salud, más allá del silenciamiento real del debate público e incluso de la política misma entendida como arena “polifónica” de confrontación, más allá también del simulacro de una política urbana de control del ruido, apuntaba a la metáfora organicista del cuerpo de la nación al fin purgado de sus elementos “enfermos”. (Buch, 2016: 93-96)

Además de estas intervenciones del campo de poder sobre los medios de comunicación mediante prácticas de censura y silenciamiento que evitaran el desvelamiento del horror que se vivía durante esos años, podemos notar a su vez cómo ese mismo poder intentaba llenar este silencio impuesto, este “vacío de sonido”, con otros “sonidos”. El caso más ilustrativo de esta situación se puede ver en la celebración del Mundial de Fútbol de 1978 en Argentina, la cual fue utilizada en un “significativo golpe de propaganda, a fin de presentar el Campeonato como una gran fiesta popular, esgrimida para inflamar el fervor nacional aprovechando la victoria del seleccionado argentino y ocultar las aterradoras violaciones a los derechos humanos que se venían realizando” (Kohlstedt, 2010: 69). Esta ceremonia “fue utilizada como una colosal operación de búsqueda de consenso y legitimidad, consenso social que se había perdido con bastante rapidez, en forma similar como había ocurrido en el pasado con la mayoría de los regímenes militares argentinos” (p. 69).

Si trasladamos estas ideas que expusimos a lo ocurrido puntualmente en Bariloche con el IVAD, podemos pensar qué significaciones adquirió el silencio para este grupo teatral durante la última dictadura. En este trabajo, al hablar del silencio nos referimos a esta noción en una doble acepción: por un lado, al silencio impuesto por el poder de las fuerzas militares al prohibir terminantemente hablar de política; y por otro lado, al silencio percibido por los integrantes del grupo al concurrir a un espacio con cierto grado de “asepsia” de ideas y opiniones que llevaran a pensar y a reflexionar de manera directa acerca de la situación que se vivía durante la dictadura, lo que suponía un respiro dentro del difícil período que se atravesaba. Entonces, esta idea se enlaza con las nociones que desarrollamos antes al proponer al IVAD como un refugio y como un mundo paralelo, puesto que configuraba un lugar en el cual sus miembros podían abstraerse

momentáneamente de la realidad cotidiana, concentrándose en lograr de manera conjunta la excelencia artística de sus montajes teatrales.

Es entonces a partir de estos significados que tuvo el silencio para el IVAD que podríamos explicar cómo fue posible la convivencia dentro del grupo durante la última dictadura, a pesar de las marcadas diferencias político-ideológicas entre sus miembros. “En un contexto donde nadie sabía muy bien quien era un 'pecador', el silencio se suponía debía ser total. (...) De esta manera, la condición de subversivo podía aplicar a cualquier persona en cualquier lugar” (Barros, 2009: 83). Al estar prohibido el intercambio de opiniones y pareceres respecto de temas relacionados a la política, las diferentes ideologías que se tenían dentro del grupo podían coexistir, ya que la principal razón de ser del IVAD era el trabajo en equipo para la construcción de montajes teatrales. Es por esto que podemos sostener que el silencio imperante dentro de la sociedad, y por lo tanto dentro del grupo, pudo haber sido un elemento de cohesión en el interior del elenco a pesar de las contradicciones ideológicas que se hallaban dentro de él.

El caso de García Lombardi, un paradigma de las contrariedades ideológicas en el IVAD durante la última dictadura

En una sociedad silenciada, atrapada en una cultura del miedo que produjo su inmovilización, quienes no aceptaron esta situación “se refugiaron en un exilio interior, en ámbitos recoletos, domésticos o emigraron al exterior. Algunos buscaron en otros lugares de la geografía argentina un espacio que imaginaban de mayor seguridad y Bariloche fue uno de esos lugares, que se consideraba como un refugio” (Kohlstedt, 2010: 65). Como señalamos antes, la noción del IVAD como refugio durante la última dictadura militar adquirió diferentes sentidos entre sus miembros, tal como fue el caso de Miguel Ángel García Lombardi, al que consideramos como uno de los más claros ejemplos de las contrariedades ideológicas en la historia del grupo durante la última dictadura militar. En esos años, el joven García Lombardi huyó de la persecución política y del inminente riesgo de ser secuestrado en Buenos Aires o La Plata por ser militante en Montoneros, estableciéndose en Bariloche en abril de 1977 (Nudler y Porcel de Peralta, 2014).

García Lombardi publicó en 2005 su libro *Imberbes*, en el cual reconstruyó su relato autobiográfico de esta etapa de su vida, narrándola en primera persona mediante la construcción

de un *alter ego* al que nombró como Manuel González Larrauri (García Lombardi, 2005). En esta obra cuenta cómo el teatro IVAD lo recibió, ciertamente desconociendo su previa actividad política, y de algún modo lo protegió (Nudler y Porcel de Peralta, 2014). Es por esto que, sobre las ideas que hemos desarrollado hasta ahora, nos parece que Lombardi otorga otra significación al grupo como refugio. Esta protección fue en dos sentidos: por un lado en “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” (Nudler y Porcel de Peralta, 2014: 388); y por otro lado, esta 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” (p. 388).

Este último suceso es relatado en un capítulo de *Imberbes* (véase García Lombardi, 2005: 205-210), al contar que a mediados del 79 uno de los directores del IVAD se acercó a él para revelar que una de sus compañeras en el elenco, con la que había actuado en una obra, trabajaba en la SIDE y le había preguntado por él y su militancia previa. Frente a esta situación sin salida, Miguel se vio forzado a revelar la verdad de su pasado, y este director del IVAD, con quien trabajaba en una radio de Bariloche, decidió de algún modo protegerlo al decidir no mencionarle esa suerte de “confesión” al Interventor Capitán. Es por esto que creemos que este episodio marca un caso en el que convivieron dentro del IVAD dos personas de ideologías y circunstancias o realidades radicalmente opuestas en el contexto político que se transitaba: una formando y apoyando el plan oficial impuesto por las fuerzas armadas, y otro que había integrado uno de los sectores que la dictadura quería exterminar de la sociedad argentina para cumplir su cometido. Al respecto, García Lombardi expresó en la entrevista que le realizamos:

Eso era el teatro en dictadura. Es decir, no escapó a la realidad y lo atravesó. (...) El teatro IVAD estuvo atravesado por la sociedad, y estuvo atravesado por el Proceso. No hubo manera de zafar.


No obstante, luego de este suceso, García Lombardi pudo continuar su labor en el grupo sin mayores problemas hasta el año 80, cuando decidió irse de Bariloche y volver a su ciudad natal, gracias a la significativa disminución de la represión y el terror provocados por el Estado. Además del caso de Miguel Ángel García Lombardi resulta importante destacar que “varios

miembros del grupo fueron militantes políticos y sufrieron distintos grados de persecución política antes, durante o posteriormente a su participación en el IVAD. Pero de esto nunca se habló en el grupo. Incluso hoy la mayoría de los otros integrantes del IVAD desconocen estas historias” (Nudler, 2016).

Factores que permitieron el funcionamiento del IVAD en dictadura

Llegado este punto de nuestro trabajo creemos necesario detenernos para explicitar las causas que a nuestro juicio posibilitaron, o al menos facilitaron el funcionamiento de este elenco teatral durante la dictadura. En primer lugar, como señalamos anteriormente, la posición y reconocimiento que tenían varios miembros del IVAD dentro de la sociedad barilochense hicieron que el IVAD prácticamente no sufriera censura de una manera tan manifiesta y directa.

Por otra parte, cabe expresar que el IVAD era un grupo teatral que ya funcionaba desde hacía unas décadas, atravesando los dos períodos dictatoriales anteriores y gozando de una gran aceptación del público y la prensa local, además de ser considerado como parte importante de la identidad cultural de la ciudad. Precisamente en 1976, año en que se impuso el poder militar en esta última dictadura, en reconocimiento a la celebración del vigésimo aniversario de la fundación del IVAD, el entonces intendente de la ciudad de Bariloche, un comandante, le envió un telegrama al grupo con una cálida felicitación por el estreno de la obra *Nuestro pueblo* (Nudler y Porcel de Peralta, 2014; véase Fig. 3). Indagando en archivos personales de integrantes del grupo y en notas periodísticas regionales, pudimos conocer que en los años siguientes a 1976, otras instituciones públicas (como la Secretaría de Cultura de la provincia) también enviaron mensajes de felicitación similares al que nos referimos, por lo que podríamos sostener que este tipo de comunicados al grupo eran frecuentes durante el período.



 REPUBLICA ARGENTINA

 MINISTERIO DE ECONOMIA

 SECRETARIA DE ESTADO DE COMUNICACIONES

 EMPRESA NACIONAL DE CORREOS Y TELEGRAFOS


TELEGRAMA

PROVINCIA SAN C DE BARILOCHE	N° 1400	PALABRAS 77	HORA ORIGEN 11/1300	MENCIONES DE SERVICIO
RECIBIDO POR AGM	COPIADO		HORA RECEPCION 1310	FECHA 10/9/76

CATEGORIA _____ DESTINATARIO **TEATRO IVAD**

ORIGEN **BIBLIOTECA SARMIENTO** DESTINO **BARILOCHE**

AL PRODUCIRSE ESTRENO DE LA OBRA NUESTRO PUEBLO FESTEJANDO LOS
 20 AÑOS DE VIDA EN BARILOCHE DE ESA PRESTIJIOSA INSTITUCION EN
 NOMBRE POPIO Y DE LA COMUNIDAD QUE REPRESENTO COMO INTENDENTE
 MUNICIPAL LES EXPRESO LA MAS SINSERA DE LA FELICITACIONES POR
 TAN BRILLANTE TRAYECTORIA DESDE SU CREACION Y EL MAS FERVIENTE
 DESEO DE EXITO EN FUTURO QUE LES TOCARA EL IMPORTANTE TRANSITAR
 ATENTAMENTE COMODORO ROBERTO F COSTA MARTINEZ
 INTENDENTE SAN CARLOS BARILOCHE



 MINISTERIO DE ECONOMIA

 CORPORACION DE EMPRESAS NACIONALES

 EMPRESA NACIONAL DE CORREOS Y TELEGRAFOS

TELEGRAMA

PROVINCIA S.C. DE BARILOCHE (RN)	N° 309	PALABRAS 18	HORA ORIGEN 10/18.50	MENCIONES DE SERVICIO
RECIBIDO POR OSCAR A. SANJHEZ	COPIADO		HORA RECEPCION 10/18.55	

CATEGORIA _____ DESTINATARIO **TEATRO IVAD**

ORIGEN **BIBLIOTECA SARMIENTO** DESTINO _____

EXITOSO ANIVERSARIO SIN PRISA Y SIN PAUSA COMO LA
 AIDES DE FANJUL.-

Fig. 3 – Imágenes de los telegramas enviados al IVAD por el estreno de *Nuestro pueblo*, al cumplirse 20 años desde su fundación. Archivo personal de Luis Caram.

Tal como afirman Nudler y Porcel de Peralta en sus estudios sobre este grupo, al analizar al IVAD durante la dictadura, llama la atención lo “cerca” o lo “visible” que era el grupo para los militares en el poder, y que a pesar de esto de alguna manera “nadie tocaba al IVAD” (Nudler y Porcel de Peralta, 2014: 391). Por un lado, a través de algunos de los testimonios de integrantes del grupo pudimos conocer que en determinadas ocasiones hubo presencia de autoridades militares en algunos ensayos e incluso funciones, aunque esto haya ocurrido por razón de las microcensuras que mencionamos previamente, o en otras ocasiones por cuestiones de vínculo personal con algunos integrantes del elenco. De igual forma, la prensa local y provincial contribuía a la visibilidad de los diversos trabajos que realizaba este elenco patagónico. En definitiva, su actividad no era desconocida por el poder militar, dado que se conocían a los integrantes y su trabajo dentro del grupo, por lo que podemos afirmar que en cierto sentido el IVAD tenía el “visto bueno” de las autoridades militares locales y provinciales. En este sentido, creemos también que la heterogeneidad de visiones políticas que había dentro del IVAD es lo que hizo que el poder militar no lo viera como un peligro para el proyecto oficial, ya que no había una idea acerca del poder compartida por todos sus miembros, sino que cada uno se reservaba sus opiniones políticas para sí mismo. Este carácter “despolitizado”, silenciado de ideas políticas, es lo que quizás le permitió al grupo subsistir tantos años a lo largo de diversos períodos, varios de ellos dictatoriales.

Otro factor que podría haber contribuido a que el IVAD desarrolle su actividad teatral sin mayores dificultades durante la dictadura fue el lugar donde trabajaba el grupo: la sala de la Biblioteca Sarmiento, ubicada en el Centro Cívico de Bariloche. Con respecto a esto, nos resulta interesante traer la descripción que hace Kohlstedt de Bariloche para evidenciar la gran proximidad que existía entre la Biblioteca Sarmiento y las autoridades civiles y militares:

Asimismo podemos pensar Bariloche como una especie de mercado, con un centro monumental: el centro de la ciudad, en el que están agrupados, uno al lado del otro, los monumentos que simbolizan la autoridad civil (el Centro Cívico con la Municipalidad y la comisaría), los “lugares de la memoria” en el sentido que les da Pierre Nora (las instituciones como la Biblioteca Sarmiento, el Museo de la Patagonia), un poco más lejos, la autoridad religiosa (la Iglesia Mayor o Catedral) y en el centro de la plaza del ‘Centro Cívico’, el monumento de valor histórico (la controvertida y denostada estatua del general Julio Argentino Roca). Es en esta plaza en la que en ciertas fiestas conmemorativas, especialmente el 25 de mayo, el 9 de

julio, el 3 de mayo (en el aniversario de Bariloche), las autoridades civiles y militares conmemoran las “gestas gloriosas”. Aun cuando estas “ceremonias recordatorias” hayan perdido gran parte de su eficacia específica en la actualidad, el escenario que ofrece el marco paisajístico refuerza la fuerza de estas ceremonias conmemorativas. (Kohlstedt, 2010: 66-67)

Cabe mencionar además el hecho de que la ciudad de Bariloche se caracterizó por la inmigración de europeos (muchos de ellos alemanes) durante las primeras décadas del siglo XX. Al instalarse la dictadura, ésta tuvo un muy buen recibimiento por parte de la comunidad alemana radicada en esta ciudad rionegrina, tal como puede verse en un fragmento de la película-documental *Pacto de silencio*, dirigida por Carlos Echeverría (2006), la cual despliega una investigación acerca del encubrimiento y protección de criminales de guerra nazis en San Carlos de Bariloche, centrándose puntualmente en el caso de Erich Priebke. Teniendo en cuenta esta presencia de nazis en la ciudad, tal vez por esto la constante búsqueda y desaparición de personas peligrosas para el desarrollo del proyecto oficial fue considerablemente escasa en relación a otras regiones de Argentina. Esto también explicaría por qué dentro del grupo se compartían algunas lecturas del director teatral ruso Konstantin Stanislavski y del dramaturgo alemán Bertolt Brecht —conocido por su pensamiento comunista aplicado al teatro—, sin que esto haya causado algún tipo de sospecha por parte de las autoridades militares.

Respecto de esto último, Bricker, quien se especializaba en el trabajo con el método actoral de Stanislavski, sostuvo que había que explicar que, como en el ballet, un bailarín ruso no significaba que fuera comunista. “Stanislavski era un maestro que en su enseñanza no había nada que pudiera inducir una ideología política, absolutamente nada. Todo Stanislavski es clarísimo”, expresó Bricker en la entrevista que le hicimos. Por otro lado, acerca de otras corrientes teatrales dentro del IVAD, como Brecht, quien escribió algunas obras con una clara implicación política, Bricker señaló que nunca trabajó con alguna de éstas porque no era su objetivo como director. La única vez que trabajó con alguna pieza de este dramaturgo en el IVAD fue al dirigir *La boda* en 1975, aunque fue con motivo de formar a sus alumnos en un modo de trabajo para el cual no habían sido preparados aún.

Sintetizando todas estas ideas expuestas y apelando a conceptos de la sociología, podemos aseverar entonces que el IVAD en cierto sentido tenía hegemonía dentro del campo cultural-

teatral de Bariloche, dado que prácticamente era el más importante sino el único elenco de teatro de la ciudad. En el libro *Las reglas del arte* (apud Kohlstedt, 2010), Pierre Bourdieu analiza el campo de la cultura centrándose en el campo artístico, donde para él se ejercen las coacciones propias del campo de poder. Por lo tanto, según este pensador “artistas y escritores ocupan una posición dominada en el campo de poder, son un sector dominado de la clase dominante” (Kohlstedt, 2010: 14), ya que al ejercer el campo de poder su dominación sobre todos los otros campos, “los agentes son dominantes al poseer el poder y los privilegios que les otorga la posesión del capital cultural pero al mismo tiempo son dominados en sus relaciones con los que tienen poder político y económico” (p.14), lo que se traduce en una profunda imbricación del campo artístico y el político. Por esto creemos que el IVAD dominaba el campo cultural-teatral barilocheño, pero a su vez estaba dominado por el campo de poder, representando la cultura que el poder aceptaba que existiera. En consecuencia, creemos que el IVAD involuntariamente reproducía parte del pensamiento o posicionamiento del poder político al frecuentar la puesta en escena de obras dramáticas extranjeras consideradas de culto por su calidad artística, cuyas producciones creaban mundos ajenos y distantes de la realidad nacional, especialmente de la época transitada durante el último período dictatorial, aunque, como veremos más adelante, esto comenzó a cambiar sustancialmente a partir del año 80 con el ingreso al IVAD de una figura central en la historia del grupo, cuestión que desarrollaremos más adelante.

El IVAD, ¿una forma de resistencia?

Volviendo a nuestros supuestos iniciales acerca de este grupo teatral, partimos de la idea de que el IVAD nunca configuró deliberadamente un espacio de resistencia a la dictadura, a diferencia de lo sucedido en otros grupos teatrales del país. No obstante, por otro lado podríamos postular la existencia de un factor de resistencia a la dictadura por parte de este elenco si nos basamos en la premisa de Foucault que sostiene que todo poder requiere necesariamente una fuerza contraria que confirma su existencia, una resistencia. “En las relaciones de poder existe necesariamente posibilidad de resistencia, pues si no existiera tal posibilidad –de resistencia violenta, de huida, de engaño, de estrategias que invierten la solución– no existirían en absoluto relaciones de poder” (1999: 405). Es por esto que “la resistencia es un elemento constitutivo de las relaciones de poder, pero que las vuelve inoperante, que las niega” (Del Valle Orellana, 2012:

163). Aunque Foucault hace referencia en sus escritos a la resistencia dentro de las relaciones de poder entre las personas –más que entre estructuras político-institucionales–, inicialmente podemos confirmar de manera parcial y provisoria nuestra hipótesis de trabajo.

Para avanzar en nuestra intención de determinar si efectivamente este grupo conformó algún tipo de resistencia (voluntaria o no) y profundizar así nuestro análisis, apelaremos a algunas ideas que propone el filósofo Gilles Deleuze, para lo cual nos hemos basado en un artículo de la investigadora Marilé Di Filippo (2012), quien a través de algunas reflexiones de las diversas obras escritas por este filósofo analiza las potencialidades del arte para resistir al poder. Este escrito se centra en el estudio de los modos que tiene el arte para resistir a las denominadas *sociedades de control*, las cuales Deleuze sostiene que se establecieron posteriormente a las *sociedades disciplinarias*, propias de los siglos XVIII y XIX, teniendo su apogeo a principios del siglo XX. Para este pensador, lo que hizo entrar en crisis la disciplina y sus instituciones panópticas de encierro es la información, en la medida en que ésta permite la emancipación de la vigilancia del ojo, dado que “ya no supone un conjunto de conocimientos o de datos vagos sobre determinado tema, sino que se convierte en algo que puede ser cuantificable, medible, transmisible, traficable” (p.36). Puesto que a través de la comunicación se propaga la información (“palabras de orden” en términos de Deleuze), “el acto de informar supone, entonces, transmitir aquello que se debe creer o simular que se cree, es decir, informar es poner en circulación esas palabras de orden y, en consecuencia, «[...] la información es exactamente el sistema de control»” (p. 37).

Si seguimos este planteo y lo aplicamos concretamente a nuestro objeto de estudio, sin pretender catalogar el contexto político de la última dictadura argentina como alguno de los dos tipos de sociedad mencionados (disciplinaria o de control), podríamos entender como *información* aquellos mensajes que las autoridades militares comunicaban por diversos medios a la población y que luego se replicaban y circulaban muy solapadamente entre los habitantes acerca del “modo correcto” de comportarse dentro de este “Proceso de Reorganización Nacional”. Todo este conjunto de información que circulaba por diferentes vías dentro de la sociedad habrían sido las “palabras de orden” que imponía el poder militar para conformar estos mecanismos de poder a los que refiere el citado filósofo, al instalar aquello que se debía creer.

Adentrándonos puntualmente en la concepción del arte como modo de resistencia a este tipo de sociedades, Deleuze plantea que “el arte crea y en la medida en que crea, resiste. Así como la filosofía crea conceptos, la ciencia prospectos y funciones, el arte crea *perceptos y afectos*” (apud Di Filippo, 2012: 39), es decir, *sensaciones* que consisten en esos compuestos. Dentro de esta idea, especifica que “los perceptos no son percepciones, son independientes de quienes las experimentan, del mismo modo que los afectos no son afecciones sino que desbordan la fuerza de aquellos por quienes pasan” (p. 39). Para Deleuze, las sensaciones, los perceptos y afectos conforman “seres” o fuerzas que se valen por sí mismos, independientes de cualquier vivencia (p.39). De esta manera, la creación elude el orden de la comunicación; no se puede reducir a ella. Podemos vincular esta última idea también a los estudios de Dubatti, para quien “la poésis se resiste a ser manipulada a favor de una comunicación unívoca. (...) Manifiesta poseer reglas propias que exceden el régimen del intercambio comunicativo” (Dubatti, 2014: 28). En este sentido, volvemos a traer las ideas de Deleuze al sostener que

las creaciones del arte se convierten en interruptores, en vacuolas de no comunicación, en resistencias a la comunicación y a la información. Dicha apuesta reside en la convicción de que no se carece de comunicación, sino que la misma abunda. De lo que se carece, efectivamente, es de creación, de resistencia al presente. Las sociedades están repletas de palabras de orden y de opiniones que confirman el orden y sus representaciones. La opinión precisamente consiste en la afirmación de un orden de realidad y de la experiencia narrativa que el mismo establece. La opinión es circular, se basa en los códigos vigentes y no hace más que confirmarlos. El arte resiste a estos modelos hegemónicos y homogeneizadores mediante los cuales se da forma al sentir, ver y decir de los sujetos. (apud Di Filippo, 2012: 39)

En adición, este filósofo postula que las sensaciones, conjuntos de perceptos y afectos que crea el artista, deben sostenerse y conservarse por sí mismos como condición del verdadero arte. Sin embargo, tal como vimos en las delimitaciones teórico-metodológicas de nuestro trabajo, el teatro en tanto es un arte temporal que existe sólo mientras ocurre, no puede conservarse en el sentido de poder ser capturado de alguna manera, por lo que habría que analizar más en profundidad qué entendería Deleuze por “conservar” en estos casos en los que la existencia del arte depende de su despliegue temporal, y pasa a ser un acontecimiento pasado al finalizar, como ocurre con el teatro. De todos modos, siguiendo las ideas de este pensador, podemos afirmar que

“el arte crea y conserva. Más aún, el arte es lo único que conserva y que se conserva en sí, gracias a la independencia de la obra de su modelo, de los personajes, del espectador, de su mismo creador” (apud Di Filippo, 2012: 44).

Por otra parte, si tenemos en cuenta que en el arte teatral la copresencia física entre el cuerpo del actor y el del espectador es una de las características fundamentales que lo definen como acontecimiento de la cultura viviente (Dubatti, 2014), nos resulta interesante destacar el postulado de Deleuze acerca de que la sensación es algo que permanece en los cuerpos, entendiendo estos últimos en un sentido muy general y amplio, dado que aclara que esto es así aunque se trate del cuerpo de una manzana como las de las pinturas de Cézanne:

La sensación está en los cuerpos, no en los aires, radica en los cuerpos, es una variación que el cuerpo experimenta, ella lo deforma, es su agente de deformaciones. Los cuerpos sufren espasmos, es decir, la acción sobre ellos de fuerzas invisibles, que los deforman, que producen un movimiento sin moverse del sitio. Un cuerpo es afectado por una sensación cuando las palabras no pueden dar cuenta de dicha experiencia, cuando se desestabilizan los discursos, cuando sólo es testigo mudo de su alteración, de la oscilación de sus contornos.

La sensación no es sentimiento, es afecto y tiene que ver con el instinto. El sentimiento consiste en una producción discursiva a partir de determinada afectación sensible, es una forma de representar y expresar desde el sentido, desde el código establecido, lo vivido por la experimentación de una sensación. La sensación, en cambio, es pura fuga del sentido. Ella determina el instinto en cierto momento y, a su vez, el instinto es el paso de una sensación a otra, la búsqueda de la mejor sensación entendida no como la más agradable sino como «[...] la que descubre la carne en tal o cual momento de su descenso, de su contracción o de su dilatación». (apud Di Filippo, 2012: 40)

En suma, a partir de algunas de estas reflexiones que realiza Di Filippo sobre esta concepción deleuziana del arte, podemos afirmar que el IVAD, en tanto fue un elenco encargado de elaborar montajes teatrales, producía entes autónomos del orden de la creación artística, y por el solo hecho de crear estos “seres independientes” –“mundos paralelos al mundo” retomando la idea de Dubatti –generó una cierta forma de resistencia al poder de las fuerzas militares, al generar estos espacios de no comunicación, a-informáticos, que desarmonizaban y desquiciaban la circulación de las palabras de orden que la dictadura buscaba instalar.

Otras formas de entender al IVAD como resistencia podrían darse al pensar que el hecho de reunirse en grupo durante la dictadura, de por sí podría haber conformado una mínima e

impensada oposición a la misma. Esto se explicaría considerando que la posibilidad de reunirse con otras personas estaba claramente limitada durante la dictadura, por lo que la idea de continuar la actividad del grupo en torno a una actividad cultural y artística como es el teatro podría haber significado una forma de resistir y de transitar en conjunto este período político. Asimismo, el arte teatral constituye un hecho colectivo que requiere la reunión entre actores y espectadores para existir, por lo que esta forma de resistencia podría comprenderse a su vez en esta unión o convivio que se daba entre ambas partes. Sobre esto último, podemos hablar de otro sentido que pudo haber adquirido el IVAD como resistencia a la dictadura si entendemos el teatro en el significado que le da Alain Badiou. Para este autor, cada representación teatral, esto es, cada repetición singular de una obra, es un *acontecimiento de pensamiento*. El ordenamiento de sus componentes (texto, lugar, cuerpos, voces, trajes, luces, público, etc.) produce ideas, a las que él llama *ideas teatro*, dado que no es posible producirlas en ningún otro lugar ni por ningún otro medio (Badiou, 2000). El teatro, por consiguiente, en tanto era capaz de generar pensamiento tanto en sus hacedores (los encargados de la *poíesis*) como en el público, ambos componentes fundamentales del hecho teatral, conformaba un acontecimiento cultural que se oponía a lo dictaminado por la dictadura. La lógica de la dictadura buscaba la negación del pensamiento en la sociedad; que las personas no sólo no reflexionen ni se cuestionen lo establecido, sino que lo acepten sin presentar ningún tipo de objeción.

Por último, pudimos encontrar otro modo en el que el grupo IVAD significó una forma de resistencia, más consciente, voluntaria e individual, al volver a referirnos al testimonio de García Lombardi. En su entrevista él expresó que su militancia previa en Montoneros, ciertamente interrumpida al instalarse un gobierno militar de facto, pudo ser continuada a través del teatro. Sin embargo, aclaró que este trabajo militante que estaba latente durante la dictadura, no lo era en un sentido político-partidario, sino que él lo entendía como resistencia cultural. Al respecto, manifestó en la entrevista:

A mí me dio una razón para seguir viviendo. Pero aquí y ahora. No cuando vuelva a Buenos Aires, cuando vuelva a La Plata, cuando retome la facultad... No. Era aquí y ahora. Era la lucha, mi lucha ideológica. Mi militancia política, el deseo de cambiar el mundo. Era aquí y ahora que puedo cambiar el mundo siendo un buen actor y conmoviendo a la gente con un mensaje de algo “copado”. Y si era sólo alegría, era alegría en un contexto de muerte, de fatalidad.

El IVAD como acontecimiento político durante la dictadura

Más allá de que antes mencionamos el carácter “despolitizado” que tenía el IVAD, siendo este uno de los principales factores que le permitió funcionar durante gran parte de su historia, sobre todo durante la última dictadura militar, a pesar de la complejidad que supone utilizar la palabra “político” –debido a las diversas y discutidas interpretaciones que se hacen de este término–, nos interesa ver si además de constituir una forma involuntaria de resistencia se podría pensar el funcionamiento del IVAD como un suceso político entre 1976 y 1983. Para evitar una idea ambigua que afirme que este grupo teatral conformaba un grupo político, o que realizaba política a través del teatro –aseveración que seguramente sería refutada por muchos de sus miembros–, tenemos que aclarar que nos referimos al significado que tuvo su presencia en este período histórico. A nuestro parecer, el acto de sostener un grupo en torno a una actividad cultural durante un período de gobierno dictatorial habría conformado un acontecimiento político en sí mismo. Para sostener nuestra posición expondremos algunas ideas acerca del arte en tanto práctica política. Acerca del entendimiento del arte como un hecho político, Deleuze (apud Di Filippo, 2012) afirma inicialmente que

Si el arte se caracteriza por la composición de la sensación, como antes se ha afirmado, por la acción de afectos y perceptos que no deben ser subsumibles ni legislables desde el orden de la opinión, la comunicación y la información; si da lugar a nuevas maneras de ver, oír y sentir, si distorsiona así la lógica discursiva dominante, su orden de la ilustración, la narración y el sentido, surge una primera presunción de su politicidad por ser un ejercicio de resistencia frente a las dinámicas del control. (Di Filippo, 2012: 48)

Según esta concepción, los motivos por los que la percepción y la afección se tornan problemas políticos se deben a que éstos no condicionan solamente la experiencia individual sino también la experiencia colectiva al determinar “los lugares de cada uno, sus funciones, lo que le está permitido y vedado, administrando los espacio-tiempos, la posibilidad o no de ser parte de la comunidad y las características de esta participación en ella” (p. 49). Asimismo, la posibilidad de resistencia que tiene el arte “*remite* siempre a lo colectivo y *es* colectiva, radicando también allí su carácter político” (p. 53), dado que “es un encuentro de vectores entre el autor, el espectador, el mapa exterior e interior de fuerzas, todos devinientes, viajeros, aventureros que desatan y reactivan la potencia del delirio, la fabulación, y por ello, del pueblo” (p. 53).

Para llevar estas reflexiones acerca de la politicidad del arte al campo del teatro, traeremos algunas ideas del investigador Jorge Dubatti, al sostener en principio que sin el convivio (la presencia física de actores y espectadores en un mismo lugar y tiempo) no puede existir el teatro. Por esto, para este autor

el punto de partida del teatro es la *institución ancestral del convivio*: la reunión, el encuentro de un grupo de hombres y mujeres en un centro territorial, en un punto del espacio y del tiempo, es decir, en términos de Florence Dupont, la “cultura viviente del mundo antiguo”. Conjunción de presencias e intercambio humano directo, sin intermediaciones ni delegaciones que posibiliten la ausencia de los cuerpos. No se va al teatro para estar solo: el convivio es una práctica de socialización de cuerpos presentes, de afectación comunitaria, y significa una actitud negativa ante la desterritorialización sociocomunicacional propiciada por las intermediaciones técnicas (García Canclini, 1995). (Dubatti, 2005: 154)

Si nos remontamos al origen etimológico de la palabra político, que lo vincula con el término griego *polis*, y entendemos a su vez la política como la búsqueda de un bien común, resultaría posible denominar el trabajo colectivo dentro del IVAD, desinteresado y desprovisto de una retribución económica, como un acto político bajo estas premisas. Como dijimos previamente, en el IVAD no había una posición compartida desde un punto de vista partidario o ideológico, sino que lo que tenían en común sus integrantes eran sus intenciones de trabajar juntos por la excelencia del arte teatral local, siendo un grupo “filodramático”, como ellos mismos se autodenominaban. Entonces, fue por este trabajo colectivo por la cultura y el arte de la ciudad, y por el convivio que compone el hecho teatral, que el IVAD tuvo rasgos que lo vinculaban a una práctica política durante la dictadura, pese a las restricciones propias del contexto, y a pesar incluso de lo que podríamos considerar una cierta afinidad ideológica de algunos integrantes con la dictadura.

A fin de traer una definición clarificadora acerca de qué es la política volvemos a mencionar a Dubatti (2005), quien sostiene que la política es “toda práctica o acción textual (en los diferentes niveles del texto) o extratextual productora de sentido social en un determinado campo de poder (relación de fuerzas), en torno de las estructuras de poder y su situación en dicho campo, con el objeto de incidir en ellas” (p. 145). Para Dubatti, en definitiva, todo teatro es político porque lo político está en todas partes, y aclara que “es mejor no usar el término “teatro político” como categoría inmanente de descripción de poéticas porque no es válido en tanto rótulo o tipo de

clasificación que pretenda distinguir un teatro político de otro que no lo es” (p. 146). Así, Dubatti afirma que “lo político involucra todas las esferas de la actividad teatral y es pertinente hablar, entonces, de la capacidad política del teatro, de sus múltiples posibilidades de producir sentido y acontecimiento políticos en todos y cada uno de los órdenes de la actividad teatral” (p. 147). Asimismo, profundiza en esta afirmación al agregar que

Si el sentido político de una pieza teatral se genera a partir de las tres intencionalidades señaladas por U. Eco: la del creador (o intencionalidad del autor), la del texto en sí (o intencionalidad de la obra más allá de su autor) y la de la actividad del receptor (o intencionalidad del público/espectador), se hace política desde la producción, las poéticas, los comportamientos del público, la circulación, las formas de gestión, la crítica, etc. Es política la elección de un texto o de una metáfora, es político el silencio sobre determinadas cuestiones, es política la necesidad de adaptar obras, o la ratificación de un *statu quo*, es político el convenio de gestión, es político el tipo de relación con el público, la adhesión o la indiferencia. Los campos de poder con los que se vincula el teatro contemporáneo son numerosos, no hay aspecto de la totalidad de la vida del hombre que de una manera u otra no se vea comprometido en la multiplicidad de significación del arte. (p. 147)

Por su parte, Beatriz Trastoy expresa que la politicidad de los espectáculos teatrales no es una cualidad intrínseca de los mismos, ni depende de la intención –implícita o explícita– de sus hacedores de denunciar aspectos alienantes del sistema como modo de estimular procesos de transformación social, sino que podría considerarse como político “cualquier hecho o circunstancia que provoque un enfrentamiento real o virtual, que ponga en juego los sistemas de normas y valores que hacen a la convivencia de una comunidad determinada” (Trastoy, 2001: 108). El enfrentamiento es entonces la característica que determina la politicidad del teatro. “Lo político resulta así un fenómeno eminentemente pragmático, una función ordenadora de la realidad, un modo de leerla e interpretarla” (p. 109). Creemos que este modo de entender la politicidad de una obra teatral se enlaza a nuestro previo desarrollo acerca de la concepción deleuziana del arte como resistencia, debido a que este “enfrentamiento virtual” al que hace referencia Trastoy podría interpretarse como la capacidad que tiene el arte de oponerse a lo establecido a través del acto de crear zonas independientes, autónomas y no comunicativas que escapen al poder y al control, y así poner en juego las normas y valores sociales impuestos en la época dictatorial.

En resumen, para nosotros el IVAD efectivamente representó un hecho político dentro de la sociedad durante los años que comprendió la última dictadura en Argentina. En primer lugar, por la reunión de la presencia de actores y espectadores que supone el hecho teatral, y porque su funcionamiento no perseguía un objetivo lucrativo, sino que buscaba el bien cultural de la ciudad de San Carlos de Bariloche. Estos dos elementos son los que nos habilitan a vincular al grupo teatral con la antigua idea de la *polis* griega, y por eso podemos catalogar su funcionamiento como político. Por otra parte, recuperando nuestro previo desarrollo sobre las posibilidades del arte para resistir al poder y las definiciones que expusimos acerca de la politicidad del arte (en este caso, teatral), dentro de un contexto dictatorial toda obra de teatro podría entenderse como un suceso político, dado que el teatro, en tanto es un acontecimiento colectivo y de pensamiento, en su finalidad de crear puede alterar o frenar las posibilidades del poder de tener un control absoluto sobre todo lo que ocurre en la sociedad. En este sentido, Dubatti (2005) sostiene que la mayor fuerza política del teatro se encuentra en su capacidad metafórica, puesto que genera una ilimitada producción de pensamiento político, a lo que añade:

Allí donde surja una metáfora artística intensa, una condensación feliz de teatralidad, ineludiblemente habrá acontecimiento político. Porque es políticamente que el hombre habita el mundo y la metáfora artística uno de los catalizadores más potentes de la dimensión política de la vida. (p. 149)

Es por esta capacidad política del teatro a través de la creación de metáforas generadoras de pensamiento, que tal vez haya sido posible una vinculación entre el mundo planteado por algunas de las obras representadas por el IVAD y la realidad socio-política de la época, aunque como dijimos, este elenco nunca buscó relacionar ambos elementos en sus montajes. Seguramente todas estas interpretaciones políticas más conscientes y deliberadas que pudieran haberse realizado de los entes poéticos quedaban dentro de la subjetividad de cada teatrista o espectador de estas piezas teatrales.

De este modo, hasta aquí quedaron expresadas algunas formas en las que podemos entender el funcionamiento del IVAD durante la última dictadura como un hecho de resistencia, y, en consecuencia, como fenómeno político dentro de ese período histórico. Por otra parte, volvemos a referirnos a los estudios sobre este grupo teatral realizados por Nudler y Porcel de Peralta en los que realizan una periodización tentativa de la historia del IVAD dividiéndola en diferentes etapas marcadas por el ingreso o salida de integrantes clave del elenco (Nudler, Porcel de Peralta y Schmeisser, 2015; Nudler, 2016). Tal como señalamos en la primera parte de nuestro trabajo, dentro del recorte de la historia nacional que seleccionamos (1976-1983) estos autores señalan un importante cambio en la historia del IVAD: la finalización de un período iniciado en 1977 con la salida Vairetti del grupo, y el inicio de uno nuevo en el año 80 con el ingreso de Julio Benítez: un actor proveniente de General Roca- originalmente de Rosario- formado en teatro con maestros de izquierda como Filipelli y Héctor Di Mauro, y que había trabajado como delegado de un gremio (Nudler, 2016).

A partir de esta incorporación al IVAD es que en esta nueva fase la idea de entender al IVAD como un fenómeno político y de resistencia durante la última dictadura toma para nosotros otra dimensión y se vuelve más nítida, dado que a partir de este año el elenco comenzó a montar muchas más obras de teatro argentino –algunas de ellas del mencionado Teatro Abierto– (Nudler, Porcel de Peralta y Schmeisser, 2015; Nudler, 2016), a diferencia de la tradición anterior de llevar a escena principalmente obras extranjeras clásicas. Hasta el año 1976, el IVAD había realizado 43 obras, de las cuales 33 eran de autores extranjeros, mientras que 10 eran argentinas; en tanto que entre 1976 y 1983 podemos observar una mayor proporción de autores nacionales: de las 18 obras representadas 11 obras eran argentinas frente a 7 de origen extranjero.

En un fragmento de una nota periodística de junio del año 1980 del Diario Río Negro en la que se comunicaba el estreno de *¿A qué jugamos?* (Fig. 4), notamos que se hizo manifiesta esta intención del grupo de escenificar obras nacionales mediante la puesta de una serie de obras de dramaturgos argentinos: “La elección de “¿A qué jugamos?” por el teatro IVAD, obedece al deseo de continuar con un ciclo de autores argentinos iniciado con “El organito”, de Armando Discépolo y que continuará con “La fiaca”, de Ricardo Talesnik y “Saverio el cruel” de Roberto Arlt” (Diario Río Negro, General Roca, domingo 29 de junio de 1980: 18).



Fig. 4 – Recorte periodístico del diario Río Negro. Archivo personal de Luis Caram.

Acerca de esta predominancia de teatro argentino en el repertorio del grupo, Nudler y Porcel de Peralta se preguntan si esto pudo haberse debido al rol que asumió el teatro independiente durante la dictadura en otras regiones del país, conformando un espacio de resistencia estético, puesto que el campo teatral del país no podía mantenerse ajeno a lo que estaba pasando y de algún modo tenía que hablar (2014). Es que el régimen militar atravesó varias fases, implementando una represión muy dura al principio, y atenuándose en las fases posteriores hasta su finalización. Frente el riesgo y la imposibilidad de atacar abiertamente al régimen militar, sumado a que "la censura no se ejerció de una manera lógica y coherente, lo que abrió a veces inverosímiles espacios libres" (Kohut, 1990: 224), los teatristas argentinos encontraron este cierto margen de libertad que comenzó a haber como una oportunidad para expresar su visión de la realidad "'metaforizando la realidad' o creando 'escapatorias hacia zonas irreales' sin perder el contacto con la realidad" (p. 211), mediante la reelaboración del referente socio-político de

actualidad en los textos dramático/espectaculares a través de un sistema metafórico, del diseño de una poética del “enmascaramiento”, el “escamoteo” y la “ambigüedad” (Dubatti, s.f.), y de esta forma utilizar “formas oblicuas” de crítica al poder (Mogliani, 2001). Es por esto que Nudler y Porcel de Peralta observan, de igual forma a lo ocurrido en el teatro nacional argentino, que las producciones teatrales del IVAD en esos años adquirieron un posicionamiento de alguna manera más crítico y comprometido con el momento sociopolítico que ocurría en el país durante la última dictadura, coincidiendo con la apertura que comenzó a haber hacia el gobierno de facto en los últimos años de la dictadura (Nudler, Porcel de Peralta y Schmeisser, 2015; Nudler, 2016).

Basándonos en los trabajos de estos dos investigadores, hemos realizado otros estudios en los que pudimos señalar que este viraje en el repertorio pudo haberse debido a la conjugación de tres factores: por un lado, el mencionado ingreso del actor Julio Benítez al grupo en el año 80, más tarde el comienzo de una incipiente apertura a la dictadura (al principio leve, pero más marcada luego de la Guerra de Malvinas), y, por último, el inicio del ciclo de Teatro Abierto en Buenos Aires en 1981. Sostenemos que la sucesión de estos tres elementos propició las condiciones para que el IVAD pudiera llevar a escena obras del mencionado Ciclo Teatro Abierto, así como también otras obras argentinas de la década del 70, de las cuales destacamos la puesta de *Crónica de un secuestro* en 1983, por la particularidad de su temática y por la escenificación que llevó a cabo el IVAD (Schmeisser, 2017). Analizaremos el montaje teatral de esta obra con mayor profundidad más adelante, en el tercer capítulo de este trabajo.

A modo de cierre de este capítulo, quisiéramos traer unas palabras de Jorge Ricci que caracterizan la década de los 70 como un tiempo de transformación y desarrollo del teatro independiente de las provincias argentinas:

Aunque resulte paradójico, la crisis que vive el país en los últimos años ha sido (a pesar de todo) un factor de cambio en el teatro independiente de las provincias. Tal vez hasta como un mecanismo de defensa ante tanta desgracia para la cultura. Porque la realidad nacional (en lo político como en lo cultural) nos ha separado bruscamente del resto del mundo y esa separación (libros que no llegaban, experiencias que no se conocían y textos que se prohibían), en lugar de paralizarnos, nos ha incentivado para que a través de la imaginación pura sepamos descubrir nuevas posibilidades hurgando nuestras fuentes (la vuelta a nuestros géneros tan caros) e iluminando nuestra realidad (el aprovechamiento de toda una mitología popular descuidada hasta entonces). Y esto, para un movimiento artístico que ha sido casi permanentemente

producto y reflejo de experiencias ajenas, es un hecho auspicioso. Porque durante muchos años las franquicias políticas, económicas y culturales, nos permitieron vivir y reproducir casi al instante la respiración creadora de las grandes capitales del mundo, pero es en este momento autoritario, en este páramo obligado, cuando nos vemos provocados a recurrir a nuestras fuerzas (idea, imaginación, recurso, riesgo, descubrimiento y pasión verdadera) para realimentar ese teatro nacional que siempre ha construido sus mojones más luminosos en el corazón del conflicto comunitario. (Ricci, 1986: 43)

Nos resulta interesante aplicar esta idea del “recurrir a las propias fuerzas” del teatro de las provincias al grupo teatral que estudiamos, si tenemos en cuenta algunos sucesos que caracterizaron sus producciones a lo largo de toda esta década, y hasta la finalización del autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional” en 1983. Por un lado, el ciclo de autores argentinos que vimos en el recorte periodístico del Diario Río Negro, da cuenta de una intención deliberada y consciente de llevar a escena producciones nacionales, lo que hace posible que podamos pensar en la idea de Ricci acerca de “hurgar en nuestras fuentes” e “iluminar nuestra realidad”. En este sentido, tenemos que mencionar también las tres obras de teatro propias creadas en esta época. Es destacable el hecho de que fueron las únicas ocasiones en las que el IVAD llevó a escena una producción dramaturgica local: en 1970 con la obra *La verdadera historia del verdadero Pinocho* (escrita por Ana María Pérez Aguirre), *Alfonso y la máquina de hacer sonidos* en 1982 (escrita por Irene Rotemberg), y *Con mantón de manila* en 1984 (escrita y dirigida por Pablo Masllorens).

Asimismo, el desarrollo de una estética teatral propia en el gran cuidado y detalle en los elementos escenográficos de la mayoría de las obras de este período –gracias a la labor de la artista plástica Dolores Fállada– también significó la creación de un sello o distinción en las producciones del grupo teatral en su devenir histórico. Todo este despliegue escenográfico se lograba con el trabajo en conjunto de todos los integrantes del elenco, algo que para nosotros se puede vincular con la idea de Ricci acerca de “recurrir a las propias fuerzas” para “realimentar ese teatro nacional que siempre ha construido sus mojones más luminosos en el corazón del conflicto comunitario”. Por último, profundizaremos sobre la idea de “riesgo” que propone Ricci, dado que la retomaremos más adelante al estudiar puntualmente la obra *Crónica de un secuestro*, la cual es recordada por su osada puesta en escena y el vínculo que tuvo ésta con la oscuridad y el terror vividos durante la última dictadura militar argentina.

Capítulo II

1976: *Nuestro pueblo*

Como hemos adelantado, en estos dos últimos capítulos nos abocaremos al análisis de las dos obras representadas por el IVAD durante los años que marcaron el inicio y fin del período seleccionado. En el presente apartado nos centraremos particularmente en la puesta en escena de *Nuestro pueblo* (*Our town* en su versión original). Esta obra fue escrita por el dramaturgo estadounidense Thornton Wilder en el año 1938, siendo ésta una de sus obras literarias más conocidas y aclamadas por su gran valor y calidad estéticos, motivo por el cual el autor ganó ese mismo año un premio Pulitzer de Teatro. Asimismo, esta pieza tuvo una adaptación fílmica estrenada en 1940, que estuvo bajo la dirección del cineasta americano Sam Wood.

La puesta en escena que el IVAD hizo de esta obra fue estrenada el 10 de septiembre de 1976 en la sala teatral de la Biblioteca Sarmiento, tan sólo algunos meses después de que las Fuerzas Armadas tomaran el poder político de Argentina, dándose así inicio a la última dictadura militar en el país. Para el estudio de este montaje teatral nos hemos basado en la traducción elaborada por la escritora española María Martínez Sierra (Wilder, 1938a). Esta versión nos fue facilitada por uno de los actores del IVAD que participó en esta obra, por lo que es muy probable que ésta haya sido la versión del texto que utilizaron para la realización escénica de esta pieza teatral, aunque no podemos afirmar fehacientemente que esto haya sido así. De igual forma, también tomamos como referencia el texto teatral en su idioma original (Wilder, 1938b) para cotejar algunas partes con la traducción que utilizamos.

Según el programa de mano del estreno de la obra del IVAD (Fig. 5), había un total de 18 personas en escena, entre actores y actrices. Aunque en la obra original aparecen algunos personajes más, podemos suponer que éstos fueron omitidos por tener participaciones menores y muy breves en el desarrollo del texto original. En varias puestas del IVAD hasta 1980, solían elegirse obras con numerosa cantidad de personajes, para así poder darles a todos la oportunidad de actuar. Cuando el número de personajes no alcanzaban para repartir entre todo el elenco, una práctica habitual era que dos personas compartieran el mismo personaje, y actuaran así en diferentes funciones. Sin embargo, basándonos en testimonios y en el programa de la obra, esto no parece haber sucedido en *Nuestro pueblo*.

TEATRO IVAD - BIBLIOTECA SARMIENTO
presentan

“NUESTRO PUEBLO”
3 actos de Thorton Wilder
(Premio Pulitzer 1938)

REPARTO
(por orden de aparición)

<p>Relator Dr. Gibbs Sra. Gibbs Joe Crowell Howie Newsome Sra. Webb Rebeca Gibbs Emily Webb Jorge Gibbs Wally Webb</p>	<p>Norberto Vaieretti Silvano Roncati María Teresa Olcese Javier Luzuriaga Guillermo Bricker Norma Boeda Sandra Girón Virginia Duré Franco Olcese Héctor Luis Bricker</p>	<p>Sr. Webb Una señora del público Un hombre del público Una señora del público Simón Stimson Sra. Soames Policía Warren Sra. Carter</p>	<p>Gabriel Barceló Graciela Fanjul Mauricio Lavagnino María del Carmen Tula Adrián Porcel de Peralta Adriana Lavagnino Mauricio Lavagnino Graciela Acosta</p>
--	---	--	---

<p>Escenografía y Vestuario Iluminación y Sonido</p> <p>Peinados Sombreros Tramoyista Maquillaje Dirección</p>	<p>Dolores Fallada Luis Caram Pablo Tognetti Carlos Alberto Boeda Primoz Haydeé Fanjul Marcos Roncati Teatro IVAD Norberto Vaieretti</p>
--	--

La acción transcurre en Grover's Corners entre 1901 y 1913

Que en este canto a la vida, vaya nuestro agradecimiento al pueblo de Bariloche.

Teatro IVAD

10 de Septiembre de 1976

TEATRO IVAD

En su XX aniversario se complace en invitar al

Señor.....

al estreno de la obra “Nuestro Pueblo” de Thorton Wilder que se llevará a cabo el día viernes 10 a las 22 hs. en la Biblioteca Sarmiento.

Septiembre, Bariloche 1976




Fig. 5 – Imágenes del programa de mano y de la invitación al estreno de la obra.
Archivo personal de Luis Caram.

Tal como expusimos en las consideraciones teórico-metodológicas y en el planteamiento de nuestros objetivos, analizaremos algunas de las fotografías que seleccionamos de esta puesta teatral desde la propuesta de Ellen Spolsky (1996), a fin de poder describir inicialmente algunos aspectos kinésicos que denota cada imagen, para luego observar qué información podemos recuperar acerca del contenido de la obra dramática y su posterior puesta en escena.

Spolsky sustenta su propuesta a partir del concepto de *inteligencia kinésica*, el cual define como nuestra capacidad humana para discernir e interpretar el movimiento corporal, posturas, gestos y expresiones faciales, tanto en situaciones reales como en la recepción del arte visual. Esta inteligencia deriva de nuestro sentido de relacionar las partes del cuerpo humano como un todo, y de los patrones de tensión corporal y relajación que están asociadas al movimiento. Este sentido kinésico es también un entendimiento espacial de la relación entre los miembros del cuerpo y el torso. Por lo tanto, este tipo de inteligencia es usada para ayudarnos a entender imágenes o íconos bidimensionales. No obstante, trasladar este tipo de análisis a la reconstrucción histórica de una puesta teatral supone una cierta complejidad debido a la multiplicidad de factores que influyen en el resultado de una fotografía, y que se escapan a la materialidad visual de una imagen de un montaje (el acontecimiento único e irrepetible de cada función, la perspectiva desde donde se tomó la fotografía, el plano real de los cuerpos de los actores mediado por la construcción actoral de cada personaje, las marcaciones desde la mirada del director, etc.).

La obra *Nuestro pueblo* ocurre en Grover's Corners, una pequeña localidad ficticia perteneciente al estado de New Hampshire, Estados Unidos. En cuanto a la indicación del tiempo diegético, las acciones suceden a principios del siglo XX, más precisamente entre 1901 y 1913. La obra se centra en el vínculo entre dos familias, los Gibbs y los Webb, quienes viven en casas contiguas. Esta pieza se divide en tres grandes actos, divididos por dos importantes elipsis temporales, transcurriendo algunos años entre cada parte.

La vida cotidiana

El primero de los actos se titula “La vida cotidiana”, y sucede en el año 1901. En esta primera parte, el escenario representa la casa de los Gibbs por un lado, y junto a ella, la casa de la familia Webb. El Señor Gibbs es un médico que vive junto a su esposa, la Señora Gibbs, su hijo Jorge y su hija Rebeca. El señor Webb, por su parte, es el editor y director de “El centinela”, el periódico de Grover’s Corners, y vive junto a la Señora Webb, su hija Emily³ y su hijo Wally. Este acto cuenta un día en el pueblo, y cómo se desarrollan algunas experiencias comunes y rutinarias de los habitantes en su vida cotidiana: las conversaciones típicas que entablan al encontrarse, el paso por el pueblo del repartidor de periódicos y del vendedor de leche, la concurrencia de los niños a la escuela, los señores Gibbs y Webb volviendo a sus respectivas casas luego de un día de trabajo, la salida de los integrantes del coro del pueblo al finalizar un ensayo.

No obstante, algo importante para el desarrollo del drama ocurre al final de este acto, al mostrarse un cierto interés romántico que existe entre Emily y Jorge, quienes tienen una breve conversación al regresar de la escuela, y esa noche comparten su tarea desde la ventana de sus respectivas habitaciones. Más tarde, antes de ingresar a su domicilio luego de su jornada laboral, el Señor Webb ve a alguien en la ventana del piso de arriba de su casa e inicia este diálogo:

SEÑOR WEBB.

¿Quién anda por ahí? ¿Eres tú, Myrtil?

EMILIA.

No, papá. Soy yo.

SEÑOR WEBB.

¿Por qué no estás en la cama?

EMILIA.

No lo sé. Es que no puedo dormir. ¡Está la luna tan *maravillosa*⁴! ¡Y cómo huelen los heliotropos de la señora Gibbs! ¿No lo notas, papá?

SEÑOR WEBB.

¡Ejem! Sí. ¿Qué preocupaciones se te han metido en la cabecita?

³ En la puesta del IVAD, este personaje fue nombrado Emily, por lo que sólo en las citas textuales de la traducción de la obra teatral será nombrada como Emilia.

⁴ La cursiva de la palabra “maravillosa” está presente tanto en la traducción que utilizamos de referencia como en el texto original (*wonderful*). Esto es algo recurrente en otros diálogos de la obra, quizás como una intención del autor de hacer énfasis en determinadas palabras.

EMILIA.

¿Preocupaciones? ¡Ay papá! Ninguna.

SEÑOR WEBB.

Bueno. A tu gusto. ¡Pero que no te pesque tu madre despierta! Buenas noches.

EMILIA.

Buenas noches, papá.

El SEÑOR WEBB cruza y entra en su casa, silbando “Bendito el lazo que ata”, y desaparece. (Wilder, 1938a: 114)

Es de destacar que, en este diálogo citado, Emily le dice a su padre que no puede dormir a causa de lo *maravillosa* que está la luna y del olor de los heliotropos de la Señora Gibbs. Asimismo, en otras dos oportunidades durante su anterior diálogo nocturno con Jorge, Emily también hace una referencia similar al expresar que no se puede concentrar en su tarea por lo *terrible* que está la luna. Podríamos interpretar, entonces, que estas alusiones a la luna y al aroma de las flores en el jardín de los Gibbs se configuran como símbolos del amor que se empieza a gestar entre Emily y Jorge en esta primera parte del drama.

A partir de ahora continuaremos describiendo el argumento de *Nuestro pueblo*, intercalándolo con el análisis de siete fotografías que seleccionamos de esta puesta en escena, ya sea desde la propuesta de lectura kinésica de Spolsky (1996), o para colaborar en el estudio de algunos elementos de la puesta. La primera fotografía que analizaremos (Fig. 6) corresponde al Acto Primero del montaje teatral que hizo el IVAD de *Nuestro pueblo*. Si la observamos desde los estudios de Spolsky, podemos decir que, en primera instancia, percibimos la imagen de dos mujeres sentadas, cada una en una silla, en una situación en la que parecería que están entablando una conversación. La primera de ellas, ubicada a la izquierda de la imagen, demuestra interés con una mirada atenta dirigida hacia su interlocutora. Spolsky expone que es parte de nuestro entendimiento kinésico el reconocer el contacto ocular como algo que se realiza en las pausas, y que implica una invitación a responder.

Si entendemos el contacto visual como esta invitación a una respuesta de la persona a la que se está observando, la otra mujer sentada a la derecha de la imagen, por el contrario, al estar dirigiendo su mirada hacia abajo parecería estar rehusando el contacto a través de los ojos,

vertida hacia sus propios pensamientos, introspectiva. Además, su gesto facial reforzaría esta idea ya que podría estar indicando que el personaje se sentiría preocupado por algo que le ocurre.

Después de observar todas las demás fotografías de esta obra descubrimos que estos dos personajes representados son la Señora Webb y la Señora Gibbs, y confirmamos que esta imagen corresponde al primer acto, dado que es el único momento de la obra en el que ambas mantienen una conversación. En esta parte de la historia, mientras que sus esposos e hijos están ausentes, las dos se encuentran en el jardín de sus casas. “*La SEÑORA GIBBS se llena el delantal con comida para las gallinas y se acerca a las candilejas*” (Wilder, 1938a: 82). Inmediatamente después, saluda a la Señora Webb, quien “*sentada junto a su espaldar florido, está quitando las hebras a las habichuelas*” (p. 82).



Fig. 6 – Fotografía del primer acto de *Nuestro pueblo*. De izquierda a derecha: Señora Webb (Norma Boeda) y Señora Gibbs (María Teresa Olcese). Archivo personal de Adrián Porcel de Peralta.

En concordancia con todos estos elementos que pudimos identificar, el fragmento del texto enunciado inmediatamente antes y durante la captura de esta imagen habría sido el siguiente:

SEÑORA GIBBS.

Recogiéndose las mangas, mientras cruza la escena en busca de un ratito de charla.

Déjame que te ayude. Las habichuelas se han dado muy bien este año.

SEÑORA WEBB.

He decidido sembrar diez celemines aunque me cueste la vida sacarlas adelante. Los chiquillos dicen que las odian, pero me he dado cuenta de que consigo que se las coman durante todo el invierno.

Pausa. Breve piar de polluelos.

SEÑORA GIBBS.

Bueno, Myrtil, tengo que decirte una cosa, porque si no se lo cuento a alguien, estallo.

SEÑORA WEBB.

¿Y qué es?

SEÑORA GIBBS.

Dame otras habichuelas. Oye: ¿vino a tu casa el viernes uno de esos tratantes de Boston que compran muebles de segunda mano?

SEÑORA WEBB.

No. ¿Por qué?

SEÑORA GIBBS.

Porque en mi casa estuvo. Primero, creí que era un enfermo que venía a consultar con mi marido. Pero se metió en la sala y... ¡no lo vas a creer!... me ofreció trescientos cincuenta dólares por ese mueble alto para afeitarse que heredamos de la abuela.

SEÑORA WEBB.

¡Pero, Julia!

SEÑORA GIBBS.

¡Como lo oyes! ¡Ese trasto viejo! No sabía dónde ponerlo y estuve a punto de regalárselo a mi primo Hester.

SEÑORA WEBB.

Se lo venderás, ¿no?

SEÑORA GIBBS.

No lo sé.

SEÑORA WEBB.

¡No lo sabes, y son trescientos cincuenta dólares! ¿Estás en tu juicio?

SEÑORA GIBBS.

Verás... Si pudiera conseguir que mi marido aceptase el dinero y lo gastara en que hiciéramos un viaje de veras a cualquier parte, sí que lo vendería... Myrtil, desde que era así de alta estoy pensando en lo que me gustaría ver París, el de Francia. Debe ser que estoy loca, creo yo, pero he pasado años prometiéndome que si alguna vez se nos presentaba la ocasión...

SEÑORA WEBB.

¿Qué le parece al doctor?

SEÑORA GIBBS.

Pues verás... Le he sondeado un poco diciéndole que si me cayese una herencia..., eso es lo que le he dicho..., le obligaría a que me llevase a cualquier parte.

SEÑORA WEBB.

¡Hum! ¿Y qué ha dicho él?

SEÑORA GIBBS.

Ya sabes cómo es. Desde que le conozco, no lo he oído hablar en serio ni una sola vez. Dice que no, que a lo mejor si íbamos a dar vueltas por Europa, ya no me iba a gustar nuestro pueblo. Dice que más vale que dejemos a Europa en paz. Él, cada dos años, hace una excursión a los campos de batalla de la Guerra Civil, y dice que con eso hay bastante distracción para cualquiera.

SEÑORA WEBB.

Sí, claro, precisamente mi marido *admira* cómo el doctor Gibbs sabe cuanto hay que saber de la Guerra Civil. Mi marido, a veces ha pensado dejar de lado a Napoleón y dedicarse a la Guerra Civil; pero como el tuyo es uno de los hombres que más saben de eso en todo el país, no se siente con ánimo.

SEÑORA GIBBS.

Eso es verdad. Mi marido nunca es más feliz que cuando estamos en Antietam o en Gettysburg. ¡Las veces que habremos paseado por aquellas colinas, deteniéndonos delante de cada mata, y recorriéndolas todas como si fuéramos a comprarlas!

SEÑORA WEBB.

¡Bueno, si ese marchante es hombre serio y lo quiere comprar, véndeselo, Julia! ¡Y en cuanto tengas el dinero, a París! Haz alusiones de cuando en cuando... sabes, así fue como yo logré ver el Océano Atlántico.

SEÑORA GIBBS.

¡Ay, siento haberlo dicho! Pero es que me parece que siquiera una vez en la vida, antes de morirse, debería una ver un país donde no hablen en inglés, ni se les pase por las mientes desearlo... (Wilder, 1938a: 83-86)

Un elemento que pudimos ver en la imagen y nos parece importante destacar está relacionado con la escenografía. Pese a que la elaboración de los decorados era un aspecto distintivo del grupo en esa época, creemos que *Nuestro pueblo* conformó una excepción a esto. En esta obra, el autor marca en la didascalia inicial que “*No hay telón. No hay decoración. El público, al llegar, ve un escenario vacío y a media luz*” (p. 67). Lo único que se va colocando sobre el escenario a medida que transcurren las acciones son elementos mínimos que cumplen la función de signo para indicar el lugar que se está representando. Ejemplo de esto son las sillas y mesas que se ponen al principio del primer acto para representar los comedores de los hogares de la familia Gibbs y Webb, o las escaleras de mano que se colocan más tarde para indicar los segundos pisos en estas casas. Asimismo, algunas veces el propio texto señala en algunas didascalias la utilización de objetos imaginarios, como ocurre en este mismo acto cuando “*JOE CROWELL, hijo, de once años, baja por la calle Mayor corriendo; viene por la derecha, arrojando periódicos imaginarios al pasar por las puertas de las casas*” (p. 72). En esta línea, esto nos permitiría suponer que la acción de quitar hebras a las habichuelas que realizan la Señora Gibbs y la Señora Webb en el diálogo citado, podría haber sido figurada por las actrices del IVAD a través de la técnica de la imaginación –desarrollada por el director teatral Stanislavski–, tal como puede apreciarse en la fotografía presentada, donde ambas parecen haber estado imitando esta actividad con sus manos.

Entonces, toda esta simplicidad y minimalismo en los componentes escenográficos podría haber inducido al público a reconocer este pueblo de fantasía como universal (Nudler, Porcel de Peralta y Schmeisser, 2015). Al respecto, en una nota de prensa del diario Río Negro que anunciaba una de las funciones posteriores al estreno de esta obra, los integrantes del grupo teatral patagónico manifestaron que “si bien el autor exige una escenografía sintética y sin elementos de utilería, el IVAD, en su montaje, decidió eliminar absolutamente todos los elementos escenográficos decorativos, de manera que cada espectador pudiera poner su calle mayor, su colina, su iglesia, su pocillo de café, su alegría, su tristeza, es decir 'su' vida”. Como consecuencia de ello se trabajó intensamente para utilizar los medios expresivos imprescindibles

para que estos objetos inexistentes pudieran ser intuitos por el espectador” (Diario Río Negro, 23 de octubre de 1976, p. 18). A pesar de esta austeridad en lo escenográfico, observamos que los vestuarios sí conservaron algo de la riqueza y elaboración que caracterizaban a los montajes del grupo de esos años (Schmeisser, 2019), como se aprecia en esta fotografía y las que mostramos más abajo.



Fig. 7 – Fotografía del primer acto de *Nuestro pueblo*. Momento del ensayo del coro.

En lo que respecta al diseño escenográfico, nos interesa referenciar una de las fotografías más emblemáticas de esta recordada puesta del IVAD (Fig. 7). En ella se puede apreciar el momento en el que el coro está ensayando en la Iglesia Congregacionista, en el atardecer de la jornada del Primer Acto. En el texto de Wilder (1938a) se menciona que “*Un coro medio oculto en el lugar que suele ocupar la orquesta ha empezado a cantar: 'Bendito sea el lazo que ata'. SIMON STIMSON está en pie dirigiendo a los cantores*” (p. 101). Adrián Porcel de Peralta, quien interpretó el personaje del director del coro, nos expresó en su entrevista que en la obra usaron prácticamente toda la sala, y puntualmente en esa parte el coro ensayaba en el foso izquierdo frente al escenario, lugar donde estaba el piano de cola de la Biblioteca Sarmiento, actualmente

ubicado en la antesala. Este actor también nos comentó que él dirigía de pie sobre el escenario al coro, mientras los coristas cantaban delante de él, en el foso de la sala teatral. La información kinésica que podemos extraer de la imagen es que los personajes fotografiados están cantando al unísono, por las formas de sus bocas y por la inclinación de sus cabezas, que dan la idea de que se están meciendo al ritmo de la canción.

Nos parece importante destacar también la obra musical que se canta en ese momento del texto dramático de *Nuestro pueblo: Bendito sea el lazo que ata* (o *Blessed Be the Tie That Binds*, en el texto original en inglés), que es interpretada también en la versión fílmica de esta obra.⁵ Esta canción es muy significativa en la pieza teatral, puesto que aparece en algunos momentos más del drama, como en el fragmento del primer acto antes citado, en el que el señor Webb silba esta melodía luego de hablar con su hija, o en el tercer acto, cuando los asistentes al entierro de Emily cantan esta obra junto a su sepultura. En la puesta que el IVAD hizo de *Nuestro pueblo*, a pesar de que en los testimonios recolectados no se recordaba puntualmente qué se cantó en ese momento de la obra, sí pudimos conocer que seguramente se haya entonado un cántico del himnario anglicano o metodista. Todas estas referencias nos permitirían entonces reconstruir parte del posible paisaje sonoro de la puesta que hizo el IVAD de *Nuestro pueblo* en esa escena.

Amor y matrimonio

Volviendo a la sinopsis argumental que iniciamos, el segundo acto de *Nuestro pueblo*, titulado “Amor y matrimonio”, ocurre tres años después del primero, el día en el que Jorge, el hijo de los Gibbs, y Emily, la hija de la familia Webb, celebran su casamiento. Esta parte del drama vuelve a utilizar al principio la misma escenografía del acto anterior para representar las casas de ambas familias. La mañana de esa jornada, Jorge va a la casa de los Webb para encontrarse con Emily, pero los padres de ésta se lo impiden, ya que la tradición de las bodas es que el novio no vea a su futura esposa sino hasta su llegada a la iglesia. Pasado esto, se hace retroceder el tiempo para que los protagonistas recreen el día en que comenzaron a ser novios, esto es, hacer patente un momento que al comenzar el segundo acto aparece como latente, un tiempo que “se escamotea a

⁵ La información que nos pudo aportar Porcel de Peralta al ser consultado acerca de este momento de la pieza es que “lo que sugiere Wilder con el himno que propone es justamente que el coro de un pequeño pueblo de una tradición conservadora cante lo que en épocas de la escritura de la obra se entonaba en los cultos dominicales”.

la vivencia del público o que es vivido por los personajes ficticios de espaldas al espectador” (Barrientos, 2012: 101), puesto que ocurrió después del primer acto y antes de que comience el segundo, durante la elipsis que separa ambas partes del drama.

Este retorno en el tiempo es posible gracias a un personaje fundamental en la trama de esta pieza teatral: Stage manager (nombre que se le da en el texto original), o Traspunte, como es llamado en la traducción que utilizamos. El término *stage manager* podría entenderse como equivalente al rol de regidor, y vendría a referirse a la persona encargada de la organización de los movimientos y efectos escénicos dispuestos por el director de un montaje teatral, entre otras diversas funciones. En la traducción que utilizamos para nuestro estudio, este personaje es convenientemente traducido como Traspunte, puesto que así se designa a quien se ocupa de las entradas y salidas de actores, además de apuntar a éstos en los ensayos, una función que también suele cumplir el *stage manager* o regidor.⁶

Como pudimos observar en el programa de la obra, este personaje es nombrado como “Relator” en la puesta teatral que hizo el IVAD. A pesar de que esta no sea la traducción más exacta del nombre (puesto que pierde los sentidos que antes explicamos, al reducirlo a la mera tarea de relatar lo que acontece) de ahora en adelante llamaremos así a este personaje al hablar de la puesta teatral del IVAD, para preservar la denominación que le dio el grupo, y lo nombraremos como Traspunte al citar pasajes de la traducción del texto dramático que utilizamos. Más adelante, al hablar del tercer acto volveremos a hacer alusión al carácter meta-teatral de este personaje para detallar su importancia en la construcción del drama. Nos detendremos ahora brevemente para comentar algunas características de este actante.

Este personaje se dirige directamente al público para introducir y cerrar cada acto, y realiza algunas intervenciones durante el desarrollo de la obra (véase Fig. 8). Además de cumplir esta función de presentador del universo ficticio (Barrientos, 2012), también aparece como un *seudodemiurgo* que simula crear y organizar el universo dramático, presentándose bajo diferentes máscaras o falsas identidades, en particular como *director* de la representación o *meneur du jeu* (véase Barrientos, 2012: 213). Ahora bien, en el caso de la puesta del IVAD, el

⁶ En otras adaptaciones también lo pudimos encontrar como “Director de escena”. No obstante, creemos que esta no es la definición más exacta del término porque podría confundirse con la figura del Director de la obra teatral.

Relator no se presentó bajo ninguna de estas identidades aparentes, sino que fue interpretado por Norberto “Chiquito” Vaieretti, el director del montaje teatral.

Resulta llamativo este último hecho, dado que en la adaptación fílmica de la obra estos dos roles fueron encarnados por personas diferentes (Sam Wood en la dirección de la película, y Frank Craven interpretando a Stage Manager), y en ninguna parte del texto teatral el autor indica que este personaje deba ser interpretado por el director de la puesta teatral. Creemos que la coincidencia en estas funciones en la producción teatral del IVAD tal vez haya tenido la intención de colaborar con la acentuación del juego metateatral propuesto por Wilder en su texto dramático –únicamente en la recepción de aquellos espectadores que reconocían al director del montaje, algo que hubiera sido frecuente en una ciudad pequeña como Bariloche en esa época–, aunque también inferimos que esta superposición entre el rol de actor y director puede haberse debido a otros motivos decididos por el mismo Vaieretti, y que desconocemos.



Fig. 8 – Fotografía del primer acto de *Nuestro pueblo*. Relator (Norberto Vaieretti).
Archivo personal de Luis Caram.

Si volvemos al momento del argumento de la obra que veníamos relatando –la recreación del comienzo de la relación afectiva entre los pretendientes–, debemos señalar que el Traspunte se dirige de esta forma al público para anunciar esta regresión temporal:

TRASPUNTE.

Gracias. Gracias a todos. Aquí tengo que interrumpir una vez más. Porque ustedes comprendan, necesitamos enterarnos de cómo comenzó todo esto..., esta boda, este plan de pasar toda una vida juntos. Me interesa cómo empiezan las cosas grandes. (...)

Jorge y Emilia van a hacerles escuchar la conversación que tuvieron cuando por primera vez se dieron cuenta de que..., de que..., como se acostumbra decir..., habían nacido el uno para el otro. (Wilder, 1938a: 132-133)

Para transformar el escenario en un nuevo espacio dramático –esto es “la relación entre los espacios diegético y escénico” (Barrientos, 2012: 154)–, según la obra de Wilder, el Traspunte coloca un tablón sobre los respaldos de dos sillas que toma de la casa de los Gibbs, ubica dos taburetes que trae de entre bastidores, y los pone tras el tablón para representar el mostrador de la “drugstore”⁷ del señor Morgan. De este modo, es el Traspunte quien se encarga de construir este nuevo espacio antes de que aparezcan Emily y Jorge más jóvenes. El traspunte pasa luego a hacer el papel del señor Morgan durante la escena recreada. Terminada esta regresión temporal, se da lugar a la celebración del matrimonio en el pueblo.

De igual forma a lo realizado con una imagen del primer acto, ahora pasaremos a analizar otras dos fotografías (Fig. 9 y Fig. 10) del montaje teatral del IVAD. Podemos deducir que estas imágenes pertenecen al segundo acto en el que acontece el matrimonio entre Emily y Jorge, en primer lugar, por la disposición espacial de los personajes, que estaría figurando la iglesia en la que ocurre el casamiento, pero sobre todo por los vestuarios formales acordes a la celebración, en especial el de Emily. En este último caso, el vestido blanco de novia cumple la función de “localización dramática de las circunstancias de la acción” (Pavis, 2000: 180), puesto que es el signo teatral mediante el cual reconocemos más inmediatamente el acontecimiento de la boda dentro de la obra. Desde esta perspectiva, este vestuario podría nombrarse como lo que Pavis

⁷ “La palabra *drugstore* no tiene equivalente en castellano. Es una especie de bar en el cual se sirven diferentes platos ligeros, bebidas sin alcohol, helados, periódicos y revistas, libros populares, perfumería y “chicle” (nota de la traducción de Martínez de Sierra [1962: 69]).

entiende como una “escenografía ambulante, un decorado reducido a la escala humana y que se desplaza con el actor, un «decorado-vestuario»” (p. 183).

Por consiguiente, en la primera fotografía de la boda (Fig. 9) podemos identificar que a la derecha se encuentra el Señor Webb junto a Emily, terminando de subir el último peldaño de una escalera que conecta el nivel del suelo con el escenario. A su vez, podemos observar que la distribución espacial de los asistentes a la boda delimita un pasillo central que conduce hacia Jorge, quien aguarda allí la llegada de la novia.



Fig. 9 – Fotografía del momento en el que Emily (Virginia Duré) se acerca al altar acompañada por su padre, el señor Webb (Gabriel Barceló). Archivo personal de Luis Caram.

Si intentamos hacer una lectura del movimiento, dejando de lado suposiciones que pudiéramos hacer a partir del texto dramático, volveremos a recurrir a los aportes de Spolsky (1996), quien señala que parte de nuestra inteligencia corpórea radica en la habilidad de distinguir entre posiciones estables e inestables, esto es, entre posturas que –por la alineación de las partes del cuerpo– pueden ser mantenidas indefinidamente y posturas en las que esto no es

posible. Estas últimas, las posturas inestables, se interpretan como parte de una acción y por ende como teniendo un antes y un después, una causa, una intención.

Siguiendo esta idea, en la primera fotografía observamos que el cuerpo del señor Webb parecería estar trasladando su peso sobre la pierna izquierda, que está apoyada en el escenario, lo que supondría una posición de relativa inestabilidad, teniendo en cuenta que su talón derecho está algo levantado del último escalón. Por esto podemos inferir que lo más probable es que haya terminado de subir la escalera y haya continuado su caminata a lo largo de ese pasaje intermedio entre los invitados a la boda, considerando también el lugar hacia donde está dirigida su cabeza y, seguramente, su mirada. En el caso de la novia, pese a que su cuerpo es poco distinguible por la posición en que fue tomada la fotografía y por la gran luminosidad del color blanco de su vestuario, éste último nos revela algo de información acerca del movimiento. La parte posterior de su vestido está compuesta por dos grandes telas, que parecieran deslizarse con el suave desplazamiento de la actriz, tal como puede observarse en el segmento final, que de alguna forma “envuelve” o cae sobre el borde de uno de los últimos peldaños mientras sube hacia el escenario.

Conforme a la situación de la celebración representada en esta primera imagen, ambos personajes/actores parecieran estar enlazados por un brazo durante este recorrido. Para dar cuenta de los aspectos kinésicos de este trayecto, acudimos a la noción de espacio gestual que propone Pavis (2000), la cual define como el espacio que emite y traza un actor con su corporalidad, susceptible de extenderse o de replegarse, y que crea la presencia, la posición escénica y los desplazamientos de los actores. Como manifestación del espacio gestual de este momento de la obra, podemos explicar la cercanía entre estos dos cuerpos desde la proxémica, disciplina que “da cuenta de la codificación cultural de las relaciones espaciales de los individuos” (p. 161). De este modo, Emily es acompañada por su padre hasta el encuentro con su futuro esposo, tal como sucede en la mayoría de las uniones matrimoniales religiosas en Occidente. En consecuencia, podemos comprender esta proximidad de los cuerpos y el enlace a través de sus brazos, y nos permiten suponer que ambos personajes/actores compartieron una misma cualidad en su modo de trasladarse. En suma, por todos estos elementos que identificamos, y siguiendo la secuencia de las dos imágenes presentadas, sostenemos que hubo un vector de movimiento, una “trayectoria inscrita en el espacio como un recorrido temporal y

rítmico” (p. 172), que se desplegó a lo largo del pasillo central, y tuvo como punto de llegada la tarima del fondo del escenario. Podemos caracterizar este trayecto como directo, y en un tiempo que podríamos inferir que fue lento o pausado.

Hay un detalle llamativo en uno de los asistentes a la boda, precisamente el personaje que se encuentra en el lado izquierdo de la imagen. La torsión de su cabeza nos permite ver algo de la expresión de su rostro, seguramente observando con atención la entrada de la novia. Asimismo, su brazo apoyado sobre la espalda de la mujer que está a su lado, y la inclinación de su cuerpo nos permiten suponer una actitud de cuidado y acompañamiento hacia ella, por lo que es probable que ambos hayan representado a una de las parejas que asiste al acontecimiento del casamiento en este acto. No obstante, puesto que no podemos estar seguros de hacia dónde orienta exactamente la mirada este personaje inclinado, el gesto de apoyar la mano sobre la espalda de la mujer podría tener otro significado para nuestra lectura del movimiento si lo interpretamos como si se estuviera apoyando en ella, como una forma de sostén.

El Relator cumple en esta parte de la obra la función de ser el sacerdote de la ceremonia, como se observa en la siguiente fotografía (Fig. 10).



Fig. 10 – Momento del matrimonio en el Acto Segundo de *Nuestro pueblo*. Archivo personal de Luis Caram.

Según el texto dramático escrito por Wilder, “*se oye la marcha de “Lohengrin”*”. *El TRASPUNTE, haciendo de sacerdote, se sube a la tarima, en el centro. (...) JORGE se separa de ellos y va a ocupar su puesto junto al TRASPUNTE-SACERDOTE. EMILIA recorre la nave del brazo de su padre*” (Wilder, 1938a: 152). Después de la declaración de la unión matrimonial y el intercambio de los anillos, “*La novia y el novio recorren la nave, (...) ponen el pie en los escalones que bajan hacia el público. (...) Bajan a la sala, y recorren el pasillo central, gozosos*” (p. 154). Seguidamente, el Traspunte cierra este segmento del drama diciendo: “Aquí termina el segundo acto. Diez minutos de intermedio, amigos” (p. 154).

La muerte

Finalmente, el tercer y último acto, “La muerte”, ocurre nueve años después del anterior, durante el verano de 1913, el día en el que Emily fallece luego de dar a luz a su segundo hijo, y sus restos están siendo trasladados al cementerio del pueblo. Las didascalias con las que comienza esta tercera parte señalan

Durante el intermedio, el público ha visto a los tramoyistas arreglar la escena. A la derecha, un poco a la derecha del centro, se han colocado diez o doce sillas ordinarias bien separadas unas de otras y formando tres filas, de frente al público. Son las tumbas del cementerio. Hacia el fin del intermedio, los actores entran y ocupan sus puestos. (...)

El TRASPUNTE ocupa su lugar acostumbrado y espera a que se apaguen las luces de la sala. (Wilder, 1938a: 155)

De este modo, los elementos escenográficos son movidos nuevamente para crear un nuevo espacio dramático, puesto que el escenario representa ahora la parte nueva del cementerio de Gover’s Corners. En este lugar están algunos de los personajes de los dos actos anteriores que también han muerto, entre ellos, la Señora Gibbs y el hermano de Emily, Wally Webb.

Luego, llega el cortejo fúnebre en el que es llevado un ataúd que los espectadores no ven (suponemos que porque es imaginario). “*Todos traen los paraguas abiertos. Se puede ver vagamente al DOCTOR GIBBS, a JORGE, a los WEBB, etc. Se agrupan en torno a una sepultura un poco a la izquierda del pasillo central*” (Wilder, 1938a: 163). Entre los paraguas

aparece Emily, vestida de blanco, y se sienta en la silla que está junto a la de la Señora Gibbs. Su presencia no es advertida por los asistentes al entierro, porque ella ya está muerta, pero sí es percibida por los otros difuntos y, por supuesto, por el Relator, con quienes puede comunicarse.

Al abandonar el escenario los asistentes al entierro, Emily tiene el presentimiento de que puede volver a revivir sus días pretéritos en el pueblo, algo que la señora Gibbs le confirma, pero la exhorta a no hacerlo. Acerca de esta posibilidad de volver a su pasado, el Traspunte agrega: “No sólo lo vivirías. Además te verías vivirlo. (...) Y mientras lo miraras, verías eso..., que los que están... allá abajo... no saben nunca. Verías el futuro. Sabrías lo que iba a suceder después” (Wilder, 1938a: 170). Haciendo caso omiso de omiso de estas advertencias, Emily le pide al Relator que la traslade al día en el que cumplió los 12 años, un día sin tanta importancia, pero feliz de todos modos. Es en este momento cuando el Relator nuevamente hace uso de sus facultades de dominio del espacio y tiempo dramáticos para retroceder el presente de la acción, y así cumplir con la petición de Emily. De esta forma la hace regresar al día solicitado, la mañana del 11 de febrero de 1899, catorce años atrás.

Estas recreaciones de eventos pasados le dan a la pieza importantes rasgos de metateatralidad, esto es, “la forma genuina del 'teatro en el teatro ' que implica una puesta en escena teatral dentro de otra” (Barrientos, 2012: 278). No obstante, las características de estos retornos al pasado en *Nuestro pueblo* hacen que Barrientos tome precisamente esta obra como un ejemplo que se sitúa “en una zona fronteriza –y muy fértil para examinar la distinción– entre lo plenamente metateatral y lo sólo metadramático” (p. 279). Este autor entiende el metadrama como un concepto que incluye el metateatro pero que lo rebasa en todas aquellas manifestaciones en que el drama secundario, interno o de segundo grado se escenifica efectivamente, pero no se presenta como producido por una puesta en escena, sino por un sueño, un recuerdo, la acción verbal de un 'narrador ', etc.” (p. 279). Desde esta perspectiva, las recreaciones de episodios pasados de la vida de Emily se situarían entre lo metateatral (dado que éstos son representados como estructuras teatrales dentro de la macroestructura de la obra) y lo metadramático (puesto que estas representaciones dentro del drama no derivarían de un montaje escénico en sí, sino que estarían ocurriendo en otro tiempo y espacio, deviniendo de una ensoñación, o de un recuerdo revivido por la protagonista mediante las facultades del Relator/Stage manager).

En tanto el personaje del Relator funciona de algún modo como intermediario comunicativo entre la sala –espacio ocupado por los espectadores– y la escena –sitio donde están los actores–, este actante pone en evidencia la dualidad sala-escena, y, en consecuencia, la oposición realidad-ficción. Es por esto último que podemos suponer que la presencia de metateatralidad/metadrama en esta obra implicaría cierto grado de liminalidad, entendida como parte del acontecimiento teatral en su definición general, y siendo la “tensión de campos ontológicos diversos en el acontecimiento teatral: arte / vida; ficción / no-ficción” (Dubatti, 2016, “El Doble Concepto De Liminalidad En El Teatro”, párrafo 3).

La conformación de esta liminalidad se hace visible también en otros elementos de la pieza como, por ejemplo: la ruptura de la “cuarta pared” que realiza el Relator al hablarle directamente al público, la aparente libertad en la manipulación del tiempo y el espacio que éste ejerce en la escena, la simpleza de la escenografía –que fuerza los espectadores a imaginar o completar el mundo creado–, además de que los cambios de estos elementos del decorado se realizan a la vista del público. Desde esta perspectiva, también debemos mencionar que en determinado momento del primer acto tres personajes, simulando ser espectadores comunes, intervienen desde su asiento haciéndole breves preguntas al Señor Webb después de que el Relator lo presenta, algo que también estuvo presente en la puesta del IVAD, tal como figura en la lista de personajes del programa de mano, donde figuran estos tres personajes junto al nombre de sus intérpretes, actores del grupo teatral. Todos estos aspectos habrían hecho, por ende, que se rompiera con la ilusión de realidad predominante en el teatro desde la Modernidad hasta finales del siglo XIX, volviendo manifiestos para el público varios de los artificios del montaje de la obra teatral. Esta idea de liminalidad dentro de una obra será retomada en el siguiente capítulo al analizar la puesta de *Crónica de un secuestro*, marcando sus diferencias respecto de la implicancia de este recurso escénico en el significado del espectáculo y su vinculación directa con el contexto histórico.

Las siguientes dos imágenes que presentaremos (Fig. 11 y Fig. 12) pertenecen al tercer acto, e ilustran el momento de la obra que veníamos relatando antes. De nuevo, nos damos cuenta de que pertenecen a esta parte de *Nuestro* pueblo por el vestuario de Emily. Aunque es blanco al igual que su ropa en los actos anteriores, su forma es diferente y no representa la niñez del primer acto, ni tampoco es el vestido de novia del segundo acto, sino que en esta parte final su

vestuario es una especie de túnica blanca que le da un aspecto fantasmal acorde a su existencia después de haber muerto. A su vez, reconocemos que la parte izquierda del escenario representa la casa de la familia Webb durante la ensoñación del duodécimo cumpleaños de la protagonista, mientras que en la parte oscurecida de la derecha podemos ver algunas de las sillas sobre las que están sentados los muertos, vestidos de negro, en el cementerio del pueblo mostrado al comienzo del acto, que sólo se ilumina cuando la acción transcurre allí.

En ambas imágenes también advertimos la metateatralidad/metadrama a los que previamente nos referimos, puesto que se define una puesta en escena dentro de la obra. Sobre el escenario observado por el público que asistió a la función, en el extremo izquierdo, el Relator se convierte en una suerte de espectador que también mira la situación dramática que acontece sobre el tablado, algo recurrente del personaje en el texto teatral original, y que también se pudo captar en fotografías de otros momentos de la puesta del IVAD.

Al fondo de la primera fotografía (Fig. 11) vemos caminando por la calle mayor al Señor Webb, quien está regresando esa mañana al pueblo tras haber viajado a Nueva York para pronunciar un discurso. En esta misma imagen, la madre de Emily pareciera estar realizando acciones sobre la mesa, algo que según el texto dramático podemos interpretar como la acción de estar preparando el desayuno mientras espera a que sus hijos bajen de sus habitaciones. La Señora Webb pareciera no percatarse de la presencia de su hija en su cumpleaños, a pesar de estar muy cerca de ella. Podemos interpretar la expresión facial de Emily como asombro, angustia y espanto al ver en tercera persona esta escena de su vida, sentimientos que se verían reforzados por su mano apoyada en su pecho. Por otra parte, en el extremo derecho de la fotografía observamos los rostros de algunos de los personajes muertos que se encuentran en el cementerio del pueblo. Pese a no estar directamente iluminados en estas recreaciones del pasado de Emily, estos personajes muertos sí eran algo visibles para el público, percibiendo así una convivencia sobre el escenario entre estos dos espacios dramáticos diferentes.



Fig. 11 – Fotografía del Tercer Acto de *Nuestro pueblo*. De izquierda a derecha: Relator (Norberto Vaieretti), Señora Webb (Norma Boeda), Emily Webb (Virginia Duré) y, al fondo, Señor Webb (Gabriel Barceló). Archivo personal de Luis Caram.

Hasta este momento, Emily no puede ser vista por ninguno de sus padres a pesar de estar en el mismo espacio, puesto que ella está muerta. Según el texto de Wilder, después de que su padre llega a la casa y habla con la Señora Webb, Emily

Mira interrogativamente al TRASPUNTE, diciendo o sugiriendo “¿Puedo entrar?”.
Él asiente con un gesto. EMILIA cruza hacia la puerta de la cocina, a la izquierda de su madre, y, al ir a entrar, dice, imitando la voz de una niña de doce años:
¡Buenos días, mamá! (Wilder, 1938a: 178)

No es sino hasta este momento de la obra que Emily puede “ingresar” al tiempo de sus cumpleaños, para desarrollar así su rol dentro de esta recreación del pasado. Como podemos apreciar en la segunda fotografía de este acto (Fig. 12), la Señora Webb en este caso sí registra la presencia de Emily, quien está sentada en una silla frente a la mesa sobre la que su madre preparó el desayuno.



Fig. 12 – De izquierda a derecha: Relator (Norberto Vaieretti), Señora Webb (Norma Boeda) y Emily Webb (Virginia Duré). Archivo personal de Luis Caram.

La expresión facial de la actriz estaría revelando el sentimiento de angustia que atraviesa al personaje de Emily en ese preciso momento. Según Spolsky (1996), el reconocimiento de los gestos faciales depende también de nuestro sentido kinésico. Basándose en los trabajos de Paul Ekman, esta autora destaca que, a pesar de las diferencias culturales, existen evidencias que permiten reconocer la expresión de ciertas emociones como universales. Es por esto que podemos interpretar el gesto de la actriz de Emily como tristeza o angustia del personaje. Esta información que podemos extraer observando el semblante de la actriz se ve reforzada por el contenido desarrollado en el texto dramático, donde, después de recibir los regalos de su madre y abrazarla, al oír la voz de su padre acercándose, Emily dice:

En voz alta, al TRASPUNTE.

¡No puedo! ¡No puedo seguir! ¡Ay! ¡Ay! Pasa todo tan de prisa. No tenemos tiempo ni para mirarnos unos a otros.

Rompe en sollozos. La luz disminuye en la mitad izquierda del escenario. La SEÑORA WEBB desaparece. (Wilder, 1938a: 180-181)

Este momento constituye el clímax del drama, en el que la protagonista, al no soportar la fugacidad con la que transcurre su existencia en esa “realidad simulada”, se vuelve “consciente del valor de la vida, de la evanescente felicidad, del apuro y sinrazón que habitan la vida cotidiana” (Nudler, Porcel de Peralta y Schmeisser, 2015). Después de que Emily “se ve vivir”, logra aceptar su condición de muerta y decide finalmente volver al cementerio para sentarse en la silla que representa su tumba, junto a la de la Señora Gibbs. Acto seguido, Jorge entra a la escena y se acerca lentamente a las tumbas de la Señora Webb y Emily, para luego arrojarse sobre la sepultura de esta última. Finalmente, mientras “*a lo lejos se oye un reloj que, con sonido débil, da las horas*” (Wilder, 1938a: 184), aparece el Relator y se dirige al público haciendo una reflexión acerca del paisaje nocturno del pueblo. Luego de dar cuerda a su reloj, termina la obra diciendo “Hum... Las once de la noche en Grover’s Corners. Que ustedes descansen también. Buenas noches” (Wilder, 1938a: 185). Acto seguido se cierra el telón y termina la obra.

En varias funciones representadas por el IVAD, esta última referencia al tiempo en el pueblo coincidía con el sonido de las campanadas de la torre de la Municipalidad de Bariloche en el Centro Cívico, audibles desde la sala de la Biblioteca Sarmiento (Nudler, Porcel de Peralta y Schmeisser, 2015). Según el testimonio de uno de los actores de la puesta, esta concordancia entre el tiempo diegético de la obra y el sonido real que ingresaba desde afuera, sucedió accidentalmente en una de las funciones realizadas. Esto último los motivó a querer seguir replicando este efecto en las posteriores funciones, algo que podríamos nombrar, citando las ideas de Pavis (2000), como un intento de querer hacer coincidir el tiempo objetivo exterior a la obra con el tiempo dramático de los acontecimientos relatados en *Nuestro pueblo*.

Para Barrientos, los efectos sonoros también pueden significar espacio, puesto que “los sonidos que llegan de fuera de la escena son en muchas ocasiones el procedimiento más eficaz para sugerir, para hacer presente, un espacio invisible contiguo al que vemos” (2012: 161). Si bien esta idea hace referencia a la posibilidad de significar otro espacio ficticio dentro del universo de la obra dramática, desde esta concepción podríamos entender que el sonido de las campanadas del Centro Cívico fueron una manera de hacer presente un lugar real y emblemático de la ciudad en la que nació y se desarrolló el IVAD, lo cual podría haber dado un anclaje o identificación con Bariloche. Subrayamos especialmente este sonido de las campanadas porque posee una gran carga identitaria para la ciudad, componiendo parte del paisaje sonoro del Centro

Cívico, y las diversas implicancias que se construyen alrededor de la imagen turística de Bariloche.

Como enunciamos en el anterior capítulo, la realización de *Nuestro pueblo* coincidió con el vigésimo aniversario de la creación del grupo teatral en estudio. En conmemoración a estos veinte años cumplidos, en el siguiente afiche de la obra (Fig. 13) se puede ver la leyenda “XX Años del IVAD en Nuestro Pueblo”, algo que podría interpretarse como “veinte años del IVAD en Bariloche”, sugiriendo una conexión entre el pueblo creado por Wilder y la ciudad patagónica. De este modo, creemos que las palabras mostradas en el afiche fueron elegidas intencionalmente para jugar con este doble sentido de alusión al pueblo ficcional de Grover’s Corners y a Bariloche.

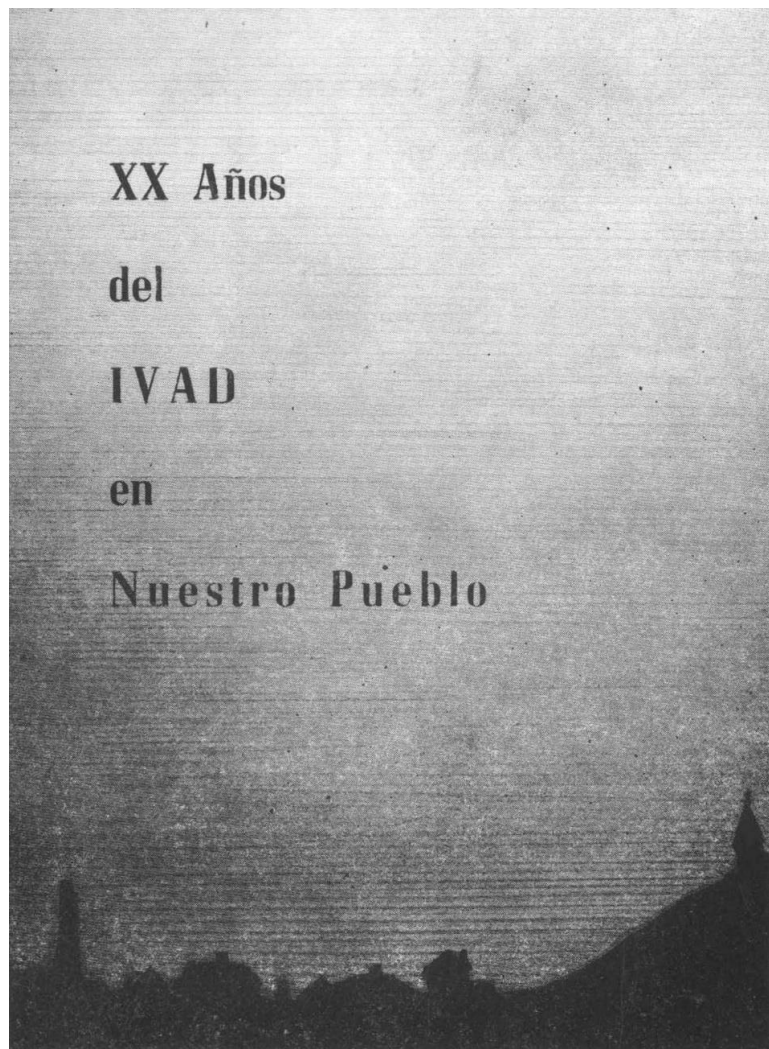


Fig. 13 – Imagen de un afiche de la obra. Archivo personal de Luis Caram.

Además de estos dos elementos que mencionamos (el afiche y las campanadas del Centro Cívico), creemos que hubo otros aspectos del universo del drama que podrían haberlo emparentado con la identidad de Bariloche: *Nuestro pueblo* transcurre en el primer quindenio del siglo XX, una época que coincide con la época en que se decretó oficialmente la fundación de la ciudad de Bariloche (1902); el paisaje montañoso que rodea al poblado de Grover's Corners podría asemejarse a la geografía de la ciudad rionegrina; en Bariloche frases como “el pueblo”, o “ir al pueblo”, eran utilizadas comúnmente para referirse a ir al centro de la ciudad (algo que pervive incluso en la actualidad entre algunas personas).

Sin embargo, según algunos de los integrantes del elenco que entrevistamos, podemos asegurar que nunca se planteó algún tipo de nexo entre Grover's Corners y Bariloche, sino que se preservó el sentido original de la obra, ubicando el drama en ese pueblo estadounidense de principios del siglo XX. Uno de los actores manifestó en su entrevista que, a pesar de esta clara distancia, el director de este montaje podría haber propuesto la obra de Wilder para reflejar diferentes personajes en un pueblo, como podría ocurrir en Bariloche. En consonancia con esto, otro de los actores expresó al ser entrevistado que en la puesta de *Nuestro pueblo* el signo más fuerte era la simbolización de algo casi universal, la representación de un pueblo en el que sucedían hechos y situaciones que podrían suceder en cualquier lado, y generar así una identificación por parte del público.

Por otra parte, a pesar de las posibles interpretaciones y vinculaciones con el contexto político que pudieran surgir de mencionar temas tan profundos y universales como el amor, la vida y la muerte –sobre todo durante un período de tanto terror y violencia como fue la última dictadura–, podemos afirmar que el IVAD no tuvo la intención de mostrar o denunciar algo acerca del contexto histórico, sino que el texto teatral fue elegido por su calidad artística, puesto que el IVAD siempre buscaba la excelencia estética en sus diversos montajes teatrales. Según los testimonios recolectados, la temática presente en *Nuestro pueblo* fue una absoluta coincidencia, y nada tuvo que ver el momento político que acontecía. Esto nos lleva a suponer que hubo una conexión casi nula entre el universo ficcional de la pieza y la realidad política del país, dado que, en ese primer año del “Proceso”, en Bariloche aún no había mucha consciencia de lo que realmente estaba pasando, ni del terror que comenzaba a esparcirse por todo el país. De a poco, la sociedad barilochense empezaba a tomar conocimiento de aquello que se podía o no se podía decir o hacer.

Sin embargo, hay un hecho que no nos deja de llamar la atención, y es la omisión de dos actantes del texto dramático original: Joe Stoddard, empresario de pompas fúnebres, y Sam Craig, primo de Emily Webb. Luego del mensaje a público del Relator al comienzo del tercer acto, estos dos personajes recorren las tumbas antes de la llegada de Emily, y conversan acerca de algunas de las otras personas del pueblo que fallecieron y están sepultadas en el cementerio. En el contexto dictatorial, creemos que quizás se creyó conveniente eliminar este momento, teniendo en cuenta el terror que empezaba a instalarse en la sociedad argentina, y el plan sistemático de secuestro y desaparición de personas que llevó a cabo el gobierno de facto desde ese primer año de la dictadura, clima que también se venía gestando desde comienzos de los 70 con la presencia y actuación de grupos paramilitares. A pesar de esto, también cabe la posibilidad de que se haya omitido este momento de la obra por cuestiones de ajustes de tiempo en la realización del montaje, dejando aquellos elementos indispensables del drama, y descartando otros por considerarlos prescindibles, como sucedió con algunos otros personajes con participaciones menores en la obra de Wilder.

Por lo expresado en esto último, si recurrimos a la distinción entre texto dramático y texto espectacular propuesta por De Marinis (1982), podemos determinar que, salvo este y otros arreglos mínimos que hubo, el texto dramático original fue fielmente respetado, tal como era tradición del elenco. Es por esto que inferimos que el texto espectacular resultante tuvo una considerable dependencia del texto dramático, sin ningún tipo de innovación diferente a las indicaciones que plantea Wilder para la puesta. Aunque no podemos aseverarlo ya que nuestro corpus de entrevistas no incluyó a espectadores de la puesta de *Nuestro pueblo*, nos parece importante mencionar la posibilidad de que la obra haya tenido resonancias en las personas del público –al menos de tipo “inconsciente”– de lo que se comenzaba a instalar en el país con la imposición de un nuevo gobierno militar, sobre todo teniendo en cuenta el tratamiento que la pieza hace de tópicos referidos a la muerte, el luto, la “vida” después de la muerte, el tiempo.⁸

A modo de conclusión parcial de este capítulo, consideramos que la reconstrucción histórica de esta puesta en particular –a través de la lectura del texto dramático original, los testimonios

⁸ En este sentido, nos parece importante destacar la proximidad que hubo entre el momento en que el IVAD estrenó esta obra, en septiembre de 1976, y el momento de la desaparición forzada de Juan Marcos Herman, secuestrado en su domicilio en julio de 1977 a pocas cuadras del lugar donde se había representado *Nuestro pueblo* en 1976.

que pudimos recolectar de algunos integrantes del elenco, y algunas fotografías de la puesta, provenientes de archivos personales– nos permitieron conocer el trabajo realizado por el IVAD durante ese primer año de la dictadura, y de qué manera este contexto histórico podría haber comenzado a incidir en los montajes del IVAD. Por esto, resultará interesante mostrar en el próximo capítulo el contraste con lo ocurrido en *Crónica de un secuestro*, donde percibimos un gran cambio en las decisiones estéticas del grupo, en un escenario histórico-político distinto.

Capítulo III

1983: *Crónica de un secuestro*

En este último capítulo nos ocuparemos de estudiar la puesta en escena de la obra *Crónica de un secuestro*. Esta segunda pieza teatral elegida fue escrita por el dramaturgo y periodista argentino Mario Diamant en 1971⁹. Su primera representación estuvo a cargo del director teatral Julio Baccaro y fue realizada ese mismo año en “El erizo incandescente”, una pequeña galería de arte propiedad del escenógrafo Luis Diego Pedreira que también era usada como sala teatral y *café-concert*. Este espacio cultural estaba ubicado en la intersección de las calles Maipú y la avenida Córdoba en la ciudad de Buenos Aires. Asimismo, esta obra fue galardonada con la mención TALIA “Semanario Teatral del Aire” a la mejor obra argentina de 1971 y el premio “Pilar de Lusarreta” de la Sociedad General de Autores de la Argentina (ARGENTORES).¹⁰

Por su parte, el IVAD realizó el estreno de la puesta de esta obra el 3 de diciembre de 1983, precisamente siete días antes de la asunción de Raúl Alfonsín a la presidencia nacional, luego de haber ganado en octubre de ese mismo año las elecciones convocadas por el último presidente de facto Reynaldo Bignone. Con este hecho político se puso fin a la última dictadura militar, volviéndose a instaurar así el régimen democrático en Argentina. En la puesta teatral de *Crónica de un secuestro* que hizo el elenco barilochense, la dirección estuvo a cargo de Héctor “Buby” Caíno, las actuaciones fueron de Adrián Beato, Julio Benítez y Julio Aguirre, y Luis Caram fue el responsable de la escenografía, iluminación y sonido.

Cabe mencionar que esta obra había sido representada anteriormente por el actor Benítez durante los años que vivió en la ciudad de General Roca, por lo que podemos inferir que tal vez haya tenido en su posesión este texto teatral y lo haya propuesto para su realización en el IVAD. Es de destacar también que, según fuentes periodísticas y testimonios del elenco, ésta fue la primera vez que el IVAD realizaba una temporada de verano, extendiendo las funciones hasta febrero de 1984, algo inédito en las producciones teatrales del grupo, puesto que se

⁹ Es de destacar que este dramaturgo continúa desarrollando su escritura teatral en la actualidad, por ejemplo escribiendo su obra *El fixer* durante la pandemia de 2020, pieza que fue estrenada en 2021 con la dirección de Daniel Marcove.

¹⁰ Recientemente, Diamant ganó el Premio Konex 2014 de Teatro, como uno de los cinco dramaturgos argentinos más relevantes del quinquenio 2004-2008, junto a Alejandro Finzi, Mauricio Kartún, Claudio Tolcachir y Susana Torres Molina.

acostumbraba finalizar las actividades en diciembre de cada año. En un recorte periodístico del Diario Río Negro se expresaba que la obra permanecería en cartel “todos los viernes y sábados de enero y febrero, actividad veraniega que el IVAD nunca intentó antes” (Diario Río negro, 20 de enero de 1984, p. 16). La obra de Diamant, estructurada en un único acto y escena, se centra en Emilio Morel, un agente de seguros que es secuestrado por dos hombres, Pedro y Martín, y es encerrado en la habitación de una casa abandonada. Al principio, estos dos secuestradores sólo mencionan que responden a las órdenes de un supuesto “jefe”. Durante su cautiverio, Morel es interrogado por sus raptos, revelando así facetas de su vida que van aclarando poco a poco el motivo de su secuestro. A medida que la trama avanza por medio de las interrogaciones que le hacen, Morel indica que su esposa está enferma y débil después de su segundo embarazo, el cual se sabía previamente que sería complicado. El clímax de la obra se da cuando finalmente Morel revela toda la verdad que mantuvo oculta durante su secuestro: hacía algunos años atrás, su jefe tenía una cartera de clientes en la empresa donde trabaja, y, por sugerencia de su esposa, Morel comenzó a invitarlo a su casa, con la esperanza de poder acceder a esta oportunidad laboral y así mejorar su situación económica. En palabras de Morel cerca del cierre de la pieza teatral, al hablar de este suceso pasado en relación a su jefe:

Él vino a casa una vez y otra y las visitas se fueron haciendo cada vez más frecuentes. Y cuando me llamó y me dijo que lo había pensado bien y que la cartera era mía y yo fui y se lo conté a ella... ¡ella se largó a reír! Se reía todo el tiempo y me decía que yo no había conseguido nada, que todo lo había conseguido ella. Y desde entonces, cuando yo volvía de noche, después de un día matador, ella estaba en la cama y me preguntaba... “¿cómo va mi cartera, queridito?” y se largaba a reír. Yo... yo sólo quise darle una lección... no quise... realmente... hacerle daño... (Diamant, 1972: 44)

Ante esta confesión del personaje, se da a entender que el segundo embarazo de su esposa habría sido una suerte de “venganza deliberada”, tal como la nombra Pedro en un momento determinado cercano al final. Luego de esto “*Por primera vez Morel cae en la cuenta de lo que acaba de decir. Con una expresión enajenada busca la mirada de uno y otro, tratando de encontrar alguna justificación. (...) Se crea un largo silencio. Morel parece haberse desconectado del ambiente*” (Diamant, 1972: 44).

Acto seguido, Pedro libera al secuestrado, echándolo por la fuerza de la habitación. Morel enajenado vuelve para esperar al inexistente jefe, absorto por no lograr entender que nadie

ordenó su secuestro –puesto que Pedro revela que el supuesto “jefe” al que responden no existe– y que su esposa no pagaría su rescate. “Quiero esperar al jefe. Ella tiene que haber pagado esos diez millones. Ella me necesita...” (Diament, 1972: 45), enuncia el protagonista en estas últimas líneas antes del fin de la obra.

Si nos enfocamos ahora en los personajes que intervienen en *Crónica de un secuestro*, en primer lugar, debemos señalar el modo en que cada uno de estos tres protagonistas es nombrado por el dramaturgo en el listado previo al comienzo del drama (*dramatis personae*): Martín, Pedro, Morel. Tal como expone Ryngaert, “desde la lista de personajes, tomamos conciencia de una constelación de nombres que constituyen un conjunto coherente y cargado de diversas connotaciones” (Ryngaert, 2000: 112), que, aunque no sean el único elemento que construye a un personaje, esta forma en la que los autores los nombran no debe ser ignorada, según este autor. Basándonos en esto, podemos indicar que tanto Martín como Pedro son llamados solamente por un nombre propio, sin hacerse alusión a su apellido durante la obra. Por el contrario, Morel es introducido en el *dramatis personae* sólo por su apellido, y sus secuestradores se dirigen así a él durante prácticamente toda la pieza, mencionándose su nombre solamente al principio cuando uno de los secuestradores se lo pregunta. Resulta llamativa la manera en la que Diament nombró al protagonista de su obra, puesto que Morel es el nombre de uno de los protagonistas de *La invención de Morel*, novela escrita en 1940 por el escritor argentino Adolfo Bioy Casares, siendo una de sus obras más famosas y una de las más influyentes en la literatura argentina. A su vez, Emilio Morel Peguero también es el nombre de un poeta, abogado, político y periodista dominicano. A pesar de no saber por qué Diament nombró Morel a su personaje, nos parece importante mencionar estos dos elementos como posibles influencias para su escritura. Entonces, al conocerse en la obra el nombre de pila de Morel y su profesión, a partir de lo que enuncia el texto dramático aparece una primera distinción entre el secuestrado y sus secuestradores, algo que tal vez refleje o acentúe las diferentes posiciones que cada uno de éstos ocupa en la sociedad.

Luego de leer la obra y entrevistar a los actores que encarnaron a Pedro y a Martín en el montaje teatral que realizó el IVAD, pudimos notar una evidente polaridad existente entre las personalidades de ambos secuestradores. Pedro, por un lado, se nos presenta en el texto dramático como un hombre mucho más locuaz que Martín, mesurado y racional, aunque por

momentos con actitudes cínicas y malvadas que logran perturbar al secuestrado. Es así que el dramaturgo de la obra describe en la didascalía del comienzo que éste tiene “*ojos agudos e inteligentes*” (Diament, 1972: 13). Por otro lado, Martín es un personaje mucho más grotesco, grosero y tosco, que realiza acciones más ligadas a lo corporal que al habla, tales como golpear, empujar, amenazar, recostarse, fumar, escupir, tomar mate, sentir hambre, buscar comida, comer, ir al baño.

En adición a nuestro primer acercamiento al análisis de los actantes en *Crónica de un secuestro*, volvemos a traer las ideas de Ryngaert, al sostener que la lista de rasgos pertinentes para cada personaje se vuelve “indispensable porque permite identificar oposiciones y parecidos” (2000: 113). De esta forma, citando el concepto de Richard Monod, Ryngaert habla de “*constelaciones* de personajes, del microcosmos estructurado en el cual son totalmente interdependientes” (p. 113), puesto que “la individualidad de cada personaje no se construye más que en el interior del grupo de protagonistas, revelándose las similitudes y las oposiciones como las únicas pertinentes en su contexto” (p. 113).

Por su parte, Barrientos también habla de constelaciones de personajes, las cuales “deben entenderse, no como simple acumulación o suma de personajes, sino como “estructuras” en que se integran interrelacionados, formando el sistema total o parcial de los personajes del drama o de la escena. (Barrientos, 2012: 189). Así, mediante estas ideas podríamos entender a este sistema de actantes en *Crónica de un secuestro* como una tríada, en la cual Pedro estaría dirigido hacia un trabajo más intelectual durante el secuestro –que explica por qué tiene una mayor cantidad de intercambios verbales con el secuestrado–, y Martín, por el contrario, es mucho más corporal, en tanto no sólo se hace referencia a sus acciones y actividades realizadas con el cuerpo, sino que tiene una menor cantidad de intervenciones verbales durante el drama. Si apelamos ahora a algunas nociones del sistema actancial de Greimas (apud Barrientos, 2012), podemos establecer que Morel (Sujeto), pretende conseguir un Objeto (recuperar su libertad), pero que en esta búsqueda por conseguirlo se enfrenta a dos fuerzas actanciales (Martín y Pedro) que se presentan como Oponentes a este objetivo a alcanzar. De este modo, ante la constante amenaza a la que está expuesta Morel durante toda la obra, éste queda a merced de lo que dicen y realizan sus secuestradores, no pudiendo tener control de la situación en la que está inmerso.

Durante una entrevista que le hicimos a Adrián Beato, uno de los actores de la puesta del IVAD, éste nos manifestó otra lectura de la obra que él realizó durante el montaje teatral. Para este actor, en *Crónica de un secuestro* podría entenderse que en realidad nunca hay un secuestro como tal, sino que toda la situación ocurre en la propia mente de Emilio Morel. Al respecto, este actor expresó en la entrevista: “En realidad yo siempre creo que era él mismo. Yo creo que era Morel. Tengo la sensación de que Morel se estaba auto-secuestrando”. Siguiendo esta interpretación de *Crónica de un secuestro*, a pesar de su título, la obra no se centraría en un secuestro tal como ocurre en la realidad, sino que éste es planteado por el autor como una situación límite a la que expone al protagonista para sacar a la luz temas inherentes al humano. Podemos constatar esto último en el prólogo de la obra, donde el autor dice:

CRÓNICA DE UN SECUESTRO¹¹ es una alegoría. Parte de la premisa de que la culpabilidad y la inocencia en nuestra sociedad son conceptos tan relativos como pueden ser la seguridad y la desprotección. El hombre se protege comúnmente contra la naturaleza, contra la amenaza externa y contra sus propios instintos, pero suele estar desvalido ante su conciencia. Más allá de las leyes y los castigos y a despecho de los aparatos de represión, es el hombre a solas consigo mismo el que da la medida real de su culpa. (Diament, 1972: 10)

Entonces, utilizar el secuestro como un medio para tratar estas cuestiones de índole filosófica, lleva a que la obra presente algunas situaciones de una manera alejada del realismo, haciendo que el argumento roce por momentos lo inverosímil, particularmente al final cuando el secuestrado es liberado luego de revelar una verdad fundamental sobre su vida, y a los pocos instantes de ser puesto en libertad, regresa a la habitación en la que estuvo cautivo, enajenado por darse cuenta de la declaración que hizo él mismo minutos antes, y no poder aceptar que su esposa probablemente no vaya a pagar rescate alguno por su libertad, y que tampoco hubo un secuestro como tal. Acerca de esto último, en unas notas que anteceden al texto dramático, Julio Baccaro –director de la primera representación teatral de *Crónica de un secuestro* en Buenos Aires– sostiene que esta obra:

Escapa deliberadamente a la anécdota policíaca, que podría rebajar la condición de la pieza y se interna penetrante, en el conflicto de un hombre. El secuestro –situación límite– sirve para desplegar ante nosotros el esqueleto de una sociedad corrupta basada en el lucro y la mentira. (Diament, 1972: 9)

¹¹ Escrito en mayúsculas en la edición de la obra utilizada para este trabajo.

En suma, desde esta interpretación del “autosequestro” de Morel podemos postular que en esta puesta teatral el espacio escénico habría sido abordado como un espacio *interior* (Pavis, 2000), es decir, como “la representación de un fantasma, de un sueño, de un sueño despierto, suscitados por la puesta en escena, cuyos procesos de desplazamiento y de condensación podemos estudiar. El escenario se convierte en un espacio falto de realidad, susceptible de figurar los mecanismos del sueño en los que el espectador podrá proyectarse” (p. 163).

La puesta en escena realizada por el IVAD

De manera similar a nuestro análisis de la anterior obra, ahora intentaremos reconstruir algunos elementos de la puesta de *Crónica de un secuestro* a través de la lectura de los componentes visuales que presentan algunas fotografías, y de esta manera poder identificar rasgos kinésicos, según la propuesta de Spolsky (1996).



Fig. 14 – De izquierda a derecha: Emilio Morel (Julio Benítez) y Pedro (Adrián Beato). Archivo personal de Luis Caram.

En la primera fotografía mostrada en este capítulo (Fig. 14) podemos ver representados a los personajes de Morel y Pedro, cada uno en un asiento diferente y apartados por una relativa distancia. Asimismo, uno de los elementos que podemos apreciar es el cuerpo expandido del actor que interpretó al secuestrador Pedro, y la manera en la que sus extremidades están extendidas, sobre todo su brazo y el dedo índice con los que señala al personaje de Morel. Pese a no estar mirando directamente al secuestrado, podemos observar cómo toda la intención y proyección de energía de Pedro pareciera estar puesta en Morel, generándose así un espacio gestual *centrífugo* (Pavis, 2000), que construye el actor desde su cuerpo hacia el mundo exterior, encontrando una prolongación en la dinámica del movimiento. Pavis explica que “el cuerpo del actor en situación de representación es, según la imagen de Barba, un «cuerpo dilatado», es decir, que tiende a expresar lo más fuertemente posible sus actitudes, sus elecciones y su presencia” (p. 161). En el caso del actor que encarnó a Morel, por el contrario, podríamos decir que “el espacio enmarcado y por llenar es centrípeto: va desde el marco hacia el individuo y centra todos los movimientos en un foco interior del escenario” (p. 161), demostrando así en la imagen una actitud pasiva del personaje, que lo limita sólo a observar a su secuestrador, en concordancia con la falta de dominio y control de la situación que atraviesa a este actante durante prácticamente toda la pieza.

Tal como marca el autor en el texto dramático (Diament, 1972), en la imagen también podemos apreciar el vestuario de Morel, quien “*viste traje de buen corte, chaleco y corbata*” (p. 13), contrastando así con las ropas sencillas e informales de Pedro. De esta manera, el vestuario se vuelve un significante que denota la diferencia social que existe entre estos personajes y es acorde a la actividad que desarrolla cada uno. Esta distinción entre clases sociales, podría entenderse a su vez como una crítica que hace la obra hacia la clase burguesa, representada por el personaje de Morel, quien a pesar del dinero que posee no fue capaz de evitar su secuestro ni de comprar su libertad, además de que, perteneciendo a una clase social acomodada, cometió violencia contra su esposa embarazada después de los encuentros afectivos que ésta tuvo con su jefe para que Morel consiguiera la tan ansiada cartera de clientes. Esta idea es muy notoria en el siguiente diálogo que Pedro le dice en un momento a Morel, luego de que éste pretenda darle dinero para quedar libre:

PEDRO. – ¡Usted y todo el repugnante credo de su maldita clase! Piensan que todo el mundo anda de rodillas con la lengua lista para lamer sus roñosos billetes. Comprando seguridad, posición, conciencia y agujeros donde afirmar su hombría. En cinco segundos me propone usted el soborno, la traición y la infidelidad y es capaz de seguir pavoneándose con su inocencia. Estamos solos, señor Morel. Solos dos seres humanos sin demasiada diferencia física aparente y todo lo que se le ocurre hacer para obtener su libertad es ofrecerme dinero. Ni por un instante siquiera se le ha cruzado por su estúpida cabeza la idea de agarrar una silla y abrirme el cráneo como una sandía, o buscar un cuchillo y revolvérmelo en los intestinos. Un ser insignificante, anónimo, un perverso social lo ha secuestrado a usted de su apacible y miserable vida familiar sin armas de ninguna especie y todo cuanto usted atina a hacer por recuperar ese paraíso perdido es sacar su grasienta billetera y tratar de sobornarme. ¡Usted es una basura de la peor especie, señor Morel! (Diament, 1972: 22)

En este sentido, el vestuario habría cumplido la función de “localización del *gestus* global del espectáculo, es decir, de la relación de la representación, y del vestuario en particular, con el universo social” (Pavis, 2000: 180), posibilitándose así esta lectura de la obra como una crítica social hacia el sistema capitalista. Esta noción de *gestus* –término latino para “gesto”– es tomada por Pavis de la teoría de *gestus* brechtiano, en la que se diferencia de cualquier gesto puramente individual, adquiriendo una connotación social de actitud respecto de los demás. Es así que para Brecht “toda acción escénica presupone una cierta actitud de los protagonistas entre sí y en el seno de un universo social: es el *gestus social*” (p. 26), y en consecuencia “el *gestus fundamental* de la obra es el tipo de relación fundamental que regula los comportamientos sociales (servilismo, igualdad, violencia, astucia, etc.)” (Pavis, 1998: 226). Si tenemos en cuenta que la obra fue escrita en 1971, en el contexto de la autodenominada “Revolución Argentina”, la trama desarrollada muy probablemente hacía alusión a los grupos guerrilleros que comenzaron a actuar en esa época, pudiendo haber hecho una referencia casi directa al secuestro y posterior asesinato de Pedro Eugenio Aramburu en mayo de 1970 por parte de Montoneros. Esta mirada crítica hacia la sociedad capitalista que realiza el autor a través de su obra es expuesta por el propio Diament en las notas que anteceden al texto dramático cuando afirma que

Emilio Morel, el secuestrado, representa más que a una clase, a una mentalidad. Es probable que este tipo de mentalidad se dé con mayor frecuencia en determinados niveles socio-económicos, pero me resisto a creer que la transformación hacia una coyuntura social más justa destierre, de hecho, esta mentalidad.

El dinero en la sociedad burguesa es un medio para alcanzar prestigio y poder, dos valores estrechamente ligados al desarrollo de toda sociedad humana. Una sociedad que elimine la cualidad mediadora del dinero habrá de reemplazarlo, necesariamente, por algún otro vehículo que conduzca a los mismos fines. El mal radica en el objetivo, no en el medio. (Diament, 1972: 10)

Volviendo al montaje teatral que realizó el IVAD, en la imagen también podemos apreciar la escenografía elaborada para la puesta de *Crónica de un secuestro*. Tal como lo expresa Diament en las primeras líneas de la didascalia inicial de esta pieza teatral, el espacio diegético en el que la obra transcurre es “*Una habitación dentro de una casa abandonada. Casi una ruina, evidenciando esporádicos signos de vida*” (Diament, 1972: 13). En una entrevista que le pudimos hacer al actor de Pedro, éste nos relató que uno de los elementos que más recordaba fue la austeridad de la puesta y el trabajo luminotécnico que hubo:

La luz generaba puntos muy específicos y grandes penumbras. Era interesante. Me gustaba porque las escenografías hasta ese momento eran muy realistas, por decirlo de alguna manera. A veces con grandes detalles. Y acá no había puerta, no había nada. (...)

Nosotros hicimos un muy buen trabajo con la luz, la penumbra y la oscuridad. Por ejemplo, Aguirre trabajaba mucho en la penumbra. Había toda una escena (en la que) había una cama, una mesita chica, una o dos sillas y una cama desvencijada con un colchón, y él en un momento se pone a limpiar la escopeta en la penumbra. Yo desde dentro la escena miraba eso cuando ensayábamos y... Y la verdad que era una imagen muy potente.

A su vez, en el fondo del escenario también puede verse un pequeño baño separado por una cortina del resto de la escena, que fue construido especialmente para este montaje según lo que pudieron contarnos los actores de esta obra. Este espacio, presente también en el texto dramático original, es utilizado una vez por el secuestrador Martín en determinado momento en una de sus salidas de escena. Por último, según los testimonios que recabamos de los integrantes del elenco, cabe destacar también que la artista Dolores Fállada no participó en esta oportunidad en el diseño y la elaboración de la escenografía, como sí sucedió en los decorados de otras obras de la época, por lo que esta tarea estuvo a cargo del equipo que llevó a cabo esta puesta teatral.

En la fotografía en la que está presente la totalidad de personajes (Fig. 15), podemos apreciar nuevamente el contraste entre los vestuarios al que nos referimos previamente. El vestuario de Martín es descrito en el texto dramático de Diament como “*un par de harapientos pantalones*

vaqueros y una remera desteñida” (p. 13), por lo que connotaría también la diferencia social entre Morel y sus secuestradores. Más allá de esto, el elemento que sobresale del momento fotografiado es la presencia del arma que sostiene uno de los secuestradores, evidenciándose así una de las situaciones de mayor amenaza a la cual se enfrenta Morel en la obra. En el texto dramático hay un momento puntual en el que Martín “*va hacia la alacena y vuelve con un rifle de caza y un frasquito de aceite. Sentado en la cama comienza a limpiarlo*” (Diament, 1972: 24).

Si seguimos el desarrollo del drama en el texto escrito, podemos suponer que probablemente el momento fotografiado haya sido cuando Martín, harto de haber estado escuchando a Morel, se acerca amenazantemente a él para decirle cuánto lo aborrece, para después golpearlo y apuntarle el rifle en la cabeza. De acuerdo a lo que sostiene Pavis, entendemos a los objetos en escena como “todo lo que puede ser manipulado por el actor” (Pavis, 2000: 190), y podemos deducir, entonces, que el rifle utilizado en la puesta, en tanto objeto concreto creado para el espectáculo, “toma prestados rasgos de los objetos reales, pero se adapta a las necesidades del escenario (nuevas proporciones, estilización, etc.)” (p. 191), para así significar la presencia real de un arma en la escena.



Fig. 15 – De derecha a izquierda: Martín (Julio Aguirre), Morel (Julio Benítez) y Pedro (Adrián Beato). Archivos del Diario Río Negro.

En cuanto a una lectura kinésica de la situación, podemos observar cómo el actor de Morel está mirando fijamente el rifle y tiene una tendencia a rechazar y alejarse de la figura de Martín avanzando con el arma, interpretando esta circunstancia como un signo de peligrosidad, que queda manifiesta en su estado de alerta y precaución. Como un detalle llamativo, en esta imagen también se puede avizorar algo acerca del trabajo actoral que describió Beato en la entrevista que le realizamos, acerca de la construcción de su personaje:

Lo que me acuerdo de mi personaje es que me había propuesto nunca tocarlo (a Morel). Jamás tocarlo. Generalmente tenía una relación muy corta de espacio. Y siempre que me alejaba trataba de que quedara un espacio corto, aunque estuviera lejos. Como esta cosa de ese torturador fino que tiene como intención achicarle el alma, mostrarle sus miserias, lo miserable de su vida. Achicarle el alma a este hombre tan probo, tan extraordinaria, socialmente... Yo creo que por eso también ellos dos eran de alguna manera parte de la fantasía de Morel mismo. Era una construcción de Morel mismo, si se quiere. Fue muy intenso para mí, porque los momentos más duros, que teóricamente había contacto, siempre trataba de estar a veinte centímetros de él, y no invadir ese espacio, jamás tocarlo. Que existiera esa tensión de la necesidad, pero que jamás sea una necesidad cierta, porque lo que me interesaba no era su cuerpo sino su alma. A mí me interesaba esa incursión en el alma de él, mientras que el otro personaje para mí era la incursión en el físico de él; por eso lo agarraba, le metía una escopeta que tenía en la cabeza. En un momento lo agarraba, lo revoleaba, y le salían todos los botones del chaleco. Y yo jamás lo tocaba. Es más, había un momento en que le decía "Bueno, siéntese acá", y estábamos a veinte centímetros y lo sentaba así (sin tocarlo). Nunca lo toqué. Jamás. No era mi intención. Su cuerpo no era lo importante para mí; era su mente y su alma. Ése era como el destino de mi secuestro. Por eso al final lo libera a Morel.

Podemos entender este relato de Beato acerca de su búsqueda y experimentación en su proceso de elaboración del personaje, a la luz del concepto de "dramaturgia del actor", elaborado por el actor y director teatral Eugenio Barba. Esta noción hace referencia al aporte creativo que realiza un actor en la composición de la estructura dramática de un espectáculo, independientemente de las intenciones del autor y del director de la obra, lo que lo lleva a adquirir autonomía como individuo y como artista dentro de una puesta teatral, según la concepción de Barba. En palabras de este reconocido director:

Cuando hablaba de dramaturgia del actor, quería subrayar la existencia de una lógica propia que no respondía a mis intenciones de director, ni a las del autor. El actor

extraía esta lógica de la propia biografía, de sus propias necesidades, de la experiencia y de la fase existencial y profesional en la cual se encontraba, del texto, del personaje o de las tareas que había recibido, de las relaciones con el director y con los otros colegas. (Barba, 2010: 54)

En el trabajo de Beato, esta decisión de sostener una relativa distancia física respecto del cuerpo del personaje secuestrado fue un hallazgo personal e individual que no estuvo influido por ninguna decisión del director, según lo expresado en su entrevista, por lo que podemos intuir que este recurso escénico nació de su propia necesidad en la escena. En la fotografía podemos apreciar que, a pesar de no haber contacto físico entre Morel y Pedro, sí había una intención del secuestrador de acorralarlo, invadirlo, limitar su espacio personal, algo que se refleja también durante el desarrollo del texto dramático. En relación con el personaje de Martín, sabemos que su actor (Julio Aguirre) no había desarrollado actividad teatral previa a su incorporación al IVAD, por lo que no pudimos conocer detalles acerca de la composición de su personaje. Sin embargo, pudimos conocer en su entrevista que Aguirre realizaba actividad física y deportiva en esa época, algo que hacía lucir a su personaje visiblemente más corpulento que su compañero. Según expuso Beato al ser entrevistado, él cree que el director Caíno lo eligió a él y a Aguirre como los secuestradores porque vislumbró el trabajo que podrían transitar actoralmente a raíz de esa diferencia entre sus cuerpos: uno atendiendo al secuestro de manera más física, y el otro torturando de una manera que podríamos llamar psicológica o intelectual. Para reforzar esta idea, traemos este breve fragmento de la entrevista que pudimos hacerle a Caíno, en relación a esta construcción de los personajes de los secuestradores

Me acuerdo que Adrián en su juventud era una persona muy elástica. Entonces él hacía un aporte corporal al personaje. Era un felino en el escenario, en relación a la tortura que le hacían al personaje. Como contraposición, Julio (Aguirre) era tosco, grosero, amenazaba con liquidarlo...

Uno de los principales elementos que llama la atención y nos resulta un objeto muy interesante y significativo para analizar de la puesta en escena que hizo el IVAD de esta obra, es el modo en que fue escenificado el momento del secuestro ocurrido al principio de la trama de *Crónica de un secuestro*, puesto que la hace destacar de otras producciones que hizo este elenco en su historia. En el texto original de Diamant, el momento en el que Morel es raptado no es explicitado en la obra, sino que aparece como un tiempo latente, comenzando la pieza con

Martín fumando y hojeando una revista dentro de la habitación abandonada donde ocurre el resto del drama. Acto seguido, luego de escuchar unos golpes en la puerta Martín se acerca para abrirle a Pedro, quien ingresa empujando a Morel hacia el interior del cuarto en el que permanece cautivo durante el resto de la obra.

A diferencia de estas marcaciones señaladas en el texto teatral original, en el montaje que realizó el IVAD, ya desde la antesala el actor que interpretaba el personaje de Morel (en este caso, Julio Benítez) se camuflaba entre el público, haciéndose pasar por un espectador más que esperaba ingresar al espectáculo, y una vez adentro ubicarse en una de las butacas para así supuestamente presenciar la obra. Cuando todos los asistentes ya estaban sentados, la obra empezaba con los dos secuestradores (Julio Aguirre y Adrián Beato) entrando a la sala, al espacio de los espectadores, para capturar al actor de Morel (Julio Benítez), sacándolo de su asiento y llevándolo al escenario, que era donde transcurría el resto de la puesta. Entonces podemos afirmar que el momento en el que Morel es secuestrado aparece como un tiempo ausente en el texto original, y se infiere que ocurrió previo al comienzo de la pieza, mostrándose solamente el momento en el que lo conducen violentamente a la habitación; mientras que en la puesta del IVAD el secuestro era patente y visible para los espectadores que presenciaron la obra. Durante una entrevista que pudimos hacerle al actor Julio Aguirre, éste nos relató cómo recordaba lo que ocurría la representación de la obra

Fue interesante porque la puesta en escena comienza con Adrián y yo. La gente recién se había sentado en sus butacas y no entrábamos nosotros por el escenario, sino que entrábamos por la puerta, con una escopeta en la mano y a los gritos. Lo agarrábamos a Julio (Benítez) y lo sacábamos como yéndonos para afuera (de la sala), y ahí pegábamos la vuelta y aparecíamos en el escenario. Ya mientras tanto abajo era un hormiguero, murmullos. La gente estaba entre asustada y que no se la creía. Toda la obra después transcurre en el escenario, por supuesto.

(...)

Lo que recuerdo son esos momentos de mucha tensión.

Como vimos, este recurso de utilizar actores que se hacen pasar por espectadores fue algo que también estuvo presente en la obra anterior que analizamos. No obstante, en el caso de *Nuestro pueblo*, los actores-espectadores sólo cumplían la función de una mínima intervención verbal desde la butaca sobre la que estaban sentados, sin realizar ningún tipo de desplazamiento o

acción que alterara o modificara una clara división espacial entre la sala y la escena. En cambio, en *Crónica de un secuestro* podemos afirmar que en ese primer momento el espacio de los actores y el de los espectadores estaba superpuesto, dándose una relativa integración entre la sala y la escena, al decir de García Barrientos (2012), dado que el personaje de Morel se encontraba inmiscuido entre el público –haciéndose pasar por un espectador corriente–, para que luego los secuestradores transgredieran la zona ocupada por las butacas, se lo llevaran y así dar continuidad con la acción dramática de la obra sobre el escenario. Acerca de esta división entre el espacio de actores y espectadores, Fernando De Toro (2008) plantea que:

desde el momento en que el público entra en un espectáculo se plantea de partida la distancia, un tipo de relación precisa, una convención: un sector del espacio teatral, cualquiera que este sea, es el espacio escénico; el otro espacio lo constituye el público. Esta distancia siempre existe. (p. 165)

Apoyándonos en esta concepción del espacio creemos que la transgresión de la frontera espacial entre actores y espectadores hizo que se rompieran los códigos dramáticos y espectaculares que el público del IVAD estaba acostumbrado a ver en las diferentes obras, esto es, una delimitación precisa del espacio ocupado por estos dos componentes del hecho teatral (actores y espectadores). Por tanto, trayendo las ideas del filósofo Hans Robert Jauss aplicadas a la teoría de la recepción literaria podríamos decir que esta puesta tan innovadora amplió el *horizonte de expectativa* en el cual los espectadores del IVAD se posicionaban antes de ver cada representación teatral, condicionados por aquello que esperaban encontrar en una obra, sobre todo teniendo en cuenta el contexto político que venía acaeciendo en el país desde hacía más de una década.

En base a los testimonios recolectados pudimos constatar que una vez que los actores ingresaban al escenario, conforme transcurría la obra el público podía progresivamente darse cuenta de que el secuestro inicial no era real, sino que formaba parte de lo desarrollado posteriormente en el montaje, constituyendo una unidad de sentido del espectáculo. “Fue muy estremecedor el momento porque la verdad que veníamos de situaciones muy complicadas, y fue un golpe muy bajo, fuerte”, nos comentó en su entrevista Ana Barros, quien en ese entonces fue espectadora de esa puesta, incorporándose al elenco un año más tarde, en 1984. “Eso fue lo impactante de la obra, eso fue lo que nos pasó. (...) Es el impacto inicial. Yo me quedé

temblando, yo me quedé... que creo que si me preguntás ahora cómo empieza la obra, me acuerdo de eso, y nada más”, agregó en su relato.

Dada esta innovación escénica al mostrar el momento en que Morel es raptado, la distinción entre texto dramático y texto espectacular propuesta por De Marinis (1982) resulta apropiada para explicar esta situación. La decisión de hacer patente el momento del secuestro a través de una invasión del espacio de los espectadores generó esta diferencia entre el texto dramático original de base y el texto espectacular resultante. Asimismo, asumiendo que se respetó el texto dramático casi en su totalidad –teniendo en cuenta que la obra está originalmente escrita en español y que las palabras seleccionadas por cada dramaturgo en las diferentes obras del IVAD eran en general respetadas, sin producirse grandes modificaciones o adecuaciones para las diversas puestas–, sí podemos inferir que todo el momento del secuestro seguramente habrá estado acompañado por algún breve texto enunciado por los secuestradores, aunque desconocemos si éste fue improvisado, o fue pautado algún diálogo o frases que los secuestradores decían en ese momento.

Así, al hablar de este esquema dramático de acción que los actores del IVAD llevaban a cabo al comenzar la obra, volviendo a apelar a las ideas de Eugenio Barba podríamos catalogar la decisión de este comienzo del texto espectacular como una *dramaturgia del director*, noción que entiende a la figura del director como un rol desde el cual también se construye la coherencia o lógica interna de una obra, independientemente de lo pautado por un dramaturgo en un texto escrito. Entonces, esta transformación del texto dramático que escribió Diamant en el texto espectacular resultante dirigido por Caíno, implicó “una mediación directorial, una primera *lectura*, anterior a la lectura del espectador” (De Toro, 2008: 167). Para De Toro “la convergencia del trabajo dramático y del trabajo espectacular da como resultado la concretización del director, esto es, la interpretación o lectura que entrega el director a su público” (p. 167-168). Teniendo en cuenta esto podemos afirmar que la lectura que realizó Caíno de *Crónica de un secuestro*, resultó en esta puesta imposible de comprender de manera aislada de lo sucedido durante el período histórico ocurrido en la última dictadura militar, puesto que estaba en consonancia con el terrorismo de Estado y las desapariciones propias del régimen militar. Por esto podemos afirmar que la asociación de la obra con la actualidad de ese momento se dio de

manera inmediata en quienes pudieron presenciar el espectáculo, según los testimonios del propio elenco del IVAD, de algunos espectadores, y lo publicado en la prensa regional.

No obstante, no podemos ignorar el contexto histórico en el que fue escrito el drama, que nos permite afirmar que en la obra de Diamant los vestuarios descritos habrían marcado una diferencia más bien de posicionamiento ideológico entre los personajes, puesto que Morel estaría representando al establishment, a los grupos de poder económico, mientras que los secuestradores hacían referencia a los grupos guerrilleros, a esta juventud revolucionaria que se rebelaba contra las injusticias sociales a través de la violencia. Esta lectura de los secuestradores se ve reforzada por la precariedad en sus vestuarios, en sus armas y en la habitación en la que viven. Entonces podemos afirmar que en el inicio de la puesta del IVAD hubo una superposición entre este sentido del texto dramático original y el texto espectacular resultante, el cual estuvo en íntima relación con el contexto de finalización de la dictadura.

Relación de la puesta con el contexto histórico de la última dictadura

De esta manera, este momento inicial de la puesta del IVAD, que surge de un cruce entre lo real y lo ficcional, se podría englobar dentro del concepto de *liminalidad*, al que aludimos en el análisis de la anterior obra. Entonces, retomando a Dubatti (2016) podemos hablar de la liminalidad como la coexistencia y tensión entre dos campos ontológicos diversos, que son resumidos por este autor en un plano más abarcador como la relación entre lo dramático y lo no-dramático. Dubatti parte del concepto de *liminalidad* que plantea Diéguez (2007) a partir de Victor Turner, el cual es definido por esta autora como la relación entre el fenómeno –ya sea ritual o artístico– y su entorno social; aquella “zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética, como acción de la presencia en un medio de prácticas representacionales” (p. 17). Entendidas como situaciones intersticiales, para Diéguez estas “instancias liminales constituyen espacios potenciales en los que se trenzan estetizaciones de la política y politizaciones de lo artístico” (p. 194). De esta manera, a través de las ideas de Diéguez podemos calificar como *liminal* el comienzo del texto espectacular en la puesta que el IVAD hizo de *Crónica de un secuestro*, y cómo este inicio –y, en consecuencia, el espectáculo total–

estuvo en estrecha vinculación con el momento histórico que había ocurrido en los años precedentes a la vuelta de la democracia, y la marca que significó en la historia de la Argentina.

Por todo lo antes desarrollado, podemos aseverar que la representación de esta obra en la que se explicitaba un secuestro, planteando un hecho teatral que se ubica en los límites entre la ficción teatral de la obra y el mundo real percibido por los espectadores, significó un enorme riesgo para el elenco: cómo sería recibido por el público, por la prensa, y sobre todo, en un contexto en el cual hacía apenas pocos días se había retornado a la democracia luego de toda una década de una profunda crisis político-institucional producto de la sucesión de gobiernos de facto, recordada como un período de terror, miedo y muerte impuestos por el Estado. Al respecto, en una de las entrevistas que pudimos hacerle al actor Julio Aguirre, expresó:

Fue audaz la obra. Porque básicamente creo que recién terminaba la dictadura, o todavía estábamos ahí en el medio, los secuestros... Estábamos en una zona gris. Y fue interesante porque en Bariloche en esa época políticamente no se hablaba nada de nada. Todo muy callado.

De esta forma podríamos interpretar que, al escenificar el momento del secuestro en medio de ese contexto de finalización de la dictadura, el personaje de Morel encarnaba la figura de los desaparecidos durante este período, convirtiéndose en un potente signo, metáfora de aquellos cuerpos ultrajados y privados de su libertad. Los secuestradores, por su parte, habrían referenciado a las fuerzas militares que actuaron durante la dictadura a través del acallamiento, la tortura, el terror y la desaparición de personas características de tan nefasta época. Si bien la obra no expone formas explícitas de tortura, ésta se habría visto metaforizada por estos dos personajes que lo agreden y violentan de formas de naturaleza diferente: uno físicamente, y otro psicológicamente.

Si retomamos la idea de *gestus global* de un espectáculo desde la perspectiva que Pavis toma de Brecht, la idea de comenzar con la explicitación del secuestro que ocurre en la puesta del IVAD, según la entrevista que pudimos hacerle a Benítez, era mostrar cómo Morel fue secuestrado, violentado y “torturado” en esa oportunidad, pero que durante la última dictadura a cualquiera de los presentes podría haberle tocado ese destino, porque la tortura y desaparición de personas “sospechosas” fue un plan sistemático del gobierno de facto, esparciendo así el miedo y el terror en toda la sociedad argentina. Sobre esto, Benítez nos contó en su entrevista:

En aquel momento, de todos modos, lo charlamos con Buby. La intención era, de movida, que el secuestrado podía ser cualquiera de ellos. Hoy me tocó a mí, mañana podría ser otro. O digamos, darle esa implicancia, que es como la ruptura de la cuarta pared de entrada. Entran dos tipos y buscan a alguien de la platea. Eso, digamos, fue lo que charlamos con Buby. Creo que a él se le había ocurrido eso, no sé bien cómo apareció. Pero fue lo que comulgamos y que aceptamos, y que nos gustó.

De este modo, para nosotros la intención de este montaje teatral fue poner sobre la escena un ente poético que metaforizara el terrorismo de Estado vivido en los años anteriores, y así permitiese la reflexión y revisión del público acerca de lo acontecido durante la dictadura más atroz ocurrida en la historia del país. En este sentido, creemos que la relación espacial entre actores y espectadores que describimos anteriormente coadyuvó a esta idea subyacente en la puesta, dado que, en términos de Barrientos “la forma de relación sala / escena rige de forma muy importante, aunque no determinista, la comunicación teatral y por tanto debe afectar de manera considerable a la “producción” de significados” (Barrientos, 2012: 151). Para dar cuenta del funcionamiento de la corporalidad de los actores, que ponía en juego esta relación entre el espacio de actores y espectadores al inicio de la puesta, nos interesan las investigaciones de Fischer-Lichte (2011) en las que reflexiona acerca de la dualidad que existe en la corporalidad del actor en escena: su propio cuerpo, y el cuerpo del personaje que encarna. Sobre esto, la autora explica:

En las realizaciones escénicas se da el caso de que el artista «productor» no se puede separar de su material. Produce su «obra» –para servirnos una vez más la expresión– en un material y con un material extremadamente singular, raro incluso: su propio cuerpo o, como lo expresó Helmuth Plessner, «el material de la propia existencia». En las teorías teatrales y de la actuación se hace referencia a esta singularidad continuamente. Se ha hecho especial hincapié, sobre todo, en la tensión que se da entre el cuerpo fenoménico del actor, su físico estar-en-el-mundo (*Inder-Welt-sein*) y la interpretación de un personaje. En opinión de Plessner en esta singularidad se expone la distancia esencial del hombre con respecto a sí mismo, razón por la que ve en el actor la condición humana simbolizada de una forma singular. El ser humano *tiene* un cuerpo que puede manipular e instrumentalizar como cualquier objeto. Al mismo tiempo, sin embargo, *es* ese cuerpo, es un sujeto-cuerpo. El actor, al salirse de sí mismo para interpretar un personaje «en el material de la propia existencia», apunta expresamente a la duplicidad y a la distancia esencial que fundan ese mismo personaje. Para Plessner, la tensión entre el cuerpo fenoménico del actor y su

interpretación de un personaje es la que le confiere a la realización escénica su profundo significado antropológico y su especial dignidad. (p. 157-158)

En adición a este análisis respecto de la corporalidad del actor en escena, a su vez, Fischer-Lichte propone en otro de sus escritos que el teatro, en tanto sistema cultural portador de signos que son interpretados, “se convierte en un modelo de la realidad cultural, en el que el espectador confronta sus significados. El teatro, en este sentido, puede ser entendido tanto en un acto de autorrepresentación como de autorreflexión de una cultura” (Fischer-Lichte, 1999: 31). Es entonces que para nosotros la escenificación de la obra *Crónica de un secuestro* mostró el cuerpo de los actores y el público en esta dualidad real-ficcional al hacer patente el momento inicial del secuestro, para así reflejar la realidad del contexto dictatorial y presentarla como imagen ante la conciencia reflexiva. El gesto de secuestrar al personaje de Morel escondido entre el público como supuesto espectador común, fue un recurso escénico hábilmente utilizado para poder metaforizar e invitar al público a una revisión acerca de la cultura del miedo y el terror vividos en medio del contexto político en el último período dictatorial.

Este modo en que el teatro fue utilizado como herramienta para la exposición y posterior reflexión de un hecho histórico político concreto, sería interesante de estudiar a partir de lo que Pavis (2000) esboza como un análisis teatral desde la sociosemiótica, es decir, desde “una semiología atenta a las cuestiones ideológicas, a la manera en que un contexto socio-económico-cultural ancla y constituye los signos” (p. 41), interesándose así en “el estudio de los mecanismos cognitivos, emocionales y semiológicos del espectador que construye el sentido y que, por tanto, está comprometido hermenéuticamente en la elaboración de ese sentido” (p. 41). No obstante, para hacer esto en estudios futuros sería necesario realizar un análisis más exhaustivo de la recepción a través de la recolección del testimonio de una mayor cantidad de espectadores que presenciaron esta puesta situada en un contexto socio-político específico. Atendiendo a la pluralidad de ideologías y puntos de vista acerca de la última dictadura que había también en el público de las diferentes puestas del IVAD –inmerso en una “encrucijada ideológica y cultural de tensiones y contradicciones referidas a tendencias y grupos en conflicto” (Pavis, 2000: 42)– podríamos analizar esta puesta teatral desde la teoría que propone Pavis para así entender el lugar que tuvo un montaje con las características mencionadas, y su significado dentro del contexto del fin de la última dictadura militar y el advenimiento de la democracia.

Al poner el foco en la pluralidad ideológica presente en los diversos espectadores, citando parte de los estudios de Buch acerca de la música durante la dictadura podemos señalar que “la significación no es una propiedad de la obra, sino una experiencia que hacen las personas a partir de su percepción de la obra conjugada con la percepción de su entorno” (Buch, 2016: 121). Es así que la vinculación entre la puesta en escena de *Crónica de un secuestro* y el contexto político de la última dictadura, no tuvo esta lectura unívoca entre todos los espectadores, sino que, volviendo a traer las palabras de Buch en su análisis musical, “esos elementos semánticos constituyen más bien lo que Hans Robert Jauss llama un “potencial de significación”, es decir, una interpretación posible que los receptores hacen o no según su propia subjetividad y su propio contexto” (p. 115).

Podríamos resumir entonces todas estas últimas ideas mediante el modelo de recepción y producción de una obra de teatro que propone De Toro (2008):

El autor y el director son productores de textos: uno del texto dramático (TD) el otro del texto espectacular virtual (TEV) y espectacular (TE). La recepción de este TE por parte del espectador es mediada por el contexto social (CS), que determina e influencia la concretización. El entorno cultural general (CS) puede ser compartido por ambos polos del circuito, pero el modo de producción teatral está mediatizado por todo lo que implica la puesta en escena, lo cual impone un sistema escénico. (p. 166)

Desde esta perspectiva podemos enlazar a los sujetos que intervinieron –directa o indirectamente– en la puesta en escena resultante. El texto dramático de origen (Diament, 1972) fue la base sobre la que el director Caíno produjo el texto espectacular en colaboración con los actores (la puesta en escena de *Crónica de un secuestro*), mediado por un contexto social (la última dictadura militar argentina) que terminó de completar el sentido del espectáculo durante el acontecimiento teatral llevado a cabo en cada función.

La concepción política del espectáculo

El director de esta puesta, Héctor “Buby” Caíno expresó al ser entrevistado que la obra tuvo un éxito muy notorio, y que durante esa época en el país hubo varias puestas relacionadas con la caída de la dictadura, motivo por el cual también asistió público que había viajado a Bariloche desde Chile para poder verla.

Yo tengo muy lindos recuerdos. Esta obra estaba dentro de un contexto político que avalaba este tipo de obras de teatro. La cultura también había empujado con Teatro Abierto desde el 81, entonces había un movimiento que nosotros desde acá apuntábamos a ese tipo de obras. Así que en ese contexto se prestaba para que la hiciéramos. Fue eso lo que motivó un poco la puesta. Una puesta muy original que hicimos en la que trabajó Julio Benítez, Adrián Beato, y Julio Aguirre. Me acuerdo que el éxito que tuvimos fue realmente muy lindo. La obra era un imán para que la gente viniera. Había varias puestas en el país, relacionadas con la caída de la dictadura militar. (...) Te digo que venía gente hasta de Chile a mirar la obra. Tuvimos un éxito muy notorio. Se daban ciertas circunstancias. El IVAD en ese momento era prácticamente el único teatro independiente que existía en la zona. (...)

Testimonios de integrantes del grupo y allegados manifestaron que fue una puesta muy “jugada” y arriesgada, porque además de ser algo inesperado por el público, en la obra aparecían armas y el personaje de Morel era golpeado y violentado, por lo que en plena dictadura no se podría haber hecho un montaje así. Como muestra de esta violencia presente en la escena, Benítez, actor que encarnó a Morel, nos comentó, de manera un poco jocosa, que después de cada función él debía coser los botones de su camisa que se desprendían cuando Martín (Julio Aguirre) lo golpeaba, para así tener su vestuario en condiciones para la próxima función. También el resto del elenco señaló que a pesar de que la dictadura ya se estaba terminando en ese año, todavía había cierto temor y se podía notar la tensión del público. Raquel Santinelli, actriz de varias obras del IVAD durante ese período, aunque no de esta última que sólo tiene personajes masculinos, expresó que estaban en una época en la que quizás el público podría incluso haber llegado a pensar que lo que ocurría era real. De hecho, Julio Benítez nos comentó un episodio que da cuenta del impacto que significó el inicio de esta puesta. Este actor nos relató que sus padres, que residían en Rosario, habían viajado a Bariloche en diciembre de 1983, como lo hacían frecuentemente. Concurrieron a ver la obra de *Crónica de un secuestro*, por supuesto sin saber que su hijo era uno de los actores. Entonces, al apagarse las luces e ingresar los dos

secuestradores al espacio del público y dirigirse a Benítez para (re)presentar el momento del secuestro, su papá se levantó instintivamente del asiento, creyendo que el intento de rapto estaba ocurriendo realmente. Esta anécdota fue narrada de esta forma por Benítez:

Tenía otra disposición (la Biblioteca Sarmiento). Había más butacas y el pasillo no era tan amplio como ahora. Yo estaba sentado más o menos como en la quinta, cuarta fila. No me acuerdo si estaba bien en el pasillo o en la butaca inmediata después del pasillo. No, me parece que estaba en el pasillo. Entonces los tipos entraron, miraron, y vino uno por un lado, el otro por el otro. Mis viejos creo que estaban adelante; no adelante inmediato mío, pero estaban más adelante me parece. De ahí que se dieron vuelta y bueno, toda esa historia. Mi vieja lo alcanzó a frenar a mi viejo, como (para que entienda) que era parte de la obra. Yo no les había dicho nada, porque sino era como contarle la obra antes de que la vean, no tenía sentido.

Así, recuperando nuestras afirmaciones expuestas en el primer capítulo acerca de las facultades políticas de una obra teatral podemos ratificar la expresa concepción política que tuvo este espectáculo, tanto para el elenco como para los espectadores. De todas las obras llevadas a escena por el grupo rionegrino en estudio destacamos *Crónica de un secuestro*, porque fue la última de las puestas en escena del IVAD dentro del recorte histórico que hicimos, en la que se hizo marcadamente manifiesta la necesidad de hablar, expresar y reflexionar acerca del momento histórico que significó la última dictadura militar. No obstante, acerca de la obra y sus implicancias políticas, Mario Diament manifiesta en el prólogo que:

Incursionar en el teatro a través de una obra como *Crónica* implicaba asumir los riesgos de bordear el teatro político. El secuestro, un recurso delictivo limitado durante mucho tiempo a las páginas policiales, se transformó en nuestros días en un arma política de gran eficacia. Abordar, pues, una pieza cuyo tema era el secuestro significaba, de alguna manera, despertar en el público expectativas que rebalsaban el marco del espectáculo escénico.

Eludí deliberadamente la confrontación ideológica porque ello hubiera significado mellar las posibilidades dramáticas de la obra. Dos hombres debatiendo sobre el escenario sus convicciones políticas desarrollan un juego abierto opuesto a la atmósfera cerrada del drama. Pero un individuo obligado a desnudar su vida por la fuerza de una amenaza cuya naturaleza desconoce, es capaz de alcanzar intensidades trágicas. (Diament, 1972: 10)

En consonancia con lo enunciado por Diament, traemos el siguiente fragmento de un artículo del diario Río Negro donde se anuncia el estreno de la obra (Fig.16):

El IVAD presenta teatro comprometido, no teatro político. En un diálogo sin referencia alguna a una realidad exterior otra que la mediocridad -y en ese sentido Morel no es ningún desconocido, sino más bien pertenece a la galería de fracasados repetidamente inmolados por el teatro argentino de los '70 y de ahora-, la dirección angustiante del desarrollo de la obra no es menos vigente. Héctor Caíno comenta, es denunciar la falta de conciencia de la Argentina. (Diario Río Negro, 3 de diciembre de 1983, p. 25)

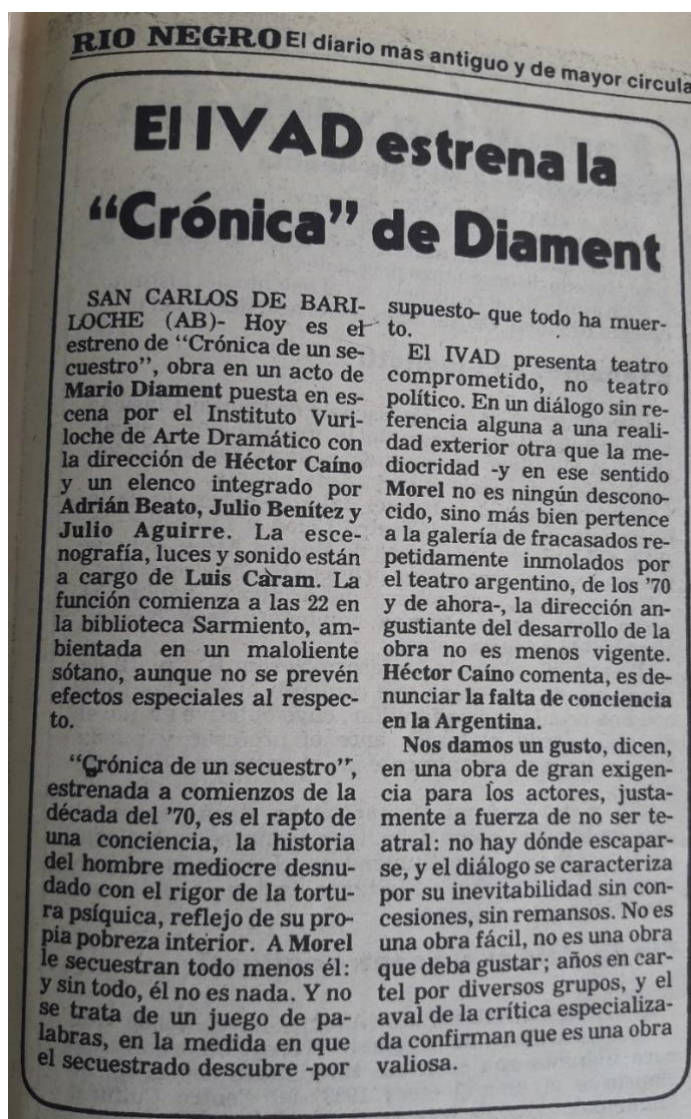


Fig. 16 – Recorte periodístico del Diario Río Negro de su edición del 3 de diciembre de 1983.

Nos llama la atención que el grupo hablaba de un “teatro comprometido”, diferenciándose de la denominación de “teatro político”. Creemos que seguramente de esta forma buscaban eludir que los identifiquen como un grupo de teatro político, en el sentido de pertenencia a un partido político, principalmente por el miedo que aún había en la sociedad argentina, y también para resaltar su compromiso social al exhibir, desde el arte, una obra que invitara a los espectadores a reflexionar acerca de ese último período dictatorial. Acerca del motivo de llevar a escena esa obra, el director teatral Caíno nos comentó al ser entrevistado: “Fue bellissimo trabajarla. En esa época aprovechamos políticamente la situación. Se daba para el ambiente porque salíamos de un gobierno... [dictatorial]”. Sobre esto, uno de los actores de la puesta, por su parte, nos manifestó en su entrevista que no recordaba que haya habido debates internos en el grupo como consecuencia de la arriesgada puesta, sino que “le ponía cada uno su intencionalidad política en la actuación, pero nada más”.

Por añadidura, en esta otra nota del día 24 de febrero de 1984 se hace referencia nuevamente al entendimiento político del grupo al llevar a escena esta puesta (véase Fig. 17):

No se trata de teatro político, y su relación con el actual momento debe buscarse sin duda en la denuncia de una enfermedad endémica, en la esperanza de que el movimiento de renovación que vive el país sea lo suficientemente sincero y poderoso para movilizar las conciencias hasta el más íntimo interior. En ese sentido es vigente por ser comprometido, porque cala hondo en la angustia: “es extraño como uno puede llegar a sentirse”, dice Morel, consumada la destrucción de su ilusión complaciente. (Diario Río Negro, 24 de febrero de 1984, p. 19)

Si bien en esta puesta no hubo una intención o un acuerdo deliberado y compartido de realizar la obra como un modo de denuncia (según lo expresado en entrevistas), sí podemos afirmar que fue la primera vez, posiblemente la única, que el IVAD realizó un montaje teatral con varios elementos directamente relacionados con la dictadura: un secuestro, violencia física, armas.



Integrantes del Teatro IVAD, durante un ensayo de "Jaque a la reina".

Ultimas funciones de "Crónica"

SAN CARLOS DE BARILOCHE (AB)- Hoy y mañana son las últimas funciones ordinarias de *Crónica de un Secuestro*, la obra de Mario Diamant que el Instituto Vuriloche de Arte Dramático presenta en la biblioteca Sarmiento, a partir de las 22. La dirección es de Héctor Caíno, con elenco integrado por Julio Benítez, Julio Aguirre y Adrián Beato, mientras que la escenografía, iluminación y sonido son de Luis Caram. Hoy es "el día de la gorra", con entrada gratuita y la posibilidad de una contribución voluntaria, sistema empleado todos los viernes, por el cual el IVAD se siente muy satisfecho por la respuesta del público. Con éstas se cumplen veinte funciones de la obra, que había sido estrenada en noviembre y repuesta en enero, con 2.500 espectadores, de los cuales un 40% turistas, de acuerdo con la estimación del IVAD.

Crónica es una obra cruel, devastadora, que describe en breve espacio la tragedia de la pequeña burguesía ciudadana, tan propia de esta época, en un diálogo brillante, rico en situaciones y réplicas punzantes. Es la disolución irreversible que sucede en el ánimo de un Emilio Morel, agente de seguros, argentino, un peugeot blanco. Morel es secuestrado de la multitud, arbitrariamente, con excelente impacto al comienzo de la obra. Y más allá de justificaciones sociales -que las hay, la obra plantea un problema social y aún generacional- la desnudez de Morel ante el asedio de sus raptos pone en evidencia el miedo a la incerteza del protagonista, inserto en un medio pretendidamente determinista como es la sociedad occidental.

Porque a Morel lo raptan porque sí, al ser inocente de nada es culpable de todo: la cosmovisión del hombre mediocre desplegada en todo su patético esplendor, ante un público que inevitablemente se compromete afectivamente -siono ideológicamente- con el secuestrador y con el secuestrado.

No se trata de teatro político, y su relación con el actual momento debe buscarse sin duda en la denuncia de una enfermedad endémica, en la esperanza de que el movimiento de renovación que vive el país sea lo suficientemente sincero y poderoso para movilizar las conciencias hasta el más íntimo interior. En ese sentido es vigente por ser comprometido, porque cala hondo en la angustia: "es extraño como uno puede llegar a sentirse", dice Morel, consumada la destrucción de la ilusión complaciente. .

Fig. 17 – Recorte periodístico del Diario Río Negro de su edición del 24 de febrero de 1984.

En conclusión, por todos estos elementos que desarrollamos en este capítulo, y por la ineludible vinculación que tuvo la puesta con la etapa histórica de transición a la democracia, *Crónica de un secuestro* significó una producción memorable en la historia del IVAD, ya que no sólo innovó en la utilización de recursos estéticos con la exploración de zonas fronterizas entre realidad y ficción, sino que también el elenco pudo exponer metafóricamente este momento político de la historia argentina, a través de una apuesta muy grande y arriesgada en cuanto al modo en que sería recibida. Es por esto que para nosotros la obra conformó un hito en el devenir histórico del grupo, coincidiendo con el final del período político más atroz en la historia de Argentina.

Conclusiones y consideraciones finales

A lo largo de todo nuestro trabajo hemos podido estudiar la actividad teatral desarrollada por el IVAD durante los años que comprendió la última dictadura militar acaecida en Argentina, y de esta forma destacar su importancia dentro de la historia artístico-cultural de la ciudad rionegrina de San Carlos de Bariloche. Los escritos realizados por Nudler y Porcel de Peralta en el marco del Proyecto de Investigación “Poéticas y Formaciones Teatrales Rionegrinas (1955-2015)” – dirigido por Mauricio Tossi–, constituyeron una sólida base sobre la que pudimos continuar profundizando en la sistematización de la historiografía teatral de Bariloche y la conformación de su campo teatral a partir de la labor de este elenco.

El recorte que realizamos en la historia del grupo obedeció al interés por indagar en uno de los períodos más ricos e interesantes de sus años de actividad teatral, y a partir de ahí vincular los conceptos de teatro y dictadura situándolos en la mencionada ciudad rionegrina, y atendiendo a las particularidades de la localidad en este contexto socio-político específico que significó el gobierno militar del autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional”. De estos años destacamos la presencia de la artista plástica Dolores Fállada, puesto que enriqueció visualmente los vestuarios y escenografías de las puestas del IVAD del período, volviéndose uno de los rasgos más distintivos y recordados de las diferentes producciones escénicas que se llevaron a cabo.

Al partir de las indagaciones previas acerca del IVAD y las principales investigaciones sobre el teatro argentino durante la última dictadura comenzamos a dilucidar qué papel o rol cumplió el grupo en este contexto. Según lo expresado en los diferentes testimonios, hubo una gran coincidencia al afirmar que el grupo configuró una especie de refugio para sus integrantes, dada la forma en la que ayudó a algunos de ellos a poder subsistir al terror, al miedo y a la incertidumbre que se extendió en toda la sociedad argentina en este oscuro período. Esta cualidad de refugio estuvo ligada a ciertas libertades que ofrecía la posibilidad de reunirse en un grupo con fines culturales-artísticos, con el completo conocimiento de las autoridades militares, lo cual da cuenta de la gran aceptación y reconocimiento que tenía el IVAD no sólo por la sociedad barilochense en general, sino también por el campo de poder.

Asimismo, cabe volver a mencionar que esta cierta libertad que se vivía en el elenco es algo que constituiría una marcada diferencia respecto de otros grupos del país, en los que la censura y el control eran mucho mayores. De esta idea se desprende nuestra comparación entre el IVAD y el “mundo paralelo al mundo” que plantea todo ente poético, la cual fue necesaria para explicar cómo fue posible que existiese sin mayores problemas este grupo teatral en medio de una dictadura, y de qué modo éste les permitía a sus miembros poder abstraerse momentáneamente de lo que estaba ocurriendo a nivel nacional. Con respecto al acallamiento incesante dentro del contexto dictatorial, logramos determinar que el silencio puede haber sido un elemento cohesivo dentro del grupo para explicar la convivencia de las diferencias ideológicas que, aunque implícitas, coexistían entre las personas que conformaban la agrupación teatral en esa etapa. Esto fue algo avizorado por Nudler y Porcel de Peralta, conformando un punto de interés particular en sus escritos.

Persiguiendo uno de nuestros objetivos iniciales acerca de comprobar si la actividad del IVAD significó de algún modo una resistencia al poder fáctico durante la dictadura es que nos apoyamos en algunas ideas de Deleuze (apud Di Filippo, 2012), para quien todo arte ofrece una resistencia al poder, en tanto es capaz de crear entes o mundos autónomos que escapan al control de cualquier fuerza externa a sí. Asimismo, nos valimos de las ideas de Badiou (2000), quien afirma que cada representación teatral es un *acontecimiento de pensamiento*, algo que resulta incompatible con la lógica y fundamento de un gobierno dictatorial. De este modo, al explicar el funcionamiento de este grupo como una resistencia durante la dictadura, pudimos dar cuenta de las facultades e implicancias políticas que tuvo la existencia del IVAD en este contexto de profundo control y represión, apoyándonos en las ideas de Dubatti y Trastoy, que resaltan el valor político inherente al arte teatral. De esta concepción del IVAD como refugio, resistencia y acontecimiento político, tomamos el testimonio de Miguel García Lombardi y sus vivencias en Bariloche, específicamente en sus años de pertenencia al IVAD, como un paradigma ejemplificador de estas ideas.

La selección de las dos obras que reconstruimos a partir de todo el material recabado obedeció a tomar dos momentos muy distintos en el último período dictatorial en Argentina: el inicio de la dictadura y su finalización. Partiendo de la idea de que, dentro del período estudiado, a partir del año 1980 el IVAD montó una mayor cantidad de obras nacionales, a diferencia de la tradición

anterior de llevar a escena principalmente obras extranjeras clásicas, pudimos observar que las producciones teatrales del grupo adquirieron un posicionamiento de alguna manera más crítico y comprometido con el momento socio-político que ocurría en el país durante los años de la dictadura (Nudler, 2016). Hasta el año 1976, el IVAD había realizado 43 obras, de las cuales 33 eran de autores extranjeros, mientras que 10 eran argentinas. En el período que elegimos, de las 18 obras representadas existe una mayor proporción de autores nacionales: 11 obras argentinas frente a 7 de origen extranjero. Este cambio en el país de procedencia de las obras representadas por el IVAD se acentúa de manera considerable a partir del año 80, llevando a escena obras argentinas, entre ellas algunas piezas teatrales del movimiento Teatro Abierto.

En lo referido al vínculo de cada obra con el contexto político que se vivía, en el caso de *Nuestro pueblo*, a pesar de las posibles interpretaciones que pudieran surgir de mencionar y tratar un tema tan profundo como lo son la vida y la muerte durante una época tan cruel y violenta, podemos suponer que hubo una conexión casi nula entre la realidad política del país y el universo ficcional de la pieza, dado que en ese primer año de la dictadura aún no había mucha consciencia de lo que realmente pasaba ni del terror que comenzaba a dispersarse por todo el país. En cambio, en *Crónica de un secuestro*, al suceder en esa “zona gris” de transición a la democracia, el vínculo entre la realidad política nacional y el universo de la obra representada fue muy destacado, haciéndose manifiesta esta necesidad de hablar y reflexionar mediante el teatro acerca de lo vivido durante el último período dictatorial en Argentina. Resultaría enriquecedor poder seguir avanzando en futuras investigaciones acerca del modo en que fueron dándose esos cambios a través de un estudio exhaustivo y particular de cada uno de los montajes intermedios de este recorte histórico, y así poder indagar en profundidad cómo se fueron dando estos cambios estéticos del grupo.

Al tratarse *Nuestro pueblo* de una obra escrita originalmente en idioma inglés, para su representación el IVAD recurrió necesariamente a una traducción de este texto dramático. Según testimonios de integrantes del grupo el texto traducido de la obra se respetó casi por completo, por lo que podemos afirmar que la distancia que se generó en la recepción de la puesta con la realidad socio política del momento fue mayor a lo ocurrido con *Crónica de un secuestro*, donde, además de tratarse de una obra argentina, su argumento estaba fuertemente relacionado con el contexto histórico que se atravesaba (Schmeisser, 2019). Sumado a eso, esta distancia que significa la traducción de una obra se habría debido en parte también a que “el texto extranjero se

presenta como una masa inerte de resistencia a la traducción. Las zonas de intraductibilidad se encuentran por todo el texto. Los campos semánticos no se superponen; las sintaxis no son equivalentes; los giros idiomáticos no transmiten los mismos giros culturales; las connotaciones sobrevuelan a las denotaciones más claras haciéndolas ambiguas” (Barale y Tossi, 2017: 31).

Por otra parte, en base a la periodización tentativa de la historia del grupo realizada por Nudler y Porcel de Peralta en sus escritos, en la que señalan un cambio de período con el ingreso del actor Julio Benítez, pudimos constatar algunos cambios en las decisiones (est)éticas del grupo. Pese a que el recurso escénico de configurar instancias liminales entre realidad y ficción fue algo presente en ambos montajes teatrales estudiados, creemos que puntualmente en *Crónica de un secuestro* este procedimiento poético fue utilizado para transmitir un mensaje crítico más directo y comprometido con la realidad sociopolítica del momento. De este modo podríamos afirmar que en el IVAD se introdujo una estética teatral que tuvo ciertas semejanzas con lo que Ricci (1986) llama una “teatro salvaje”, categoría estética que propone este autor “con el fin de explicar la evolución histórica y poética de la escena independiente en las provincias, tomando como base referencial para sus conclusiones ciertas prácticas teatrales del Litoral y del Noroeste Argentino” (Tossi, 2014, “Hacia un primer paso comparado: revisita a la estética “salvaje” del teatro de provincia”, párrafo 1), en el contexto de la reapertura democrática. De este modo, Ricci caracteriza a este teatro como “un teatro del interior que intenta escapar de antiguos vicios y alcanzar virtudes recientes” (Ricci, 1986: 62).

Sostenemos esta comparación entre el IVAD y la propuesta de Ricci volviendo a aludir al período que señalan Nudler y Porcel de Peralta (Nudler, Porcel de Peralta y Schmeisser, 2015; Nudler, 2016) a partir del año 80, puesto que se evidencia en *Crónica de un secuestro* este despegue de la preferencia que tuvo históricamente el grupo por obras de autores extranjeros reconocidos internacionalmente, para pasar a un repertorio nacional, resignificando la obra en función del intertexto político del fin de la dictadura, e innovando con la experimentación de nuevas estéticas y formas teatrales, como sucedió con esta instancia liminal de entrecruzamiento entre lo real y lo ficcional en el momento del secuestro que ocurre en la obra.

Por otro lado, a partir de las tareas desarrolladas para esta investigación (entrevistas, indagación archivística en el Diario Río Negro, digitalización de fotografías), pudimos cumplir nuestro objetivo de ampliar la sistematización digital de imágenes de las diferentes puestas que

habíamos comenzado (Nudler y Schmeisser, 2018), enfocándonos en la recopilación de registros del período 1976-1983. De estos registros fotográficos, seleccionamos algunas imágenes de las dos puestas estudiadas en orden a realizar una aproximación a un análisis kinésico desde la perspectiva de cognición corporizada de Spolsky (1996), y así poder ampliar nuestros estudios a partir de uno de los más importantes vestigios que se tienen de los montajes teatrales del grupo.

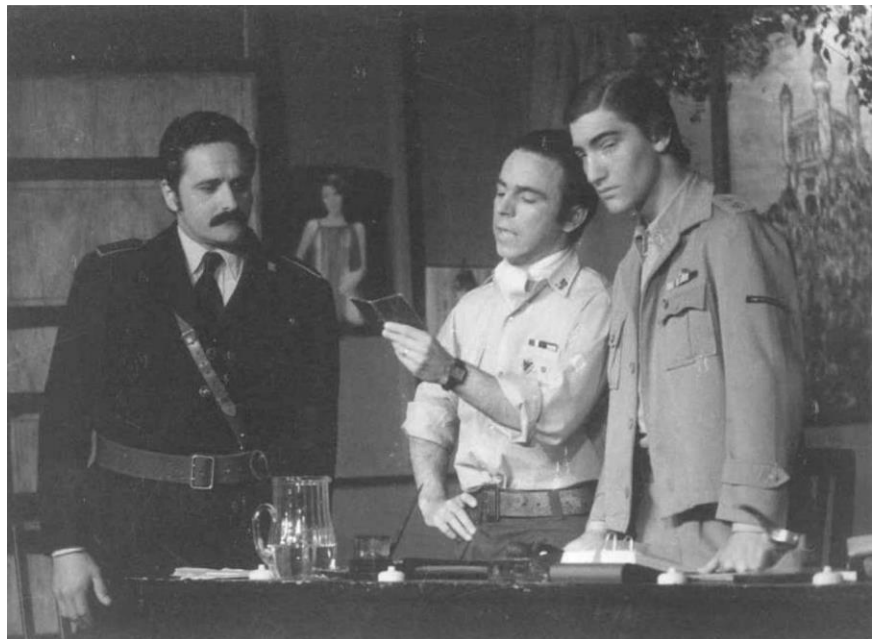
En suma, todo el desarrollo de nuestra investigación nos permitió ahondar en los estudios historiográficos de uno de los más importantes grupos teatrales de San Carlos de Bariloche durante los años que comprendió la última dictadura militar en Argentina. De esta manera, en estas reflexiones logramos desplegar los conceptos de teatro y dictadura, situándolos en el caso particular de Bariloche, contribuyendo así a los estudios histórico-artísticos de esta ciudad y sentando una base para futuras investigaciones historiográficas sobre el campo teatral de Bariloche, sus puntos de conexión con otras localidades (provinciales, regionales, nacionales) y su desarrollo en otros períodos de la historia nacional.

Anexo

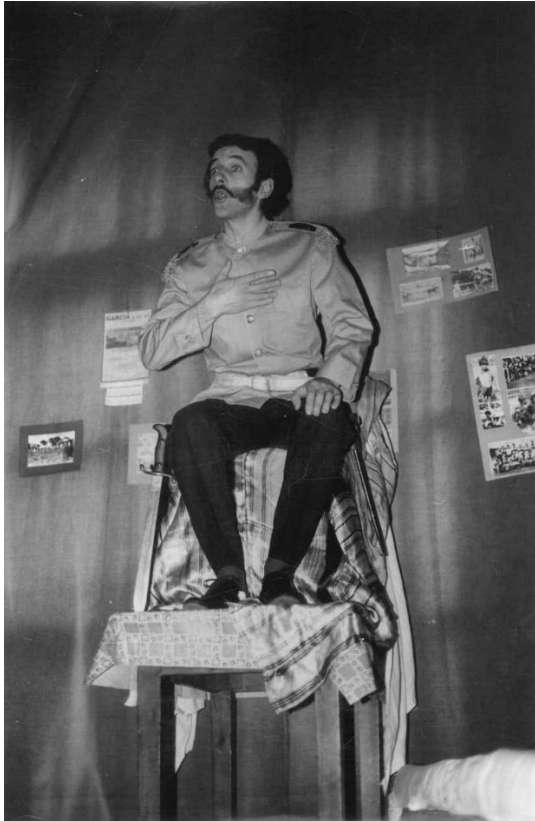
Fotografías de las producciones escénicas del IVAD a lo largo del período 1976-1983



1976 – *Nuestro pueblo*, de Thornton Wilder. Dirección: Norberto Vaieretti.
Archivo personal de Luis Caram.



1978 – *El amor de los cuatro coroneles*, de Peter Ustinov. Dirección: Luis Caram.
Archivo personal de Luis Caram.



1979 – *Saverio, el cruel*, de Roberto Arlt. Dirección: Guillermo Bricker.
Archivo personal de Luis Caram.



1979 – *La fiaca*, de Ricardo Talesnik. Dirección: Luis Caram.
Archivo personal de Luis Caram.



1980 – *¿A qué jugamos?*, de Carlos Gorostiza. Dirección: Guillermo Bricker.
Archivo personal de Luis Caram.



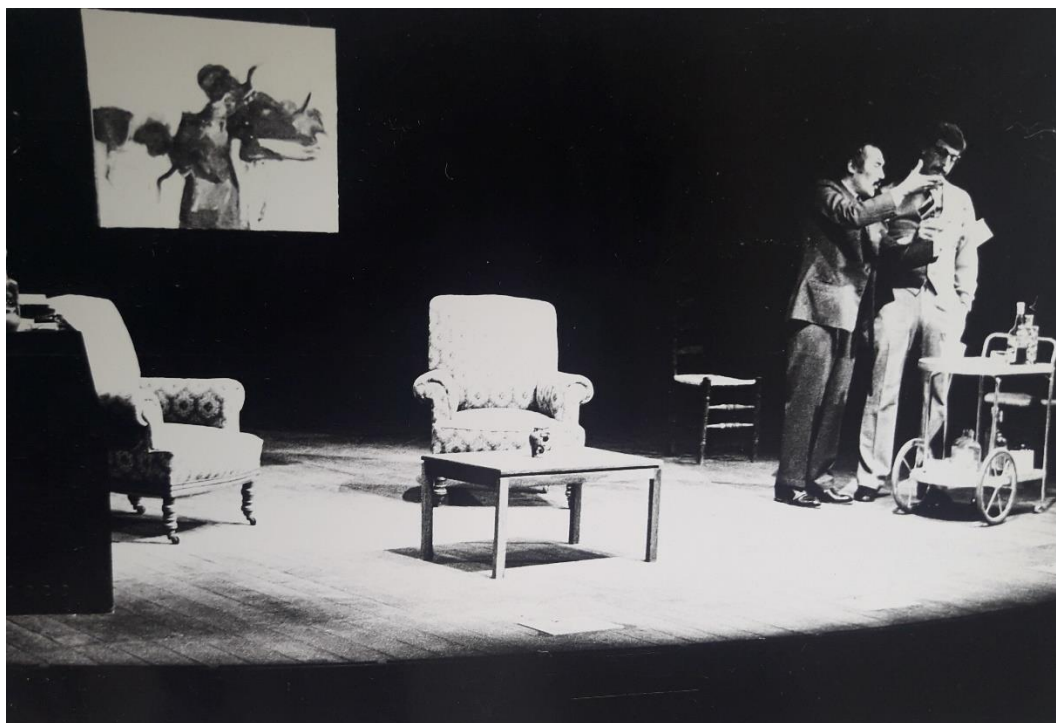
1981 – *Arsénico y encaje antiguo*, de Joseph Kesselring. Dirección: Luis Caram.
Archivo personal de Julio Aguirre y Raquel Santinelli



1981 – *La nona*, de Roberto Cossa. Dirección: Luis Caram.
Archivo del Diario Río Negro.



1982 – *Querido mentiroso*, de Jerome Kilty. Dirección: Eugenio Filipelli.
Archivo personal de Julio Aguirre y Raquel Santinelli.



1982 – *El caso cien*, de Roberto Cossa. Dirección: Luis Caram.
Archivo del Diario Río Negro.



1982 – *Gris de ausencia*, de Roberto Cossa. Dirección: Luis Caram
Archivo personal de Héctor Caíno



1982 – *El acompañamiento*, de Carlos Gorostiza. Dirección: Héctor Caíno.
Archivo del Diario Río Negro.



1983 – *Mateo*, de Armando Discépolo. Dirección: Luis Caram
Archivo del Diario Río Negro.



1983 – *Jaque a la reina*, de Alberto Peyrou y Diego Santillán. Dirección: Héctor Caíno
Archivo del Diario Río Negro.



1983 – Fotografía del equipo que puso en escena *Crónica de un secuestro*.
Dirección: Héctor Caíno. Archivo del Diario Río Negro.

Referencias bibliográficas

- Badiou, A. (2000). *Reflexiones sobre nuestro tiempo*. Ediciones Del Cifrado, Buenos Aires.
- Barale y Tossi, M. (2017). *De estéticas y teatralidades. Un estudio sobre el Noroeste Argentino*. Universidad Nacional de Tucumán. Facultad de Filosofía y Letras, San Miguel de Tucumán.
- Barba, E. (2010). *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Catálogos, Buenos Aires.
- Barros, M. (2016). “Ni ángeles ni demonios: la disputa en torno a la trama de las responsabilidades en la violencia política de los setenta”. *Studia Politicae n° 37*. Universidad Católica de Córdoba. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Córdoba.
- Britos, M. (2013). *Todo lo hermoso es posible: Centro de Estudios de Arte Dramático Teatro Escuela Fray Mocho. Una historia (1948-1962)*. Consejo Provincial del Teatro Independiente, La Plata.
- Buch, E. (2016). *Música, dictadura, Resistencia. La Orquesta de París en Buenos Aires*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- De Marinis, M. (1982). “El texto espectacular”, en *Semiotica del teatro. L’analisi testuale dello spettacolo*. Bompiani, Milano. Traducción de Camilletti, G. (2001) para la Cátedra “Análisis de textos dramáticos y espectaculares I”. Departamento de Artes Dramáticas – IUNA.
- De Toro, F. (2008). *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Galerna, Buenos Aires.
- Del Valle Orellana, N. (2012). “Entre poder y resistencia. Tras los rastros de la política en Foucault.” *Enfoques: Ciencia Política y Administración Pública, Vol. X, núm. 17*, diciembre, 2012, pp. 147-168. Universidad Central de Chile, Santiago.
- Diéguez Caballero, I. (2007). *Escenarios liminales: teatralidades, performances y política*. Atuel, Buenos Aires.
- Di Filippo, M. (2012). “Arte y resistencia política en (y a) las sociedades de control. Una fuga a través de Deleuze”. *Aisthesis n° 51*, pp. 35-56. Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago. Recuperado de:
https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812012000100003
- Dubatti, J. (2005). *Escritos sobre teatro*. Nueva generación, Buenos Aires.

- _____. (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Colihue, Buenos Aires.
- _____. (2014) *Filosofía del Teatro III: el teatro de los muertos*. Atuel, Buenos Aires.
- _____. (2016). “Teatro-Matriz y Teatro Liminal: la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral”. *Cena n° 19*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil
Recuperado de <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/65486/37728>
- _____. (Sin fecha). “Teatro rioplatense y dictadura: prácticas políticas y estéticas”. Recuperado de <http://www.caia.org.ar/docs/dubatti.pdf>
- Fernández, C. (2012). “Teatralidades y memorias. Problemas metodológicos para abordar el acontecimiento teatral desde la subjetividad de sus hacedores. Representaciones de la violencia política en *El rehén* de Brendan Behan”, en Tossi, M. (comp.) *La quila: cuaderno de historia del teatro n° 2*. Universidad Nacional de Río Negro, Viedma.
- Fischer-Lichte, E. (1999). *Semiótica del teatro*. Arco, Madrid.
- _____. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada, Madrid.
- Fos, C. (2009). “Leónidas Barletta: el actor en el mundo del Hombre de la Campana”, en Dubatti, J. (coord.). *Historia del actor II. Del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*. Colihue, Buenos Aires.
- _____. (2018). *Entre caminos, pueblos y escenarios. El teatro obrero y sus relaciones con el teatro independiente*. Azucena, Buenos Aires.
- Foucault, M. (1999). *Estética, ética y hermenéutica*. Paidós, Barcelona.
- García Barrientos, J. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro: Ensayo de método*. Toma/Paso de gato, México.
- García Lombardi, M. (2005). *Imberbes*. La Comuna Ediciones, La Plata.
- Jelin, E. (2001). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI, Madrid.
- King, G., Keohane, R. y Verba, S. (1994). *El diseño de la investigación social: la inferencia científica en los estudios cualitativos*. Alianza, Madrid.
- Kohlstedt, M. (2010). Tesis “Políticas y prácticas culturales en San Carlos de Bariloche: cambios y continuidades (1983-1989)”. Universidad Nacional del Comahue, Bariloche.

- Kohut, K. (1990). “El teatro argentino de los años del Proceso”, en De Toro, F. (ed.). *Semiótica y teatro latinoamericano*. Galerna/IITCTL, Buenos Aires.
- Marial, J. (1955). *El teatro independiente*. Alpe, Buenos Aires.
- Méndez, L. y Vives, J. (2008). *Entre libros y sueños. Historia de la Biblioteca Popular Sarmiento. (1928-2008)*. Biblioteca Sarmiento, Bariloche.
- Mogliani, L. (2001) “Campo teatral y serie social”, en Pelletieri, O. (dir.) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998). Volumen V*. Galerna, Buenos Aires.
- Nudler, A. y Porcel de Peralta, A. (2014). “Teatro IVAD: el grupo y su producción durante los años de la dictadura”, en *V Jornadas de Historia Social de la Patagonia*. IIDyPCa, Bariloche.
Recuperado de
[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).
- Nudler, A., Porcel de Peralta, A. y Schmeisser, A. (2015). “Reconstrucción colectiva de la historia del Teatro IVAD”, ponencia leída en *VII Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina*, Neuquén.
- Nudler, A. (2015). “Factores que marcaron la finalización del histórico grupo IVAD”, en Garrido, M. (dir.). *VI Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina*. EDUCO – Universidad Nacional del Comahue, Neuquén. Recuperado de
https://www.academia.edu/24184073/VI_JORNADAS_DE_LAS_DRAMATURGIAS_DE_LA_NORPATAGONIA_ARGENTINA_NEUQUEN
- _____. (2016). “Hacia una periodización posible del grupo patagónico argentino Instituto Vuriloche de Arte Dramático (1956-1998)”, en *XXV Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino*. GETEA, Buenos Aires.
- Nudler, A. y Schmeisser, A. (2018). Archivo de acceso público de fotografías del grupo teatral IVAD.
Disponible en línea en
www.dropbox.com/sh/32jpa78ipel3xyw/AAD9s04dyqgW2j5qXQGABoQVa?dl=0
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Paidós, Barcelona.
- _____. (2000). *El análisis de los espectáculos: Teatro, mimo, danza, cine*. Paidós, Barcelona.

- Pellettieri, O. (1990). "El Teatro Independiente en la Argentina (1930-1965): Intertexto europeo y norteamericano y realidad nacional", en De Toro, F. (ed.). *Semiótica y teatro latinoamericano*. Galerna/IITCTL, Buenos Aires.
- _____. (2001). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998). Volumen V*. Galerna, Buenos Aires.
- _____. (2005). *El teatro argentino en las provincias, Volumen I*. Galerna, Buenos Aires.
- _____. (2007). *El teatro argentino en las provincias, Volumen II*. Galerna, Buenos Aires.
- Proaño Gómez, L. (2002). *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-73. Teatro e identidad*. Atuel, Buenos Aires.
- Ricci, J. (1986). *Hacia un teatro salvaje*. Cuadernos de extensión universitaria N° 6, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe.
- Ryngaert, Jean-Pierre. (2000). *Introducción al análisis teatral*. Artes del Sur, Buenos Aires.
- Saltalamacchia, H. (1997). *El proyecto de investigación: su estructura y redacción*. Cuadernos del Capedcom, Puerto Rico.
- Schmeisser, A. (2017). "El grupo teatral IVAD durante el período 1976-1983: El caso de la puesta en escena de la obra *Crónica de un secuestro*, de Mario Diamant". *III Jornadas de Investigación de Estudiantes en Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Río Negro*, Bariloche.
- _____. (2018). "Los grupos teatrales IVAD y Fray Mocho: una posible relación entre la histórica Primera Gira Nacional del Fray Mocho y la conformación del IVAD en Bariloche". *XXIV Jornadas Nacionales de Teatro Comparado*, Buenos Aires.
- _____. (2019). "El grupo teatral IVAD entre 1976 y 1983: desde *Nuestro pueblo* a *Crónica de un secuestro*". *IX Congreso de la Asociación Argentina de Teatro Comparado ATEACOMP. Cruces culturales y convergencias teatrales en la Patagonia*. Sede Andina de la Universidad Nacional de Río Negro y Asociación Argentina de Teatro Comparado, Bariloche. Recuperado de <https://rid.unrn.edu.ar/jspui/handle/20.500.12049/4468>
- Scribano, A. (2006). *Introducción al proceso de investigación en ciencias sociales*. Copiar, Córdoba.
- Spolsky, E. (1996). "Elaborated Knowledge: Reading Kinesis in Pictures". *Poetics Today*, Vol. 17, No. 2 (Summer, 1996), pp. 157-180. Duke University Press.

Tossi, M. (2011). *Poéticas y formaciones teatrales en el noroeste argentino: Tucumán, 1954-1976*. Dunken, Buenos Aires.

_____. (2012). *La quila: cuaderno de historia del teatro n° 2*. Universidad Nacional de Río Negro, Viedma

_____. (2014). "Aproximaciones a la dramaturgia rionegrina (1984-1989): revisita a la estética 'salvaje' ". *Palos y Piedras*. Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, Buenos Aires.

_____. (2015). *Antología de teatro rionegrino en la posdictadura*. Universidad Nacional de Río Negro, Viedma.

Trastoy, B. (1987). "Nuevas tendencias en la escena argentina, el neogrotesco". Teatro del Pueblo. Fundación Carlos Somigliana, Buenos Aires. Recuperado de:

www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/trastoy002.htm

_____. (2001). "Teatro Abierto 1981: un fenómeno social y cultural", en Pellettieri, O. (dir.) *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998). Volumen V*. Galerna, Buenos Aires.

Obras dramáticas

Diamant, M. (1972). *Crónica de un secuestro*. Talía, Buenos Aires.

Wilder, T. (1938a). "Nuestro pueblo", en Martínez Sierra, M. (trad.) (1963). *Thornton Wilder. Obras escogidas*. Aguilar, Valencia.

_____. (1938b). *Our town*. Harper & Row, New York.

Películas

Echeverría, C. (director). (1987). *Juan como si nada hubiera ocurrido*. Argentina-Alemania: HFF München, INCAA.

_____. (2006). *Pacto de silencio*. Argentina: INCAA.

Wood, S. (director). (1940). *Our town*. Estados Unidos: Sol Lesser Productions.