

Título: El grupo teatral rionegrino IVAD durante la última dictadura militar argentina (1976-1983)

Autor: Agustín Leandro Schmeisser

Afiliación institucional: Universidad Nacional de Río Negro

Correo electrónico: agus.schm@gmail.com

Resumen

El presente trabajo trata sobre uno de los primeros grupos teatrales de la ciudad de San Carlos de Bariloche (IVAD), específicamente en los años que comprendieron la última dictadura militar ocurrida en Argentina (1976-1983). Teniendo en cuenta las características de este período histórico, nos proponemos analizar algunas de las diferentes significaciones que adquirió dicho grupo en este contexto sociopolítico, para así comprender el funcionamiento de esta agrupación como un hecho de resistencia a la dictadura, y un fenómeno político dentro de este período.

Palabras clave: teatro – IVAD – dictadura – resistencia – política

Resumo

Este trabalho trata de um dos primeiros grupos de teatro da cidade de San Carlos de Bariloche (IVAD), especificamente nos anos que incluíram a última ditadura militar na Argentina (1976-1983). Tendo em conta as características deste período histórico, propomos-nos a analisar alguns dos diferentes sentidos que este grupo adquiriu neste contexto sociopolítico, a fim de compreender o funcionamento deste grupo como um facto de resistência à ditadura, e um fenómeno político dentro deste período.

Palabras clave: teatro - IVAD - ditadura - resistência – política

Abstract

This work refers to one of the first theatre groups in the city of San Carlos de Bariloche (IVAD), specifically in the years that included the last military dictatorship in Argentina (1976-1983). Taking into account the characteristics of this historical period, we propose to analyze some of the different meanings that this group acquired in this socio-political context, in order to understand the operation of this group as a fact of resistance to the dictatorship, and a political phenomenon within this period.

Keywords: theatre - IVAD - dictatorship - resistance - politics

Introducción

El Instituto Vuriloche de Arte Dramático –más conocido por sus siglas como IVAD– fue uno de los primeros y más importantes grupos de teatro de la ciudad argentina de San Carlos de Bariloche. 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 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, que había derrocado al entonces presidente Juan Domingo Perón, dando así inicio a la autodenominada Revolución Libertadora en Argentina. 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).

El grupo teatral fue creado originalmente por tres personas: Ángel Luis Aguirre, Aníbal Zucal y Miguel Ángel Cornaglia, 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). Es llamativo que hayan elegido el uso de la palabra Vuriloche en la sigla del grupo –en vez de Bariloche–, seguramente con la intención de recuperar de algún modo el nombre con el que se denominaban 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.

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).



Imagen de la escenificación de la conferencia “Federico García Lorca, veinte años después”, llevada a cabo en el salón de actos de la Biblioteca Sarmiento. Archivo personal de Luis Caram

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. Recientemente, en reconocimiento a su trabajo y aporte al patrimonio cultural local, el 17 de noviembre de 2016 el Concejo Municipal le realizó un homenaje al IVAD y lo declaró Expresión y Manifestación Intangible de la ciudad de San Carlos de Bariloche, al cumplirse 60 años desde su fecha de fundación.

El IVAD entre 1976-1983

Es destacable el hecho de que el IVAD “se mantuvo a través de muy diversos períodos históricos del país, y lo hizo albergando en su seno a personas pertenecientes a casi todo el espectro ideológico” (Nudler y Porcel de Peralta, 2014: 389), no siendo nunca un objetivo del grupo la denuncia social ni la explicitación de un posicionamiento político. A partir de estas ideas, nos focalizamos en el funcionamiento de este elenco teatral durante el período correspondiente a la última dictadura militar ocurrida en Argentina (1976 a 1983), autodenominada Proceso de Reorganización Nacional, recordada como la dictadura más atroz y cruenta en la historia nacional.¹

Las investigaciones realizadas por Marina Franco (2012) hacen una revisión acerca de las continuidades represivas de los años precedentes al golpe de Estado de 1976. Al respecto, la autora problematiza los años comprendidos en el régimen democrático entre 1973 y 1976, analizando las diversas prácticas y discursos “antisubversivos” sobre los que se fue gestando la violencia y la represión característica de la última dictadura. Del mismo modo que lo planteado por Franco, debemos mencionar los trabajos realizados por Pablo Scatizza, que ubican temporalmente el inicio de las prácticas represivas en los años previos a la instauración del gobierno militar en 1976, puntualizando su estudio en la Norpatagonia argentina, una región que pese a encontrarse lejos de las zonas consideradas “calientes”, fueron consideradas por las Fuerzas Armadas como un posible foco de subversión, por lo que

¹ En una futura investigación las variables de estudio se pueden contrastar con otros autores que han transitado sobre el tema, como Lorena Verzero, Malena La Rocca, Ana María Vidal, Ramiro Manduca, entre otros. Sin embargo, ninguno de ellos ha indagado en las específicas condiciones de producción artístico-teatral de la Patagonia. Entonces, para evitar reduccionismos teóricos y descontextualizaciones geoculturales, los mencionamos como referentes de las condiciones del teatro en dictadura en otras territorialidades del país.

la violencia y la represión se extendieron también hasta esta zona geográfica. Teniendo en cuenta que el grupo teatral que estudiamos funcionaba desde hacía dos décadas antes del establecimiento del último régimen militar, resulta relevante destacar estas investigaciones que exponen la violencia política que se venía gestando desde los años previos al golpe de 1976.

Entre las investigaciones históricas que se centran en el estudio de Bariloche en este período histórico 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–. 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 también por Echeverría (2006), en la que se despliega una investigación acerca del encubrimiento y protección de criminales de guerra nazis en San Carlos de Bariloche, centrándose en el caso de Erich Priebke.

A pesar de que los años que comprendió la última dictadura cívico-militar argentina 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.

Tal como lo manifestaron algunos miembros del IVAD que pudimos entrevistar, el grupo operó para ellos como un refugio, un lugar de protección durante esos años, 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 (2014). Así, este grupo barilochense configuró un espacio en el cual sus miembros podían reunirse y compartir

la pasión por una actividad artística durante la elaboración de diversas producciones teatrales y su consecuente muestra al público en el salón de actos de la Biblioteca Sarmiento de Bariloche.

Siguiendo lo expresado por algunos integrantes del grupo, la participación en este elenco también fue una forma de atravesar este período oscuro que significó la dictadura, en el sentido de que los ayudó a poder separarse, 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.

Entre la censura y el silencio

Si hablamos de teatro durante la dictadura, es natural pensar que en un gobierno de facto como lo fue el último régimen militar, 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). Respecto de la censura cultural propia de estos años, el trabajo de Andrés Avellaneda (1986) sitúa el comienzo de estas prácticas de control de la cultura ya en la década del 60, las cuales fueron continuadas y sistematizadas en el esquema represivo de la última dictadura militar. En este sentido, los estudios de Julia Risler (2018) ahondan en la utilización de diversas estrategias psicológicas presentes en los principales medios de comunicación con las que se fue construyendo el consenso social necesario para la instalación de los sucesivos gobiernos militares desde 1955.

Pese a la 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 último 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, ciudad donde había desarrollado previamente 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. 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, como ya dijimos, funcionaba dentro del espacio perteneciente a la Asociación Civil sin fines de lucro de la Biblioteca Sarmiento, y se autosolventaba 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.

Las obras teatrales realizadas por el IVAD entre 1976 y 1983 fueron: *Nuestro pueblo*, de Thornton Wilder, en 1976; *Un tranvía llamado Deseo*, de Tennessee Williams, *Un mozo de chez Véry*, de Eugène Labiche, y *El pedido de mano*, de Antón Chejov, en 1977; *El amor de los cuatro coroneles*, de Peter Alexander Ustinov, en 1978; *Saverio, el cruel*, de Roberto Arlt, y *La fiaca*, de Ricardo Talesnik, en 1979; *¿A qué jugamos?*, de Carlos Gorostiza en

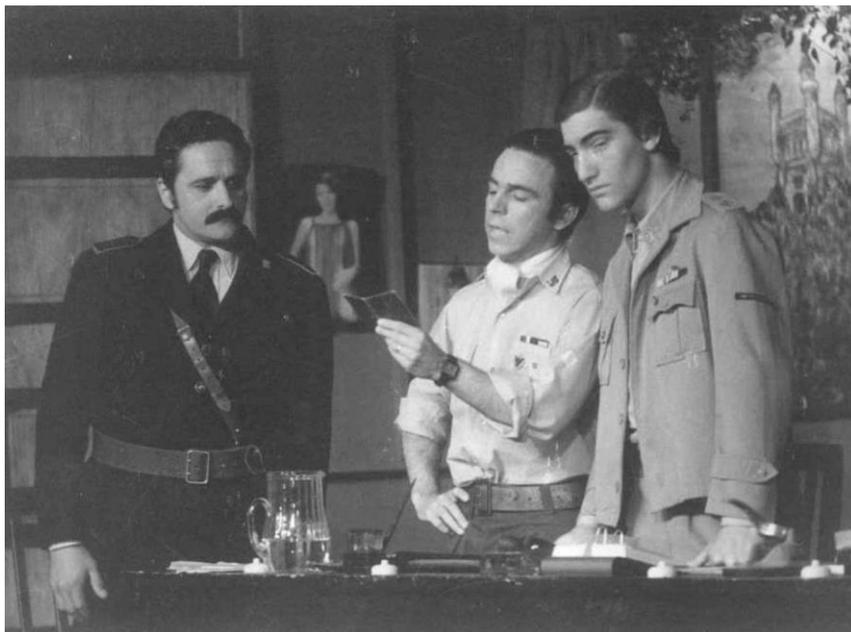
1980; *Arsénico y encaje antiguo*, de Joseph Kesselring, y *La nona*, de Roberto Cossa, en 1981; *Querido mentiroso*, de Jerome Kilty, *El caso cien* y *Gris de ausencia*, de Roberto Cossa, *El acompañamiento*, de Carlos Gorostiza, y *Alfonso y la máquina de hacer sonidos*, de Irene Rotemberg, en 1982; *Mateo*, de Armando Discépolo, *Jaque a la reina*, de Alberto Peyrou y Diego Santillán, y *Crónica de un secuestro*, de Mario Diamant, en 1983 (Nudler y Porcel de Peralta, 2014).

Dentro del recorte de la historia nacional seleccionado, Nudler y Porcel de Peralta (2015) señalan un importante cambio en la historia del IVAD: a partir del ingreso del actor Julio Benítez al grupo en el año 1980, el elenco comenzó a montar una mayor cantidad de obras de teatro argentino —algunas de ellas del ciclo Teatro Abierto— (Nudler y Porcel de Peralta, 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. Entonces, apelando a algunas nociones que Raymond Williams (2000) propone en su análisis cultural podemos afirmar que los aspectos selectivos que operaron para este viraje en el repertorio pueden haberse dado por la necesidad de manifestarse a través del teatro acerca de lo que ocurría en Argentina, mediante la puesta en escena de piezas teatrales que tuvieran cierta relación con la realidad nacional, algo que coincidió con la incipiente apertura a la dictadura que comenzaba a haber desde el 80 —al principio leve, pero más marcada luego de la Guerra de Malvinas—.

Regresando 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 pudimos 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 afirmar que ya había una censura inicial en la selección de la obra a trabajar, 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 las autoridades militares locales lo citaron ante una comisión para explicar por qué el IVAD estaba montando tantas obras que incluían a personajes militares (refiriéndose puntualmente a *Saverio, el cruel*, de Roberto Arlt, y *El amor de los cuatro coroneles*, de Peter Ustinov). 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 mayores 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 muestra 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.



Fotografía de la puesta de *El amor de los cuatro coroneles* (1978). Archivo personal de Luis Caram.



Fotografía de la puesta de *Saverio, el cruel* (1979). Archivo personal de Luis Caram.

Si partimos de estos intentos de acallar 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 cívico-militar argentina, 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).

Además de estas intervenciones del campo de poder sobre los medios de comunicación mediante prácticas de censura y silenciamiento que evitaran el develamiento 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 dictadura. 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.

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 que existían 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, pese a las contradicciones ideológicas que se hallaban dentro de él.

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 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.

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 nombra 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 para la Secretaría de Inteligencia del Estado (SIDE) y 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 también trabajaba en una radio de Bariloche, decidió de algún modo protegerlo al acordar no mencionarle esa suerte de

“confesión” al Interventor. Luego de este episodio, 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, a causa de la significativa disminución de la represión y el terror provocados por el Estado en los años precedentes. Además del caso de 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).

Tal como afirman Nudler y Porcel de Peralta en sus estudios sobre este grupo, al analizar al IVAD durante la dictadura “llama la atención de algún modo lo ‘cerca’ o lo ‘visible’ que era el grupo para los militares en el poder” (Nudler y Porcel de Peralta, 2014: 391), y que a pesar de esto de alguna manera “nadie tocaba al IVAD”. Como mencionamos previamente, este grupo teatral trabajaba en la sala de la Biblioteca Sarmiento –ubicada en el Centro Cívico de Bariloche–, muy próxima a donde se hallaban las autoridades civiles y militares. Por medio 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. En este sentido, la prensa local y provincial también contribuían a la visibilidad de los diversos trabajos que realizaba este elenco patagónico.

En definitiva, su actividad no era ignorada 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. Asimismo, creemos que la heterogeneidad de visiones políticas que había dentro del IVAD acerca del contexto es lo que hizo que el poder militar no lo viera como un peligro para el proyecto oficial, ya que no había una idea u opinión acerca del poder compartida por todos sus miembros, sino que cada uno se reservaba sus opiniones y pensamientos ideológicos para sí mismo, teniendo prohibido comunicárselos a otros. Este carácter “despolitizado”, silenciado de ideas políticas, es lo que quizás le permitió al grupo subsistir tantos años a lo largo de diversos períodos, algunos de ellos dictatoriales.

El IVAD, ¿una forma de resistencia?

Aunque partimos de la idea de que el IVAD no configuró deliberadamente un espacio de resistencia a la dictadura, a diferencia de lo sucedido en otros grupos teatrales del país, no obstante, podemos postular la existencia de un factor de resistencia 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, esto es, 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). 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 principales 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* –aquellas propias de los siglos XVIII y XIX, y que tuvieron 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” (apud Di Filippo, 2012: 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. Por tal, Deleuze sostiene que “las creaciones del arte se convierten en interruptores, en vacuolas de no comunicación, en resistencias a la comunicación y a la información” (apud Di Filippo, 2012: 39).

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” generó una cierta forma de resistencia al poder de las fuerzas militares, al formar estos espacios de no comunicación, a-informáticos, que desarmonizaban y desquiciaban la circulación de las palabras de orden que la dictadura buscaba instalar. En relación a estas posibilidades que tiene el arte para resistir nos interesan los estudios de Esteban Buch (2016), quien citando a Adorno sostiene que “el

arte verdadero (...) mantiene una relación crítica con el poder por el sólo hecho de existir; (...) encarna una forma de negatividad, como lo contrario de la positividad de lo que simplemente es, como lo contrario de la realidad inaceptable” (p. 245).

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 este contexto dictatorial, 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 algún 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 la última dictadura, 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 una 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.

Más allá del 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 en particular. 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 que en el arte “surge una primera presunción de su politicidad por ser un ejercicio de resistencia frente a las dinámicas del control” (p. 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 re-activan 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, quien sostiene 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” (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.

Dubatti 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” (2005: 145). Para este autor, 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).

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 escapan al poder y al control, y así poner en juego las normas y valores sociales impuestos en la época dictatorial.

Es por esto que 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.

En suma, 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

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 sociopolítica 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 quedaban dentro de la subjetividad de cada teatrista o espectador de estas piezas teatrales.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo introdujimos brevemente al grupo teatral de mayor trascendencia en la historia cultural de la ciudad patagónica de San Carlos de Bariloche, el IVAD. Al enfocarnos en la actividad de esta agrupación durante los años comprendidos en la última dictadura militar argentina, pudimos dar cuenta de la existencia de intentos de censura o control que sufrió este grupo durante este período, y reflexionar acerca de los diversos significados de la idea de silencio y de refugio al interior de este elenco teatral en este contexto dictatorial. De este significado del IVAD como refugio, destacamos el caso de García Lombardi, al considerarlo como el ejemplo más claro de las contradicciones ideológicas que existieron en el IVAD durante la última dictadura militar ocurrida en Argentina. Por último, expresamos algunas formas en las que es posible entender el funcionamiento de este grupo teatral rionegrino como un hecho de resistencia y, en consecuencia, como un fenómeno político durante el período histórico de la última dictadura cívico-militar argentina.

Bibliografía

- Avellaneda, A. (1986). *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina, 1960-1983*. Buenos Aires: CEAL.
- Badiou, A. (2000). *Reflexiones sobre nuestro tiempo*. Buenos Aires: Ediciones Del Cifrado.
- Barros, M. (2016). “Ni ángeles ni demonios: la disputa en torno a la trama de las responsabilidades en la violencia política de los setenta”, en *Studia Politicae n° 37*. Córdoba: Universidad Católica de Córdoba. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales.
- Buch, E. (2016). *Música, dictadura, Resistencia. La Orquesta de París en Buenos Aires*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Di Filippo, M. (2012). “Arte y resistencia política en (y a) las sociedades de control. Una fuga a través de Deleuze”. *Aisthesis n° 51*. Santiago: Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile, 35-56. Recuperado de https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812012000100003
- Dubatti, J. (2005). *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva generación.
- Foucault, M. (1999). *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós.
- Franco, M. (2012). *Un enemigo para la Nación. Orden interno, violencia y “subversión”, 1973-1976*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- García Lombardi, M. (2005). *Imberbes*. La Plata: La Comuna Ediciones.
- Kohlstedt, M. (2010). Tesis “Políticas y prácticas culturales en San Carlos de Bariloche: cambios y continuidades (1983-1989)”. Bariloche: Universidad Nacional del Comahue.
- Kohut, K. (1990). “El teatro argentino de los años del Proceso”, en De Toro, F. (ed.). *Semiótica y teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna/IITCTL.

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 5*. Buenos Aires: Galerna.

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*. San Carlos de Bariloche: IIDyPCa. Recuperado de https://iidypca.homestead.com/V_Jornadas_de_Historia_Social_de_la_Patagonia_1_.pdf.

_____. (2015). “Reconstrucción colectiva de la historia del Teatro IVAD”, ponencia 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*. Neuquén: EDUCO – Universidad Nacional del Comahue. 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*. Buenos Aires: GETEA.

Proaño Gómez, L. (2002). *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-73. Teatro e identidad*. Buenos Aires: Atuel.

Risler, J. (2018). *La acción psicológica. Dictadura, Inteligencia y gobierno de las emociones (1955- 1981)*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Scatizza, P. (2016). *Un Comahue violento: Dictadura, represión y juicios en la Norpatagonia Argentina*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península.

Películas

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

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