

Representaciones de la militancia en el teatro argentino actual: de la universalización a la particularización de lo político.

Mauro, Karina y Leonardi, Yanina Andrea.

Cita:

Mauro, Karina y Leonardi, Yanina Andrea (2011). *Representaciones de la militancia en el teatro argentino actual: de la universalización a la particularización de lo político. XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-071/347>

Mesa 52**Formas de reconstrucción del pasado reciente. Historia y Memoria de las dictaduras en Argentina y el Cono Sur**

Coordinadores: Patricia Funes (UBA-CONICET)-Patricia Flier (UNLP)-Pablo Scatizza (UNCo) pscatizza@gmail.com

Título: “Representaciones de la militancia en el teatro argentino actual: de la universalización a la particularización de lo político”

Apellido y nombre de las autoras:

- Mauro, Karina

Universidad de Buenos Aires

DNI: 23782848

E-mail: karinamauro@hotmail.com

- Leonardi, Yanina Andrea

CONICET-Universidad de Buenos Aires

DNI: 23303473

E-mail: yaninaleonardi@yahoo.com

Ponencia autorizada para su publicación**Representaciones de la militancia en el teatro argentino actual: de la universalización a la particularización de lo político**

Karina Mauro

Universidad de Buenos Aires

Yanina Leonardi

CONICET-Universidad de Buenos Aires

Desde mediados de la década del '90, el campo intelectual argentino comenzó a centrar su atención sobre lo ocurrido durante los años '70, tanto de la militancia de izquierda constituida en el periodo previo al golpe de Estado de 1976, como de los

horrores cometidos por el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983). Esta reflexión sobre el tema se fue intensificando hacia fines de los años '90, y esto puede verse claramente en la proliferación de publicaciones académicas, periodísticas y testimoniales que fueron surgiendo desde aquellos años hasta la actualidad, donde, quizás, la aparición de los tres tomos de *La Voluntad* (1997), de Eduardo Anguita y Martín Caparrós, sea un ejemplo paradigmático a la vez que un puntapié inicial.

Pero el tratamiento de lo sucedido en el país durante esos años se vio incrementado por algunos hechos -de índole social y política- ajenos al campo intelectual, como por ejemplo, el cumplimiento del 30° aniversario del último golpe militar en marzo de 2006, y las medidas tomadas por el Presidente Néstor Kischner con respecto a lo sucedido durante la última dictadura. Nos referimos, por un lado, a la anulación de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida en el 2005, que permitió el juzgamiento de diversos casos; y por otro, a la decisión de crear un Museo de la Memoria en el predio de la ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada) -ex -centro clandestino de detención, donde fueron recluidas una gran cantidad de personas-, en marzo de 2004. Este acontecimiento tuvo por parte del Presidente Kischner dos acciones en el acto oficial que quizás puedan condensar simbólicamente la apertura de una nueva etapa en el posicionamiento del Estado con respecto a nuestro pasado reciente. Una de ellas fue su discurso en el que como Presidente de la República y en nombre del Estado pedía perdón a la sociedad por los errores y omisiones cometidos en el pasado; y, la otra, fue la orden de descolgar el cuadro del dictador Jorge R. Videla del Colegio Militar.

Asimismo, debemos destacar que la detención y juzgamiento de algunos militares acusados del robo y apropiación de niños fueron otros de los hechos que acrecentaron la revisión de lo acontecido en ese periodo. De este modo, tanto durante el gobierno de Néstor Kischner como en el actual de Cristina Fernández, la sociedad argentina convive con la realización de numerosos juicios de casos centrados en las atrocidades cometidas en la última dictadura en diversos lugares del país, como uno de los acontecimientos que integran la realidad nacional. El rol asumido por el Estado -a lo largo de estos dos mandatos de gobierno- conlleva notables repercusiones en el orden social y cultural, ya que las medidas y acciones anteriormente mencionadas le otorgaron visibilidad y legitimidad al tema dentro de la sociedad. Nuestro pasado reciente dejó de

ser un tema que afectaba a determinados sectores, pasando a formar parte de la agenda oficial del Estado.

Considerando esta reflexión sobre los años '70, a la que se sumaron varias manifestaciones artísticas provenientes de distintas disciplinas, nos proponemos analizar qué aconteció al respecto en el teatro argentino contemporáneo, observando la presencia de cambios en el tratamiento del tema en relación con las medidas oficiales antes mencionadas. Para ellos nos resulta necesario caracterizar la composición y dinámica propias del campo teatral, a la vez que su ideología dominante, ya que las mismas tendrán incidencia en la instalación y el tratamiento del tema.

Desde su primer modernización en la década de '30, dentro del campo teatral porteño se instituyó un circuito de “teatro de arte”, que se fundaba en un concepto del arte como pura comunicación, con fines pedagógicos, a la vez que adhería a una ideología de izquierda. Esta tendencia –que se posicionó en la centralidad- se consolidó notablemente en la década del '60 con la incorporación de nuevas voces y permanece hasta la actualidad con algunos desplazamientos. Cabe destacar que dentro del campo teatral las producciones provenientes de las estéticas populares nacionales ocuparon siempre un lugar marginal dentro del mismo, al igual que sus creadores.

Dadas las características particulares de nuestro campo teatral, la apelación o, más exactamente, la construcción de referentes identificados con aspectos de la realidad histórica o política por parte del teatro, ha privilegiado una representación de tipo transitivo, en los términos planteados por Louis Marin (Chartier: 1996). El hecho teatral se ha concebido así como la sustitución de algo que se halla ausente del mismo, y que es convocado por su representación, que se vuelve así transparente hacia aquello a lo cual se refiere. De este modo, los aspectos reflexivos de la representación, aquellos mediante los cuales el referente y su signo forman cuerpo o son la misma cosa, han sido subordinados a la misión de dar a entender un mensaje claro, que se halla por fuera de la representación teatral propiamente dicha.

La estética privilegiada en la construcción de transitividad ha sido y continúa siendo el realismo, en tanto máxima garantía de transparencia hacia un referente valioso, considerado como previo a la representación y por lo tanto, ajeno y heterogéneo a ella. Por consiguiente, nuestro campo teatral ha tendido a una desvalorización de la especificidad estética, a la que se ha tachado de primitiva (tal es el caso de los géneros o procedimientos populares) o de vacua o gratuita (como ha sucedido mayormente con las propuestas experimentales).

En este estado de cosas, el campo teatral se sumó a la tarea reflexiva sobre lo acontecido en los años '70 a través de numerosas puestas en escena, donde uno de los temas más recurrentes fueron, en un comienzo, la apropiación sistemática de niños – hijos de militantes – por parte de las Fuerzas Armadas y los actos de tortura y vejación. El ciclo “Teatro x la identidad”, organizado conjuntamente por teatristas y Abuelas de Plaza de Mayo, desde el 2002, cuyo propósito reside en que los niños apropiados recuperen su identidad, es quizás el ejemplo más acabado del primero de los abordajes mencionados.

Otro de los enfoques estuvo centrado en la universalización de la víctima y el victimario, intentándose establecer un paralelo de la realidad nacional con el genocidio nazi. Este enfoque fue llevado a cabo por el grupo “Grupo Teatro Libre” (GTL), dirigido por Omar Pacheco, a través de su creación denominada “Trilogía del horror”, integrada por piezas como *Cinco puertas* (1997), *Memoria* (1993) y *Cautiverio* (2001). Asimismo, en creaciones posteriores –como *La cuna vacía* (2006)- el grupo continuó con el mismo tratamiento del tema, adhiriendo con esta puesta en escena a la conmemoración del 30º aniversario del golpe de Estado.

Nos interesa detenernos en la producción del GTL y Omar Pacheco por dos motivos. En principio, por tratarse de una de las primeras escenificaciones que el teatro realiza sobre el tema en la década del '90, justamente en forma simultánea a otras manifestaciones dentro del campo intelectual¹. Y también por la particularidad de la construcción de sus representaciones, donde predomina la ausencia de un anclaje en la historia argentina, apelando en su lugar a referentes universales. No obstante, la recepción del público y la crítica se centró en los acontecimientos sucedidos en la última dictadura militar.

Dentro de las creaciones del GTL y Omar Pacheco, *Cinco puertas* (1997) es quizás la más representativa, ya que condensa todos los aspectos trabajados por el grupo anterior y posteriormente a su estreno. Además, contó con siete temporadas consecutivas –en la sala del grupo denominada “La otra orilla”- , giras internacionales y premios.

¹ Eduardo Pavlovsky realizó aportes considerables en lo que respecta a lo acontecido en la última dictadura militar a través de sus reflexiones acerca de “la estética de los represores” presentes en piezas teatrales como *Potestad* (1985), *El Señor Galíndez* (1973), *El Sr. Laforgue* (1983), *Paso de dos* (1990), entre otras.

La obra *Cinco puertas* -a partir del teatro de imágenes- realiza un tratamiento del tema desde la vivencia del horror, al que se someten actores y espectadores. Las imágenes elegidas representan la tortura, la violación y la muerte, destacando la carencia de identidad de los sujetos. Una lengua ininteligible –que simula ser la alemana-, al igual que los trajes propios de los militares nazis y los uniformes a rayas usados por los detenidos en los campos de concentración de la segunda guerra mundial, promulgan una universalización del tema, de las víctimas y el victimario. Con ese referente de las imágenes –es decir, el genocidio nazi-, la obra intenta en su comparación con lo universal otorgarle legitimidad a lo acontecido en la historia argentina. La escenificación del horror es lo que le otorga visibilidad al tema.

Tanto *Cinco puertas* como el resto de las obras que integran la “Trilogía del horror” trabajan la transparencia del enunciado, lo que el acontecimiento teatral formula es una mera ilustración de conceptos previos, universales y estereotipados para el espectador, que evitan las contradicciones y complejidades a la vez que clarifican el mensaje. El horror es el punto que aúna todas las historias y también el factor central que vincula a artistas y espectadores. Desde esta solemnidad en el tratamiento del tema, el GTL y Omar Pacheco deciden hablar sobre la última dictadura militar de un modo oblicuo, recurriendo a la apelación de discursos asociados que le permitirán al espectador hacer un anclaje en la historia argentina. El mensaje emitido es netamente monolítico, no permite fisuras ni diversas interpretaciones. Parte de supuestos con los que el público asistente está previamente de acuerdo. La puesta en escena de este modo no introduce inquietudes en el espectador, por el contrario, trabaja sobre un imaginario presupuesto. Asimismo, la teatralización del horror realizada a través de la exposición del espectador a la presencia de la tortura, la vejación y la oscuridad en un espacio sumamente reducido, aumenta el carácter mono-referencial del mensaje.

Considerando las características del campo teatral anteriormente mencionadas, observamos que la producción de este grupo, si bien se aleja estéticamente del realismo dominante, se inscribe dentro de un marco ideológico que coincide con el público propio del “teatro de arte”, donde prevalece el gusto por leer metafóricamente lo nacional a partir de matrices universales.

Cabe destacar que en el contexto de los años ‘90, durante el menemismo, esta propuesta funcionó como resistencia desde la periferia, en el marco de discusiones en el seno del campo teatral entre los realistas y los “nuevos” teatristas que propugnaban la independencia de la forma respecto de cualquier referente identificable con la realidad

circundante. Pero también, desde el lugar de la resistencia se pronunciaban otras voces, que apelaban a otras formas y posicionamientos ideológicos, mucho más productivas en su vinculación entre el arte y la sociedad. Entre ellos podemos mencionar las creaciones de Pompeyo Audivert, Ricardo Bartis, Mauricio Kartun y la permanencia de Eduardo “Tato” Pavlovsky, quien ya venía trabajando anteriormente. Todos ellos –a excepción de Pavlovsky- trabajarían temas directamente vinculados al pasado reciente en la década posterior.

Repensar el pasado desde el teatro

Consideramos que las modificaciones producidas en nuestra sociedad luego de la crisis de 2001, ya sea por los sucesos acaecidos en diciembre de ese año como por la ubicación de la Argentina en el contexto de los cambios mundiales sobrevenidos luego de la caída de las Torres Gemelas, constituyen una bisagra. En este sentido, el inicio del gobierno de Kirchner no implicó solamente la asunción de medidas ligadas a la reivindicación de lo político y de la participación política de la ciudadanía. Además de las mismas, y sin desdeñar de su relevancia, el kirchnerismo planteó la revalorización de toda una zona de la cultura ligada a los contenidos nacionales y las formas populares en las que dichos contenidos encontraron, fundamentalmente durante los inicios del siglo pasado, una zona de articulación artística y cultural que no lograron obtener dentro de la variante culta y cosmopolita de la cultura.

Esto propició el marco adecuado para que comenzaran a aparecer paulatinamente, numerosas propuestas que, aunque todavía minoritarias dentro del campo teatral, se plantean la enunciación de un tópico no transitado: la militancia partidaria caracterizada a partir de la especificidad de la realidad nacional. Esto a su vez, conlleva otra innovación: la aparición del peronismo en escena, fenómeno político al que el campo teatral marginó reiteradamente a pesar de tener como una de sus características constitutivas el tratamiento de la realidad nacional².

Además del carácter inédito de estas manifestaciones en el campo teatral porteño, sobre todo si se las compara con las de la década del ‘90, las mismas ostentan

² La presencia del peronismo en el teatro argentino se vio supeditada a la ideología dominante en el campo teatral. Su tratamiento fue evitado, soslayado, dándose solamente en los momentos en los que el peronismo se encontraba en el poder o significaba una salida política, es decir, durante los años ‘40 y ‘50 y comienzos de los ‘70.

una característica estética fundamental: el abandono de la preponderancia de la transitividad y, por consiguiente, de la postura que erigía al realismo como la estética más adecuada para referirse a “temas importantes” para la sociedad o a la historia inmediata. Aun más, como resultado de la apelación a formas estéticas que sobrepasan los estrechos límites del realismo, estas propuestas lograron construir un referente nuevo.

De este modo, el teatro actual abandonó la figura del detenido desaparecido caracterizado exclusivamente como víctima del horror (y en tanto tal, sujeto incuestionable y monolítico, es decir, sin fisuras ni contradicciones), para privilegiar la construcción de la figura del militante, que adquiere como consecuencia una complejidad y riqueza de la que carecía en otros tratamientos. Así, las propuestas que analizaremos a continuación recurren a la reflexividad propia del humor, el absurdo, la *performance* y las formas de actuación del teatro popular, arribando a resultados imposibles de conseguir a través del realismo o de una supuesta transparencia o transitividad del enunciado a favor de un referente previo e incuestionable.

Son varias las puestas que pueden mencionarse como manifestación de lo antedicho: *Unidad Básica, sainete elemental*, de Pompeyo Audivert y Andrés Mangone (2003), *La Pesca*, de Ricardo Bartís (2008), y la obra desplegada por Mauricio Kartun durante los últimos años (*El niño Argentino*, de 2006, obra escrita en verso que constituye una alegoría explícita sobre el peronismo, y *Ala de Criados*, de 2009).

Un caso significativo es el de *La Piojera, o un procedimiento justicialista*, de Andrés Binetti (2007). Se trata de una de las primeras obras que presenta en escena a un militante partidario. La obra plantea al presente post década del ‘90 como absolutamente decadente y sin salida (la acción desarrolla la decadencia de un pueblo a partir de que el tren deja de pasar, en clara referencia a la política de desmantelamiento del Estado por parte del menemismo). Para la caracterización del militante, Binetti opta por un registro humorístico, justificado por los particulares rasgos de los que dota al personaje. En efecto, se trata de una antigua militante peronista, caracterizada por su vejez y por una demencia que la mantiene atada al pasado, aspecto que se torna evidente en el recurso a una prosapia y una mística evadida de la realidad. Por este motivo, ningún otro personaje establece diálogo con la misma, que se mantiene así aislada. Si bien su presencia se halla justificada argumentalmente (la mujer viaja en los vagones de la formación que, tomada por un ex ferroviario, llega al pueblo), sus intervenciones funcionan permanentemente como un contrapunto a la acción, reducida a la lucha y las

estrategias de los habitantes para salir de la miseria. Las constantes descripciones que la mujer realiza respecto a su experiencia en la Plaza de Mayo el 17 de octubre de 1945, ubican clara y enfáticamente al espectador en un imaginario determinado, exento de la ambigüedad o generalidad propia de caracterizaciones anteriores.

No obstante, *La Piojera* no toma como temática central la militancia, como sí lo hacen obras de estreno más recientes. A continuación, analizaremos tres casos: *Museo Ezeiza* (2009), de Pompeyo Audivert y Andrés Mangone, *El secuestro de Isabelita* (2010), de Daniel Dalmaroni y *Entrenamiento Revolucionario* (2010), de Gabriel Virtuoso.

Museo Ezeiza: la evocación de la tragedia

Museo Ezeiza hace evidente la necesidad del campo teatral de volver sobre un pasado abierto, poniendo en escena en este presente histórico, en acto, la memoria socio/política, la memoria colectiva, en una sociedad marcada por las controversias, por avances y retrocesos, otra vez en una sociedad dicotomizada, como entonces. Una realidad que tras casi cuarenta años, pide lecturas nuevas desde espacios y procedimientos otros.

Andrés Mangone y Pompeyo Audivert decidieron teatralizar la tragedia del 20 de junio de 1973 en Ezeiza a partir de un formato no tradicional, adaptando como espacio escénico uno de los salones del Centro Cultural Paco Urondo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Su propuesta se basó en el trabajo con matrices diversas y casi opuestas, que en la composición final se vuelven complementarias. Por un lado, el estatismo del “museo”, que provee el anclaje histórico, la mirada hacia el pasado. Por otro, la tridimensionalidad espacial de la “instalación”, que integra en un mismo ámbito a actores y espectadores, transformando el pasado en presente, en experiencia.

La complejidad de estas opciones estéticas, a las que debemos sumarle la inclusión de la parodia, construye una temporalidad híbrida, en la que pasado y presente se tensionan constantemente. El espectador presencia e integra un escenario donde se acontecen momentos de aquella tragedia. Un escenario compuesto por un espacio diseminado de cuerpos vivos, muertos, abusados, torturados, que permanecen en silencio e inmóviles hasta que en un momento y ante la presencia del espectador comenzaban a emitir consignas, o a reclamar auxilio de los participantes. De este modo, la interpelación de los actores hacia los asistentes funciona como la apertura hacia la

dimensión de la acción, incorporándolos a la misma. Precisamente, *Museo Ezeiza* se construye en la concreción de esa experiencia, es decir, en la vivencia del espectador en el límite de dos temporalidades.

La idea de museo como cristalización histórica contrapuesta a la idea de performance que es acción y movimiento, construye el discurso trasgresor de la memoria, que atraviesa de esa manera la imagen detenida en el tiempo de los acontecimientos narrados, y la vuelve a la vida para la mirada de ojos, rostros y voces nuevas; acercándolos a la historia no desde la palabra inmóvil del libro de texto, sino a la constatación oral de un presente continuo, y de una memoria del recuerdo vivo. La definición de “Instalación–museo” para Marcos de Marinis es un “teatro de presentación”, es decir, aquel que-como ocurre con la narración oral, el happening y la performance – acentúa la autorreferencialidad, el aspecto productivo, en tanto privilegia el cuerpo del artista convertido en sujeto/objeto, no en personaje, cuyo trabajo se desenvuelve en un espacio y en un tiempo real. De esta manera, aparece en el programa de mano, como la definición de un cruce de poéticas, procedimientos en función de un sentido que es llevar al espectador a participar como en un torbellino temporal de las acciones pasadas que el registro museológico de la historia quiere neutralizar.

El secuestro de Isabelita y Entrenamiento revolucionario: la apelación al humor

El secuestro de Isabelita, de Daniel Dalmaroni (2010) se introduce en el seno de una célula armada desprendida de la agrupación Montoneros.

Desde el inicio, la obra se define explícitamente como humorística, tal como lo indica la gacetilla de difusión: “Esta pieza indaga en el mundo de la guerrilla urbana de los años setenta y con un desparpajo lejano a toda culposa solemnidad, indaga en los errores voluntaristas, los desaciertos de la fe, las ingenuidades y autoritarismos de la juventud militarizada de la época. Explora un tema hasta hace poco tabú y es la primera obra teatral que apela al humor negro para revisar el papel de las organizaciones armadas en la Argentina. Cualquier espectador podrá reírse con ganas de aquello que vea en escena, hasta que acaso se pregunte en voz baja qué hubo de cómico en esta farsa que proviene de una historia trágica. *El secuestro de Isabelita* ofrece así, con humor rabioso, un feroz espejo oscuro para los argentinos.”

Lo significativo de la propuesta, es que el humor no procede de aspectos exteriores al imaginario en el que la obra se introduce. Por el contrario, el principal elemento productor de comicidad es la parodia a la propia lógica de funcionamiento interno de las agrupaciones armadas, que fuera objeto de múltiples reflexiones históricas durante los últimos años. En este caso, la parodia se obtiene a través de diversos procedimientos que ponen de manifiesto los componentes de dicho imaginario, exacerbando algunos aspectos. Esto no sólo provoca la risa del espectador, sino que incluso, promueve un distanciamiento que torna absurdas ciertas reglas de las agrupaciones y los comportamientos de los militantes.

Tal es el caso de la escena en la que los personajes dan cuenta de la cantidad de alias o “nombres de guerra” que han ostentado en su paso por diversos grupos armados, lo cual motiva toda una serie de equívocos cuando intenta discernirse la identidad de una joven conocida por uno de los militantes (escena que, por otra parte, enfatiza la caracterización de los personajes como jóvenes). Otro ejemplo, es la caracterización del personaje “el tucumano”, quien lleva al extremo la disciplina interna del grupo, exigiendo “juicio revolucionario” ante la más mínima iniciativa propia de alguno de sus compañeros, incluso aquellas que atañen a la vida cotidiana.

Lo mismo sucede con la excusa argumental que motiva la situación dramática: el fallido secuestro de Isabel Perón (quien en la época en la que se desarrolla la acción se encontraba en el ejercicio de la Presidencia), malogrado por la confusión de la misma con una mucama de la Quinta de Olivos, llamada Isabel Pavón. La obra se despliega en una serie de estrategias ensayadas por el grupo para subsanar el error y continuar con la misión original, aun cuando los servicios de inteligencia y la temible Triple A ya han caído en la cuenta del plan. El equívoco se exagera con las conjeturas del grupo acerca de una prematura muerte de Perón en España y su posterior reemplazo por un señor de apellido Holgado (en clara referencia al caso Marta Holgado).

No obstante el tono humorístico que la obra ostenta durante todo su desarrollo, el mismo es interrumpido abruptamente en los segundos finales, cuando una voz en *off* se anuncia como miembro de una fuerza de seguridad, seguida del sonido de disparos que terminan asesinando a la totalidad del grupo. De esta forma, el espectador es violentamente reintroducido en la realidad histórica que, sin embargo, nunca había sido negada ni minimizada durante la pieza, aunque sí interpelada y cuestionada. De este modo, la complejidad y profundidad de la figura del militante construida por *El*

secuestro de Isabelita, es el resultado de su presentación a partir de diversos planos, conseguidos a partir de la asunción de un registro cómico.

Por su parte, *Entrenamiento revolucionario*, de Daniel Virtuoso (2009), muestra a una célula peronista revolucionaria en un futuro devastado por la inundación, que toma a su cargo la organización de una representación teatral que será estrenada en los festejos del centenario del 17 de octubre de 1945.

A diferencia del ejemplo anterior, la propuesta de Virtuoso no se limita a la parodia del imaginario de la militancia política, recurriendo a su mixtura con las disputas internas al campo teatral. Esto se manifiesta en la presencia de un militante de izquierda que, incluido con “mala conciencia” en la célula, pretende gobernar la representación asumiendo el rol de director de una obra que dé cuenta en forma clara, de los valores de lo que se conmemora. Pero en el transcurso de la obra, sus compañeros descubren en una biblioteca abandonada e inundada, un libreto de un tal “Alberto Migret” titulado *Piel Naranja* y se abocan con entusiasmo a su representación en el formato de radioteatro. De este modo, *Entrenamiento Revolucionario* traslada al seno de las luchas político partidarias, las controversias del campo teatral entre un teatro con contenidos políticos claramente discernibles, que debe imponerse al pueblo aun en contra de sus preferencias estéticas, y un teatro popular que, supuestamente desideologizado, goza de la predilección de las mayorías y que sólo por ello deviene revolucionario.

Conclusiones

En el presente trabajo, hemos analizado las características que asume la representación de la figura del militante en el teatro actual en relación a los acontecimientos sociales y políticos vinculados a nuestra historia reciente. Consideramos que el valor novedoso que estas propuestas plantean, se halla en la interpelación a un campo teatral con las características consignadas, a partir de la afirmación de una postura minoritaria dentro del mismo: la que esgrime a la repercusión política de lo estético como fundamento del hecho escénico.

Cabe señalar que las propuestas escénicas analizadas conviven dentro del campo teatral con otras que adhieren estéticamente al realismo y siguen tratando el tema con solemnidad, construyendo una historia sin fisuras y alejándose de este modo de los cambios sociales que nos afectan.

Asimismo, observamos que los planteos novedosos de las producciones del teatro actual aquí abordadas, potencian el carácter social del teatro argentino, cualidad que mantiene desde los orígenes del campo teatral a comienzos del siglo XX, a la vez que entabla como disciplina artística un intercambio directo con la vida social y cultural del país, tal como tuvo en décadas pasadas.

Bibliografía

AAVV, 2003. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires, Tomo IV, La segunda modernidad (1949- 1976)*, Osvaldo Pellettieri, (Dir.), Buenos Aires: Galerna.

AAVV, 2001. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires, Tomo V, El teatro actual*, Osvaldo Pellettieri, (Dir.), Buenos Aires: Galerna.

Chartier, Roger, 1996. “Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen”, en *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*, Buenos Aires: Manantial, Pp. 73 a 99.

Leonardi, Yanina, 2009 *Representaciones del peronismo en el Teatro Argentino (1945-1976)*, Tesis inédita

Mauro, Karina, 2011 *La Técnica de Actuación en Buenos Aires. Elementos para un Modelo de Análisis de la Actuación Teatral a partir del caso porteño*, Tesis inédita