ILCEA

Revue de l'Institut des langues et cultures
d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie

22 | 2015

La révolution théâtrale dans le Río de la Plata

El teatro 1983-2013: Postdictadura (después de la dictadura, consecuencias de la dictadura)

Theatre 1983-2013: Post-Dictatorship (after the Dictatorship, Consequences of the Dictatorship)

Le théâtre 1983-2013 : Post-dictature (après la dictature, conséquences de la dictature)

Jorge Dubatti

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/3156>

DOI : 10.4000/ilcea.3156

ISSN : 2101-0609

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-84310-295-0

ISSN : 1639-6073

Référence électronique

Jorge Dubatti, « El teatro 1983-2013: Postdictadura (después de la dictadura, consecuencias de la dictadura) », *ILCEA* [En ligne], 22 | 2015, mis en ligne le 01 mars 2015, consulté le 10 décembre 2020.
URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/3156> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ilcea.3156>

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2020.

© ILCEA

El teatro 1983-2013: Postdictadura (después de la dictadura, consecuencias de la dictadura)

Theatre 1983–2013: Post-Dictatorship (after the Dictatorship, Consequences of the Dictatorship)

Le théâtre 1983-2013 : Post-dictature (après la dictature, conséquences de la dictature)

Jorge Dubatti

- 1 El teatro argentino entre 1983 y 2013 no está al margen de las reglas que impone la nueva cartografía cultural. Es necesario leer el teatro por su transformación interna acorde a un nuevo período cultural, inédito en la historia nacional, que podemos llamar Postdictadura. El 10 de diciembre de 2013 contó ya con treinta años, por lo que su estudio se engloba en las perspectivas historiográficas del *tiempo reciente* y el *tiempo presente* (Villagra, 2006), complementarias con la naturaleza convivial del acontecimiento teatral.
- 2 La unidad de periodización de estos 28 años de Postdictadura puede dividirse internamente en sub-unidades, de acuerdo con dos coordenadas. Por un lado, los cambios internacionales que aporta la sincronización de la Argentina con el mundo: el debate Modernidad-Posmodernidad, la crisis de la izquierda y la hegemonía del capitalismo, las tensiones entre globalización y localización, el incremento de la mediatización (la construcción de la realidad social en los medios: televisión, diarios, radio) y el avance de la tecnologización informática y la digitalización, con el consecuente pasaje de las relaciones socioespaciales (sustentadas en la territorialidad) a las sociocomunicacionales (fenómeno de la desterritorialización generado por internet), la sociedad del espectáculo y la trans-teatralización (esto es, la diseminación y extensión de los recursos teatrales a la totalidad del orbe social, con especial concentración en el accionar de los políticos, los pastores, los periodistas). Por otro, las reglas de juego intranacionales que la comunidad de sentido y destino que es el país va estableciendo a través de continuidades y transformaciones en los contratos sociales: durante el período de gobierno de Raúl

Alfonsín, concluido antes de tiempo, la “primavera democrática” (de fines de 1983 a aproximadamente 1986) y su crisis (1986-1989); el auge neoliberal y su crisis (1989-2003) bajo las presidencias de Carlos S. Menem, Fernando De la Rúa y el estallido social de 2001; los planteos actuales del peronismo kirchnerista (2003-2013), así como los años del “post-neoliberalismo” (que estudiamos en Dubatti, 2012a). Una historia del teatro de Buenos Aires en la Postdictadura se articularía en la siguiente subperiodización: 1983-1989: El teatro en la democracia condicionada; 1989-1995: teatro, proyecto neoliberal y resistencia política; 1995-1999: teatro, declinación del neoliberalismo y revueltas sociales; 1999-2003: el teatro en la crisis del neoliberalismo; 2003-2007: teatro, proyecto post-neoliberal y transformación; 2007-2013: el teatro en la profundización del proyecto post-neoliberal.

- 3 Pero, más allá de los cambios, la Postdictadura remite a una unidad por su cohesión profunda en el redescubrimiento y la redefinición del país bajo las consecuencias de la dictadura. En la Argentina se experimenta el sentimiento de que nada puede ser igual después de la aberrante dictadura militar de 1976-1983, sumada a los años de accionar de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) entre 1973-1976. La Postdictadura implica asumir que la Argentina es el país de los 30.000 desaparecidos, de los campos de concentración, de la tortura y el asesinato, del exilio, la censura y la autocensura, del terror, la subjetividad hegemónica de derecha y la complicidad civil con el aparato de represión desplegado por el Estado. Uno de los espectáculos más potentes de la Postdictadura, *Postales argentinas* (1988), del director Ricardo Bartís, habla de “la muerte de la Argentina” (Dubatti & Fukelman, 2011). Una vasta zona de la cultura y del teatro hasta hoy trabaja sin pausa, y de diferentes maneras, en la representación del horror histórico a través de la construcción de memorias del pasado, la denuncia y la alerta de lo que sigue vivo de la dictadura en el presente. Alguna vez la Argentina saldrá de la Postdictadura, pero no será en lo inmediato, y es doloroso pensar que no está claro cuándo esto sucederá (en la medida en que el duelo de la desapariciones es imposible y no hay reparación).
- 4 De acuerdo a esto último, hablamos de Postdictadura porque entre 1983 y 2012, en los procesos de la democracia, la dictadura se presenta como continuidad y como trauma. El prefijo “post” expresa a la vez la idea de un período *posterior* a la dictadura y *consecuencia* de la dictadura. Giorgio Agamben escribe que no se puede querer que Auschwitz retorne eternamente “porque en verdad nunca ha dejado de suceder, se está repitiendo siempre” (*Lo que queda de Auschwitz*, 2000: 105). Como sucede con todos los genocidios, el horror de la dictadura argentina también sigue aconteciendo en el presente. Baste mencionar, como muestra de continuidad en los años más cercanos —y hasta hoy—, la resistencia de algunos sectores a los juicios a militares, la desaparición de Julio López, la persistencia de una subjetividad dictatorial-fascista en una importante franja de la población, la oposición de vastos sectores al matrimonio civil de homosexuales o las argumentaciones de numerosos políticos de la derecha y el centro-derecha para evitar la nueva Ley de Medios en favor de la vieja ley impuesta por el gobierno *de facto* (ley que estuvo vigente hasta hace muy poco). A través de diferentes modos de acción poética, del teatro de sala a los “escraches”, de la narración oral a la danza, la Postdictadura, sigue dando cuenta de las violaciones a los Derechos Humanos que acontecieron entre 1973 y 1983. El trauma de la dictadura y sus proyecciones en el presente y el pasado inmediato han obligado a la Argentina a replantearse formular el concepto de país y de realidad nacional, han exigido repensar la totalidad de nuestra historia. ¿Acaso los procesos de la dictadura no empiezan en 1930, con el golpe de Uriburu? ¿O se debe buscar su origen aun antes? ¿Entre 1930 y

1983, podemos hablar de un jaqueo permanente a la democracia, o más bien de la continuidad de una subjetividad dictatorial, militar y cívica, que regresa de la mano de los sucesivos golpes y derriba a Yrigoyen, Castillo, Perón, Frondizi, Illia, Martínez de Perón? Si se realiza un cálculo aproximado, entre 1930 y 1983, veintinueve años correspondieron a gobiernos elegidos por el voto popular (incluyendo los años de la anomalía de la proscripción del peronismo) y veinticuatro a gobiernos *de facto*.

- 5 Los teatristas son conscientes de los nuevos desafíos históricos que entrañan los conflictos sociales y culturales en la Postdictadura. Escribe Eduardo Pavlovsky en 1992 en su artículo “En busca de la unidad perdida. La izquierda y la juventud”:

Creo que debemos asumir el peso de la gran responsabilidad histórica. El fracaso del socialismo real y el auge del proyecto neoliberal conservador —con sus éxitos electoralistas— han tenido efectos que no parecen fáciles de evaluar en la izquierda argentina. También es cierto que existe una crisis de la representatividad, que atraviesa hoy los campos de la ciencia, el arte, la política y las ideologías. Todo está en crisis y cuestionamiento [...] Debemos ser cautos y permitirnos a veces balbucear —como diría Samuel Beckett— sin perder el eje central de nuestras ideas por las que nos sentimos socialistas hoy. Es decir, nuestra identidad revolucionaria.

Y en 1995, en otro artículo, “Nuestro sentido de existencia”, afirma:

Tenemos que reinventarnos otra voz. Crear nuevos dispositivos que permitan recuperar nuestra potencia transformadora. Nuestra micropolítica. Resistir es resingularizar hoy nuestra identidad cultural. Tenemos que animarnos a ser más utópicos que nunca, para recuperar nuestro devenir minoritario (*Micropolítica de la resistencia*, 2001).

Auge de lo “micro” y “Época de Oro” del teatro

- 6 El teatro de la Postdictadura ofrece una cartografía de complejidad inédita, resultado de la ruptura del binarismo en las concepciones estéticas y políticas (Lodge, 1981), la caída de los discursos de autoridad y el profundo sentimiento de desamparo y orfandad generado en la dictadura y proyectado en el período aún vigente. Recuerden las palabras al respecto del director Ricardo Bartís, quien se refiere al devenir micropolítico y la caída de la confianza en el Estado (Dubatti, 2006: 19).
- 7 El paisaje teatral de la Postdictadura no se define entonces por líneas internas enfrentadas, ni por la concentración en figuras de autoridad excluyente, sino por la desdelimitación, la destotalización, la proliferación de mundos, la molecularización, el “cada loco con su tema”. Es el teatro en el canon de multiplicidad, donde paradójicamente lo común es la voluntad de construcción de micropolíticas y, en el plano específico del arte, de micropoéticas, discursos y prácticas artísticas al margen de los grandes discursos de representación, enfrentadas tanto al capitalismo hegemónico como a la subjetividad de derecha (que continúa desde la dictadura) y a las macropolíticas partidistas. El teatro se configura así como el espacio de fundación de territorios de subjetividad alternativa, espacios de resistencia, resiliencia y transformación, sustentados en el deseo y la posibilidad permanente de cambio. Este teatro de la subjetividad y del deseo implica la ausencia de modelos de religación internacional (¿quién ocupa hoy como referencia compartida el lugar que en su momento tuvieron Henrik Ibsen, Bertolt Brecht, Arthur Miller o Samuel Beckett?), el paradójico auge de una internacionalización de la regionalización y de lo “micro”. En el orden nacional, genera nuevas formas de asociación entre los grupos y los teatristas (ya no a través de una macropolítica sino de una “red” que conecta horizontalmente las experiencias micropoéticas y micropolíticas) y sobre

todo un nuevo funcionamiento de las relaciones entre el teatro de las provincias y las grandes capitales del país. Es decir, una nueva cartografía. La nación teatral se muestra nítidamente multipolar, multicentral, y los saberes de un centro o polo no le sirven necesariamente a otros. Pero además se incorpora definitivamente como parte del teatro argentino la producción de los teatristas que trabajan fuera del país, por elección o por exilio. La Postdictadura exige repensar las fronteras del teatro nacional más allá de los mapas geopolíticos. Esto implica una magnífica afirmación en la nueva teatrología: que el mapa del teatro argentino no se superpone con las fronteras geopolíticas nacionales, las trasciende. Que los mapas teatrales no son nunca “nacionales”, que el mapa del teatro argentino nunca es nacional, sino específico de la singular, muchas veces secreta e imperceptible dinámica territorial y transterritorial de contactos, cruces y traslados de la escena mundial. Múltiples fenómenos nos lo han demostrado en diferentes momentos de la historia, especialmente la obra de Copi, Jorge Lavelli, Víctor García, Alfredo Arias, Rodrigo García y de tantos otros argentinos que se fueron del país, por su propia voluntad o forzados al exilio, y realizan obra argentina fuera de la Argentina. Llega en la Postdictadura la madurez necesaria para la teorización: el mapa teatral argentino es expresión de la “geografía humana” (en términos del precursor Vidal de la Blache) diseminada en el mundo.

- 8 En muchos aspectos (especialmente en lo micropoético y lo micropolítico), la conexión ya no es jerárquica sino horizontal. Cada grupo o teatrista organiza sus referentes, autoridades o tradiciones de manera singular. La gran consecuencia de este nuevo funcionamiento es un sentido inédito de aceptación y convivencia de las poéticas y subjetividades en sus diferencias. Proliferan todo tipo de poéticas, métodos de trabajo y visiones de mundo. Por eso es atípico que se discuta si debe hacerse el teatro en una única dirección o si hay que seguir un modelo determinado, porque ya se sabe que todos los caminos están habilitados, siempre y cuando no ataquen bases humanistas de consenso.
- 9 Su configuración representativa es la micropoética, o poética de un ente poético particular, de un “individuo” poético (Strawson, 1989), con rasgos de diferencia y singularidad. Se trata de espacios poéticos de heterogeneidad, tensión, debate, cruce, hibridez de diferentes materiales y procedimientos, espacios de diversidad y variación, ya que en lo micro no suele reivindicarse la homogeneidad ni la ortodoxia (exigencia de los modelos abstractos) y se favorece el amplio margen de lo posible en la historicidad. Todo es posible en las micropoéticas, dentro del marco-límite que imponen las coordenadas de la historicidad. La micropoética propicia la complejidad y la multiplicidad internas, y suele encerrar en sus combinaciones sorpresas que contradicen y desafían los modelos lógicos, se impone una razón de la praxis por sobre una razón de la razón, de acuerdo con el *ab esse ad posse* que atribuimos a la observación del hacer teatral (Dubatti, 2010). El espesor individual de cada micropoética debe ser analizado en detalle: cada individuo poético está compuesto de infinitos detalles, o en palabras de Peter Brook, “del detalle del detalle” (Peter & Simon Brook, 2005). La indagación de las micropoéticas es el espacio por excelencia del estudio pluralista (Dubatti, 2011). El pluralismo “acentúa la diversidad de perspectivas que nos entrega nuestra experiencia del mundo, sin que se juzgue posible, conveniente o necesario, un procedimiento reductivo que reconduzca tal experiencia múltiple a una unidad más básica o fundamental” (Cabanchik, 2000: 100). Si hay proliferación de mundos teatrales, el canon es “imposible”, hay diversidad de concepciones poéticas y de teatro(s) en la Argentina, por ello se requieren bases y herramientas de conocimiento que garanticen la percepción pluralista. El análisis

micropoético demuestra que, en la Postdictadura, la concepción de una pieza de Rafael Spregelburd no habilita de manera directa la comprensión de la poética de una pieza de Manuel Santos Iñurrieta o del teatro comunitario. De allí que propongamos el concepto de canon “imposible” (Dubatti, 2011) como complemento del “canon de multiplicidad”: la elección de un conjunto de micropoéticas “representativas” no implica el desplazamiento jerárquico de la representatividad de las micropoéticas no seleccionadas. En tanto el canon es “imposible”, es desplazado por el concepto de selección o de antología. Una selección siempre es parcial y limitada. Además, ningún crítico ni investigador puede acceder a tanta producción como la que se estrena en la Argentina año tras año; en el campo teatral actual, existe el crítico o el investigador especializado, pero no el “experto”, en tanto la totalidad del campo es imposible de abarcar. En el auge de las micropoéticas y las micropolíticas, la multiplicidad de estilos y cosmovisiones teatrales se ha reafirmado como uno de los signos positivos de la época. Las micropoéticas tampoco permiten una lógica de “campeonato” o competencia entre las poéticas, sino un vínculo de horizontalidad: cada micropoética “se cuece en su propia salsa”.

- 10 El panorama se ofrece riquísimo, inabarcable a los atribulados ojos del crítico y el investigador: teatro comunitario, danza-teatro, nuevo circo, artes performativas, teatro de calle, biodrama, “impro” (improvisación), “escena muda”, teatro de papel y teatro del relato, “escraches”, teatro dramático y postdramático, teatro “de estados”, teatro de franquicia, teatro cultural o totémico, teatro en diferentes lenguas, teatro de alturas, teatro conceptual, teatro musical, teatro de muñecos y de objetos, stand-up y múltiples formas del varieté, sumados a la recuperación renovadora de modelos del pasado (el sainete, el grotesco, la comedia blanca, el melodrama, la gauchesca, el circo criollo, etc.). Sólo en Buenos Aires, en salas reconocidas y autorizadas, se estrenaron más de 700 espectáculos teatrales en 2010 y casi 1000 en 2012. A ellos deberían sumarse los espectáculos en espacios no convencionales: calles y plazas, escuelas, geriátricos, hospitales, centros comunitarios, cárceles, villas de emergencia, casas particulares, etc. Pero además el teatro derrama su hacer en prácticas de la *liminalidad* entre teatro y vida, entre el teatro y las otras artes, entre el teatro y la ciencia, la manifestación política, la religión (Diéguez, 2007). Podemos hablar de un teatro *extendido, diseminado*, que convierte a la Argentina de la Postdictadura en un laboratorio de teatralidad sin antecedentes y obliga al teatro a redefinirse. Se multiplican las salas y los espacios alternativos, al punto que los registros oficiales de salas habilitadas son insuficientes porque no dan cuenta de una actividad en ebullición.
- 11 Hay que destacar la calidad de esta producción, que ha merecido el interés de investigadores y críticos en todo el mundo. Nunca antes el teatro argentino niveló internacionalmente como en la Postdictadura. Se dice que en este período Buenos Aires es una de las cinco ciudades teatrales más importantes del mundo (junto a Nueva York, Londres, París y Berlín) y algunos críticos e historiadores plantean que puede hablarse de una auténtica “Época de Oro” del teatro nacional, en la que sobresalen producciones memorables y en cantidad.
- 12 Entre los que consolidan su obra en la Postdictadura y los que la inician, destaquemos sólo algunos nombres, ya que la lista completa sería inabarcable: Mauricio Kartun, Ricardo Bartís, Paco Giménez, Alberto Félix Alberto, Vivi Tellas, El Periférico de Objetos, el Grupo Catalinas Sur, Las Gambas al Ajillo, Guillermo Angelelli, Claudio Gallardou y La Banda de la Risa, Daniel Veronese, Los Calandracas, Javier Daulte, Jorge Accame, Rafael Spregelburd, Federico León, La Organización Negra, De la Guarda, Fuerzabruta, Lucía

Laragione, Batato Barea, Alejandro Urdapilleta, Ana María Bovo, Hugo Midón, el movimiento Teatrolaidentidad, José María Muscari, Equipo Teatro Llanura (Santa Fe), Pompeyo Audivert, Rubén Szuchmacher, Claudio Tolcachir, Sergio Mercurio, Alfredo Ramos, Emilio García Wehbi, Beatriz Catani, Omar Pacheco, El Descueve, Los Macocos, Mónica Viñao, Ciro Zorzoli, Libertablas, Coco Romero, el payaso Chacovachi, Cristina Moreira, Raquel Sokolowicz, Diablolomundo, El Clú del Claun, Los Amados, Los Melli, Claudio y Gerardo Hochman, Ricardo Holcer, Humo Negro, Emeterio Cerro, Javier Margulis, Fernando Noy, Adriana Barenstein, Mariano Pensotti, entre muchísimos otros. No deben olvidarse los grandes artistas argentinos exiliados en la dictadura y que siguieron haciendo su teatro fuera del país: Arístides Vargas, César Brie, Jorge Eines y muchos más. Durante el período hay que destacar además algunos rasgos de crecimiento y afirmación institucional del teatro, como la creación del Instituto Nacional del Teatro y Proteatro, los numerosos festivales internacionales en diversas ciudades del país y la aparición de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires (ésta última, primera en Latinoamérica, bajo nuestra dirección, desde 2001, cuenta hoy con más de 300 alumnos), irradiada a diversas ciudades del país (Córdoba, Mar del Plata, Bahía Blanca, Rosario, entre otras).

Renovación y ampliación teórica y crítica

- 13 Lo cierto es que para pensar a cada uno de estos artistas o grupos, no valen los mismos parámetros. Para estudiar a Muscari se necesita un conjunto de coordenadas que no sirven para comprender a Kartun. Este desafío de la multiplicidad ha acarreado importantes cambios en la crítica y la investigación, así como en los comportamientos del público. Una comprensión del teatro argentino actual exige la percepción de lo particular, de la diferencia, a partir de trayectos inductivos de conocimiento. Por ello han aparecido además nuevas categorías teatrológicas, cuyo diseño se vincula con la necesidad de ajustar las nociones teóricas al funcionamiento concreto del campo teatral: entre otras, destaquemos la introducción de las voces “teatrista”, “escritura escénica”, “dramaturgia de actor”, “dramaturgia de dirección”, “Filosofía del Teatro”, “convivio teatral”, “Teatro Comparado”. Se llama “teatrista” al “hombre de teatro” o a la “mujer de teatro” que, más allá de las especializaciones modernas, es capaz —como en el pasado teatral ancestral— de realizar todas y cada una de las tareas que involucra el hacer escénico: dirección, actuación, dramaturgia, etc. La “escritura escénica” consiste en la producción de textos en la dinámica de dirección, actuación o trabajo grupal en escena; se diferencia así de la “puesta en escena” de un texto previo, anterior al trabajo escénico. El fenómeno de multiplicación del concepto de escritura teatral permite reconocer diferentes tipos de dramaturgias y textos dramáticos: entre otras distinciones, la de dramaturgia de autor, de dramaturgista, de versionista o adaptador, de director, de actor, de grupo, con sus respectivas combinaciones y formas híbridas, las tres últimas englobables en el concepto de “dramaturgia de escena”. Se reconoce como “dramaturgia de autor” la producida por “escritores de teatro”, es decir, dramaturgos “propiamente dichos” en la antigua acepción restrictiva del término: autores que crean sus textos antes e independientemente de la labor de dirección o actuación. “Dramaturgia de actor” es aquella producida por los actores mismos, ya sea en forma individual o grupal. “Dramaturgia de director” es la generada por el director cuando éste diseña una obra a partir de la propia escritura escénica, muchas veces tomando como disparador la

adaptación libre de un texto anterior. La “dramaturgia grupal” incluye diversas variantes, de la escritura en colaboración (binomio, trío, cuarteto, equipo...) a las diferentes formas de la creación colectiva. La “Filosofía del Teatro” es una disciplina teatrológica de desarrollo actual en la Argentina, surgida de la reflexión teórica sobre las prácticas teatrales en su contexto específico (particularmente las prácticas del campo teatral de Buenos Aires). La Filosofía del Teatro se diferencia a la par de la Filosofía y de la Teoría Teatral. Si la Filosofía se preocupa por el conocimiento de la totalidad del ser, la Filosofía del Teatro focaliza en el conocimiento de un objeto específico, circunscripto, acotado: el acontecimiento teatral. Pero a diferencia de la Teoría del Teatro —que piensa el objeto teatral en sí y para sí—, la Filosofía del Teatro busca desentrañar la relación del teatro con la totalidad del mundo en el concierto de los otros entes: la relación con la realidad y los objetos reales, con la vida en tanto objeto metafísico, con el lenguaje, con los entes ideales, con los valores, con la naturaleza, con Dios, etc. Es decir que el campo problemático de la Filosofía del Teatro, si bien más restringido que el de la Filosofía, es muchísimo más amplio que el de la Teoría Teatral (Dubatti, 2007, 2012b). La teoría argentina del “convivio” ubica la base del acontecimiento teatral en la reunión aurática, territorial, de cuerpos presentes, de los actores, los espectadores y los técnicos. Es el ancestral simposio o banquete, que diferencia al teatro de otras prácticas artísticas, como el cine. En cuanto al Teatro Comparado, es una disciplina de amplio desarrollo en la Argentina en la Postdictadura, que consiste en el estudio de los fenómenos teatrales considerados territorial o supraterritorialmente (en 2001 se creó la Asociación Argentina de Teatro Comparado, que organiza los congresos internacionales).

- 14 De la misma manera que se introducen nuevas categorías, se cuestionan o revisan otras canonizadas en otros campos teatrales. En la Postdictadura se produce un notable crecimiento de los espacios de formación e investigación; destaquemos la creación de las carreras de teatro en las Universidades Nacionales de Tucumán y del Centro de la Provincia de Buenos Aires (Tandil), el GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano) dirigido por Osvaldo Pellettieri en la UBA, la transformación de la Escuela Nacional de Arte Dramático en el IUNA (Instituto Universitario Nacional de las Artes), la nueva orientación en Artes Combinadas (Teatro, Cine, Danza) de la Carrera de Artes en la Universidad de Buenos Aires, el Centro de Investigación en Historia y Teoría Teatral (CIHTT) del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la UBA, así como la más reciente proliferación de maestrías y especializaciones en teatro. En 1984 se crea la Asociación de Crítica e Investigación Teatral de la Argentina (ACITA), que lamentablemente se divide en 1993 en el Círculo de Críticos Teatral de la Argentina (CRITEA) y la Asociación de Investigadores Teatrales Argentina (AITEA). Felizmente en 2008 se crea la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT), que vuelve a reunir a las dos ramas. La Postdictadura produce un verdadero estallido en la investigación y la crítica, con multitud de publicaciones y revistas (en edición en papel o digital) en todo el país, que se acrecienta a partir del 2000. Igualmente, es mucho lo que aún falta hacer en este campo para que la crítica y la investigación acompañen con calidad la rica dinámica de los campos teatrales de la Argentina.

¿Un teatro “posmoderno”? Destotalización y multiplicidad

- 15 En la Postdictadura argentina coexisten tanto indicadores de vigencia como de cuestionamiento de la Modernidad, por ello en el teatro argentino deben considerarse Modernidad y Posmodernidad como procesos superpuestos y entrelazados, manifestación de la complejidad del tiempo presente y el pasado inmediato o reciente (sobre las diferencias teóricas entre Modernidad y Posmodernidad [Dubatti, 2009]). Por eso preferimos hablar, más que de Posmodernidad, de una Segunda Modernidad (García Canclini, 1992) o de una Modernidad Crítica (una Modernidad que se autocuestiona críticamente y que conquista una nueva madurez, un mayor grado de conciencia sobre sus posibilidades y limitaciones). Ya no resulta posible hablar de “teatro posmoderno” con irrestricta confianza en esta categoría por diversas razones. Por un lado, el término “posmoderno” ha sufrido un considerable desgaste en los últimos veinte años. La palabra “Posmodernidad” se ha vuelto incierta. Desde 1979, cuando Jean-François Lyotard la internacionaliza a través de su libro *La condición posmoderna*, se ha convertido en un término dominante de la crítica cultural, pero usado de maneras muy distintas (desde el pensamiento de izquierda y el de la derecha, desde diversos puntos de vista, incluso lo que se llamaba posmoderno en los ochenta ya no nos sirve para pensar el presente). Frederic Jameson ha señalado que sólo se puede definir la Posmodernidad tomando una determinada posición política. El objeto de estudio “posmoderno” es diverso y complejo. Se pueden pensar como posmodernos diversos objetos de análisis: una época, una estructura institucional, una experiencia humana, un conjunto de discursos, un conjunto de poéticas. Por lo tanto hablar de la época posmoderna no habilita rigurosamente sostener que todo lo que incluye esa época sea posmoderno por sus rasgos. La falta de posicionamiento respecto del objeto de estudio conduce a una peligrosa vaguedad. Es necesario, además, releer los procesos posmodernos hacia el pasado y repensar la dinámica interna de la Modernidad. Es posible encontrar (como propone Terry Eagleton) marcas posmodernas en todo el transcurso de la Modernidad, por lo tanto se podría repensar la relación de estas dos unidades extensas desde otra complejidad historiográfica más sutil. Según una valiosa teoría de la absorción y la transformación de la Posmodernidad en un nuevo estadio, ésta habría pasado su fase radicalizada y estaría siendo absorbida, transformada por los procesos de la Modernidad, de la que no se puede salir del todo y a la que se regresa desde un nuevo saber, desde una “madurez” inédita (teoría de la Segunda Modernidad, García Canclini, 1992). ¿Acaso no puede hablarse hoy de una Post-posmodernidad? Si pensamos la Posmodernidad de acuerdo a planteamientos de las teorías iniciales (muerte de la historia, caída de los grandes relatos, muerte del sujeto, muerte de lo nuevo), podemos afirmar que la Posmodernidad ha pasado y hemos entrado en una Post-posmodernidad marcada por el regreso de la historia, de los grandes relatos, del sujeto y lo nuevo.
- 16 Por otra parte, más específicamente, el teatro argentino plantea una evidente resistencia a esa categorización:
- Se advierte en el campo teatral argentino una marcada actitud de Antiposmodernidad. Muchos campos teatrales —por ejemplo los latinoamericanos— se vinculan con la Posmodernidad por su problematización: se caracterizan más bien por su resistencia a la Posmodernidad, por su rechazo programático a valores y claves consideradas posmodernas.

- ¿Cuántas expresiones pueden en el campo teatral argentino llamarse efectivamente posmodernas? Creemos que pocas: según algunas lecturas muy valiosas, como la de Linda Hutcheon (*Poética del Posmodernismo*, 1992), lo posmoderno sería específicamente una franja restrictiva y acotable de manifestaciones en el arte de los últimos treinta años, asimilable al desplazamiento de “lo natural” por “lo artificial”. Para Hutcheon lo posmoderno sería una manifestación de lo nuevo, pero no lo único ni excluyente para la caracterización del período.
 - La concepción moderna se niega a desaparecer, como lo demuestra la vigencia del drama moderno en los escenarios de todo el mundo, y especialmente en el teatro argentino de Postdictadura. Si diversas formas del teatro moderno siguen aconteciendo en el campo teatral argentino, ¿por qué hablar de Posmodernidad teatral?
 - Se puede objetar el método de conocimiento historiográfico: la afirmación de un período posmoderno en el teatro argentino ha sido sostenida generalmente por vía deductiva, apriorística; la vía inductiva (de lo particular a lo general) la desmiente, la pone en permanente contradicción. Y sin duda es la vía inductiva la prioritaria, ya que el período se caracteriza —como sostuvimos— por el auge de las micropoéticas y los fenómenos de subjetividad destotalizados.
 - Finalmente, observemos que dentro de todas las incertidumbres de los tiempos que corren se manifiesta al menos una certeza: cualquier definición de lo posmoderno parece una simplificación del espesor de la experiencia histórica teatral contemporánea, que se caracteriza por la conquista de la diversidad, de la tolerancia de poéticas y la destotalización. En materia de arte en general (y teatro en particular) lo propio del período sería la complejidad y riqueza de la destotalización.
- 17 Por estos argumentos, expuestos sumariamente, ya no podemos recurrir al concepto de “teatro posmoderno” sin percibir la fragilidad, condicionamiento y limitación de esta categoría para referirnos a la Postdictadura. Preferimos hablar entonces del *teatro de la destotalización* y del *canon de la multiplicidad*.
- 18 Un rasgo emergente del canon de la multiplicidad es la *multitemporalidad*, la coexistencia de tiempos estéticos, ligada a una paradójica relación con el valor de lo nuevo o *relativo efecto de destemporalización*. Se oye decir que “Lo nuevo ha muerto”, pero paradójicamente esto es nuevo. La crisis y relativización del valor de lo nuevo marca un cambio en la dinámica histórica del campo teatral argentino. Se relativiza o adelgaza la posibilidad contrastiva de las poéticas de contraposición (Lotman, 1988), en tanto queda escaso margen para las novedades estéticas radicales. Todo está permitido siempre y cuando responda por complementariedad o rechazo al nuevo fundamento de valor, es decir, registre de alguna manera el impacto de las nuevas condiciones culturales. Si lo nuevo se ha relativizado, se siente como “viejo” todo discurso o poética que se niega a percibir o ignora las nuevas condiciones culturales. En cuanto a procedimientos, como ya señalamos, hay libertad absoluta de expresión para volver sobre los legados del pasado o al cruce con otros sistemas artísticos.

BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN Giorgio (2000), *Lo que queda de Auschwitz*, Valencia: Pre-Textos.
- BROOK Peter & BROOK Simon (2005), *La Tragédie d'Hamlet. Brook par Brook. Portrait Intime*, París: Arte Vidéo y Ministère des Affaires Étrangères.
- CABANCHIK Samuel (2000), *Introducciones a la Filosofía*, Barcelona: Gedisa y Universidad de Buenos Aires.
- DIÉGUEZ Ileana (2007), *Escenarios liminales*, Buenos Aires: Atuel.
- DUBATTI Jorge (2006), "El teatro en la dictadura y sus proyecciones en el presente: a 30 años del Golpe Militar", J. Dubatti (coord.), *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura. Micropoéticas III* (27-38), Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.
- DUBATTI Jorge (2007), *Filosofía del Teatro I: Convivio, Experiencia, Subjetividad*, Buenos Aires: Atuel.
- DUBATTI Jorge (2009), *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Buenos Aires: Colihue Universidad.
- DUBATTI Jorge (2010), *Filosofía del Teatro II. Cuerpo Poético y Función Ontológica*, Buenos Aires: Atuel.
- DUBATTI Jorge (coord.) (2011), *Mundos teatrales y pluralismo. Micropoéticas V*, Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- DUBATTI Jorge (2012a), *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*, Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE.
- DUBATTI Jorge (2012b), *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*, Buenos Aires: Atuel.
- DUBATTI Jorge & FUKELMAN María (2011), "Postales argentinas de Ricardo Bartís: dramaturgia de dirección, distopía y muerte del país", *Stichomythia*, 11-12, 89-97.
- EAGLETON Terry (1997), *Las ilusiones del posmodernismo*, Barcelona: Paidós.
- GARCÍA CANCLINI Néstor (1992), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*, Buenos Aires: Sudamericana.
- HUTCHEON Linda (1991), *Poética del Posmodernismo*, Río de Janeiro: Imago.
- JAMESON Fredric (1995), *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós.
- LODGE David (1981), "Modernism, Antimodernism and Postmodernism", *Working with Structuralism*, London: Routledge & Kegan Paul.
- LOTMAN Yuri M. (1988), *Estructura del texto artístico*, Madrid: Istmo.
- LYOTARD Jean-Francois (1998), *La condición posmoderna*, Barcelona: Cátedra.
- PAVLOVSKY Eduardo (1999), *Micropolítica de la resistencia*, Buenos Aires: Eudeba/CISEG.
- STRAWSON Peter Frederick (1989), *Individuos*, Madrid: Taurus.
- VIDAL DE LA BLACHE Paul (1922), *Principes de géographie humaine. Publiés d'après les manuscrits de l'Auteur par E. de Martonne*, París: Armand Colin.

VILLAGRA Irene (2006), *Teatro Abierto y Teatrolaidentidad* (Tesis de Licenciatura, Carrera de Historia), Universidad de Buenos Aires.

RÉSUMÉS

Cet article propose l'emploi de la catégorie historiographique « Post-dictature » pour étudier le théâtre argentin entre 1983 y 2013 en rapport avec la culture. L'unité de cette période se définit par sa profonde cohésion dans la redécouverte et la redéfinition du pays à travers les conséquences de la dictature de la période 1976-1983. On choisit le terme « Post-dictature » parce qu'entre 1983 et 2013 la dictature se présente dans le contexte démocratique comme continuité et comme traumatisme. Le préfixe « post » exprime à la fois l'idée d'une période *postérieure* à la dictature et de *conséquence* de la dictature. Ce travail se centre sur ces principales approches : l'essor du « micropoétique » et du « micropolitique », la dé-totalisation, les phénomènes de production de subjectivité alternative, la révision du concept historiographique d'« Âge d'Or » du théâtre argentin, le canon de la multiplicité, le questionnement de la validité du concept de « théâtre post-moderne ».

El artículo propone la categoría historiográfica Postdictadura para estudiar el teatro argentino entre 1983 y 2013 en relación con la cultura. La unidad del período se define por su cohesión profunda en el redescubrimiento y la redefinición del país bajo las consecuencias de la dictadura del período 1976-1983. Se elige el término Postdictadura porque entre 1983 y 2013 la dictadura se presenta en el contexto democrático como continuidad y como trauma. El prefijo “post” expresa a la vez la idea de un período *posterior* a la dictadura y *consecuencia* de la dictadura. El trabajo se centra en algunos abordajes principales: el auge de lo “micropoético” y “micropolítico”, la destotalización, los fenómenos de producción de subjetividad alternativa, la revisión del concepto historiográfico de “Época de Oro” del teatro argentino, el canon de la multiplicidad, el cuestionamiento de la validez del concepto de “teatro posmoderno”.

The article proposes the historiographical category Post-Dictatorship to study Argentine theatre between 1983 and 2013 in relation to culture. The unit of time is defined by its deep cohesiveness in the rediscovery and redefinition of the country in the aftermath of the dictatorship of the period 1976–1983. It is choose the term post-dictatorship between 1983 and 2013 because the dictatorship is presented in the context of democracy as a continuity and as a trauma. The prefix “post” expresses both the idea of a post-dictatorship period and following the dictatorship. The work focuses on some approaches: the rise of the “micropoetic” and “micropolitical”, the destotalization, the phenomena of production of subjetivity alternative, the review of the concept of the “Golden Age” of the Argentine theatre, canon of multiplicity, questioning the validity of the concept of “postmodern theatre”.

INDEX

Mots-clés : Post-dictature, dictature, périodisation, micropoétique, micropolitique, dé-totalisation, subjectivité alternative, théâtre post-moderne

Keywords : Post-dictatorship, dictatorship, periodization, micropoetic, micropolitical destotalization, alternative subjectivity, postmodern theatre

Palabras claves : Postdictadura, dictadura, periodización, micropoético, micropolítico, destotalización, subjetividad alternativa, teatro posmoderno

AUTEUR

JORGE DUBATTI

Universidad de Buenos Aires