

Teatro militante de los '70 y acciones estético-políticas de los 2000: Del teatro militante a los escraches

María Eugenia Ursi¹
Lorena Verzero²

Resumen:

Puesto que todo hecho cultural es una construcción histórica y social, su análisis debe abarcar el conjunto de las determinaciones históricas –materiales e ideológicas- y específicas del contexto con el que se vincula dialécticamente.

En los años '70 surgieron grupos que se plantearon el teatro como praxis política para la transformación social aportando su reflexión a los espacios militantes barriales para generar acción política.

A fines de los '80 y durante los '90, grupos artísticos se sumaron y dieron origen a los “escraches” protagonizados por H.I.J.O.S. La palabra “escrache” significa en lunfardo “sacar a luz lo que está oculto”, “develar lo que el poder esconde”. Esta praxis se caracteriza por la performance artística como práctica política para la concientización y acción ciudadana.

En este trabajo, estudiaremos algunos de aquellos y estos grupos artísticos, pertenecientes a dos generaciones distintas, pero volcados a la acción popular. Nos preguntamos si es posible pensar en la continuidad por otros medios y con otras significaciones políticas de elementos implementados por el teatro militante de los '70. Nos proponemos analizar dilemas tales como la toma de la calle y las repercusiones socio-políticas de las acciones, junto a las formas y procedimientos estéticos puestas en práctica.

¹ Licenciada en Artes por la UBA. Es Prof. del Instituto Vocacional de Arte.

² Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la UBA, Mgter. en Humanidades por la Universidad Carlos III de Madrid. Es investigadora de CONICET, Prof. de la UADER (Universidad Autónoma de Entre Ríos).

Teatro militante de los '70 y acciones estético-políticas de los 2000: Del teatro militante a los escraches

Todo hecho cultural es una construcción histórica y social. En este sentido, la producción artística no puede pensarse sólo desde el análisis del individuo que la produce, sino abarcando el conjunto de las determinaciones históricas -materiales e ideológicas- y específicas del momento y de la sociedad en que tal producción se da, que están en la base de su generación. Asimismo, dado que todo hecho cultural es un campo donde se juega el conflicto social, para analizarlo es necesario considerar las diversas dimensiones involucradas. De ahí que para comprender la aparición y la productividad de un grupo de teatro popular, como cualquier manifestación artística, se hace necesario analizarla desde determinados conceptos de la teoría epistemológica, de la teoría cultural, de la corriente política a la que puede adscribir o no, de los discursos en juego desde lo teatral y artísticos que pudieron incidir en su producción y en la elección de una determinada estética.

Nos proponemos poner en relación el caso del grupo de teatro militante³ Octubre, que tuvo existencia entre 1970 y 1974, y el GAC (Grupo de Arte Callejero) y Etcétera, que desarrollan acciones estético-políticas desde fines de los '90. Estos grupos operan como metonimia de un tipo de experiencia estética y de participación política en sus contextos, y articulan lo artístico y lo político, unido a lo popular. Es el objetivo de este trabajo realizar un primer acercamiento al análisis de las estéticas y éticas de las producciones, considerando las formas y los contenidos trabajados en relación a las coyunturas históricas.

En 1973, Néstor García Canclini analizaba las nuevas formas de actividad artística, agrupándolas en cuatro categorías: 1) las que procuran modificar la difusión del arte exhibiendo la obra en sitios no habituales; 2) las obras que transforman el entorno, las señalizaciones originales, o el diseñan nuevos ambientes; 3) las que promueven acciones no matizadas de intercambio entre autor y destinatario de la obra; 4) la producción de acciones dramáticas y de sensibilización no pautadas que buscan actuar sobre la conciencia política de los participantes como detonante de un hecho político. Las categorías de análisis propuestas por Canclini constituyen un punto de partida para las experiencias que estudiaremos en esta oportunidad. Las diversas propuestas intentarán cumplir con alguno o varios de los propósitos expresados en dichas categorías.

Los grupos en cuestión comparten una serie de elementos que hacen posible su puesta en relación. Podemos decir que sus propuestas son: 1) Acción colectivamente organizada, dentro de una red de relaciones sociales que no sólo comprende a la producción artístico-militante del grupo, sino que también encuentra otros discursos artísticos, políticos, económicos, sociales dentro de la serie social en juego. 2) Acción a la vez artística y política que tiene por objetivo construir una contra-hegemonía que incida en la lucha contra la cultura y la política del sistema dominante. 3) Acción militante que sale del circuito comercial y reniega del teatro como mercancía.

Octubre fue uno de los colectivos de artistas que se fundaron a partir de fines de los '60 y plantearon el teatro como praxis política, y la producción artística en y para la transformación social. Salieron del circuito teatral convencional para llevar el teatro a las villas miseria, a las fábricas, a los barrios, insertándose en la problemática específica de cada lugar, junto a los militantes políticos barriales, para generar la discusión y la

³ Para una definición de esta noción, ver: Verzero, 2009.

acción directa de los verdaderos actores de cada problemática social a partir de su producción.

Durante el mismo período fueron muchos los grupos de teatro que se conformaron con un objetivo de transformación política, alejados de todo fin comercial, o empeñados en unir la estética y la ética, rompiendo con ciertas convenciones básicas de la institución Teatro. Sin duda, condiciones precisas en el entramado del discurso social posibilitan la aparición de alianzas de sujetos que sustentan diferentes lógicas de equivalencia, que generan una crisis orgánica dentro del bloque histórico que hegemoniza el discurso social. Entre los diversos grupos teatrales, además de diferentes concepciones políticas, entraban en disidencia diferentes estéticas teatrales para lograr el objetivo común de conscientización de la sociedad. Entre otros grupos surgidos en todo el país, podemos mencionar: Once al Sur, Centro de Cultura Nacional José Podestá, Machete (Buenos Aires); El Juglar, TEUCO (Teatro Estable de la Universidad de Córdoba), Libre Teatro Libre (LTL), La Chispa (Córdoba). Todos ellos, con diferente grado de sistematización y organización, asumieron una tarea de militancia a través del teatro.

Con el advenimiento de la democracia en 1983, en el contexto de un país devastado por la dictadura más cruenta que conoció la historia argentina, se formaron colectivos de artistas cuyo trabajo tenía líneas de continuidad con aquellas experiencias populares y, en la medida en que la democracia se fue consolidando, pudieron profundizar en las temáticas y planteos propuestos. Fueron surgiendo nuevamente colectivos con una identidad contra-hegemónica, ligados, por ejemplo, a sindicatos opositores (tal es el caso de Maestros de Matanza y SUTEBA). Otros, como los grupos de teatro comunitario, retomaron la metodología de prácticas en los barrios y con los barrios, pero desde una creación más metafórica y menos agitativa, más reflexiva de la propia situación e historia barrial, y sin poner en juego propuestas concretas de acción para sus espectadores.

En los años '90, la continuidad transformadora que busca la participación y el compromiso popular resurgió a partir de experiencias como los *escraches* organizados por H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) junto a grupos de artistas como Etcétera y el G.A.C. Se trata de grupos donde la teatralidad como práctica se inscribe en su "condición de suceso, de actividad inserta en el tejido de los acontecimientos de la esfera vital y social", como señala Ileana Diéguez Caballero (2007).

Mientras que en los '80 las experiencias contra-hegemónicas continuaron proponiendo obras con un marcado carácter diegético, representativo, en los '90 se producen prácticas teatralistas en el límite entre el teatro y las artes visuales. A partir de estos años, las prácticas escénicas como las performance, intervenciones, acciones ciudadanas y rituales retoman las experiencias vanguardistas y propician un entramado entre arte y vida desde el compromiso político. Los escraches serán prácticas sociales de denuncia de los represores de la última dictadura, que buscarán una respuesta en el colectivo de cada barrio que alberga un torturador.

Después de años de lucha de los organismos de Derechos Humanos por saber el destino de sus hijos y nietos, luego de un juicio esperanzador durante el gobierno de Alfonsín, tuvieron que soportar las leyes de Obediencia Debida y Punto Final, y el retroceso que significó el Indulto decretado por Menem. Mientras tanto, los hijos de los militantes de los '70 se convertían en hombres y mujeres. Con su ingreso a la escena socio-política, los "hijos" buscarán nuevas formas artísticas de conscientización para empujar a la acción. La manifestación artística teatralista creará una nueva expresión militante a través del arte, uniendo dos generaciones, la de los "padres" y la de los "hijos", en la transformación del sentido común hegemónico para lograr un cambio en el discurso

social. Los hijos retoman la herencia militante de sus padres para avanzar hacia la búsqueda de Justicia. Entre fines de los '90 y comienzos de los 2000, mientras el poder judicial y el político no se hacían cargo de la verdad histórica y del castigo a los asesinos, los hijos denunciaban, señalaban, buscaban alianzas con la sociedad civil de cada barrio, para desentrañar la verdad y develarla al conjunto, al grito de la consigna: "Como a los nazis les va a pasar, a donde vayan los iremos a buscar".

A partir de la incorporación a la agenda oficial de los reclamos sostenidos por los organismos de derechos humanos y la reactivación de los juicios por parte del gobierno de Néstor Kirchner y su continuación en el gobierno de Cristina Fernández, se observará un cambio significativo en las prácticas culturales. En esta oportunidad, no ahondaremos en este último período.

Los '70

La guerra fría entre EE.UU. y la U.R.S.S. había trasladado su lucha antitética a otros escenarios. Esta lucha por la hegemonía mundial se daba en muchos campos y de diferentes modos, desde el enfrentamiento militar al terreno de la cultura. Occidente se hallaba dividido en dos visiones de mundo. Tanto a nivel internacional como latinoamericano y nacional, variados ámbitos coincidían en la oposición al imperialismo norteamericano, proponían transformaciones y las expresaban a través de muchas luchas. Otro sujeto, "el hombre nuevo", se gestaba en un sentido común diferente al instituido.

Octubre nació en un momento en el que la resistencia a la dictadura de Onganía comenzó a crecer en consenso. Un despertar de la indignación a la dependencia y al sojuzgamiento impuesto por países centrales comenzó a articularse como contra-hegemonía de un modo más orgánico. Los intereses particulares se fueron inscribiendo como interés general en el sentido de una historia diferente.

El arte forma parte de la lucha por una nueva cultura, no sólo de un arte nuevo. Como sostiene Gramsci, hay que hablar de una nueva cultura, que es una nueva vida moral, para que se llegue a sentir de un modo nuevo, para una nueva realidad, con los artistas posibles y con las obras de arte posibles. Por tanto, no se puede pensar abstractamente el contenido del arte separado de la forma.

Octubre y sus contemporáneos

Desde su identificación con el peronismo, Octubre se planteó como herramienta de cambio y liberación político-social, desarrolló un texto teatral más directo y menos elaborado estéticamente, incluso lindando con lo panfletario, ya que el objetivo fue convocar a la organización y a la acción de los espectadores para que modificaran las relaciones de sometimiento al poder instituido, generando la consciencia de poder antagonizar, en el marco de una construcción de poder contra-hegemónico, para lograr así la toma del poder político por y para los sectores populares.

Octubre desarrolla un proyecto en los barrios en relación con los militantes políticos del lugar. Contemporáneamente a la realización de las experiencias, Briski (1973) explica la metodología de trabajo del grupo. El objetivo consiste en crear con la gente del lugar su "propia obra". El trabajo se organiza en etapas: 1) Investigación en el lugar de las problemáticas del barrio o fábrica. Las consultas en las casas se realizan en forma de dramatizaciones. Se analizan los conflictos del lugar, los reivindicativos y los nacionales (políticos) que varían según las ideologías barriales. 2) Elaboración objetiva: a partir de los datos obtenidos se construyen dramáticamente los conflictos y se

caracterizan los roles, se analizan las contradicciones de la gente del mismo barrio (juntas burocráticas, gente que vive en el barrio y entorpece el desarrollo reivindicativo-político). 3) Realización de la obra. Se cuestiona el mensaje, se discute, se agregan o se quitan cosas. Se consulta a los militantes de base acerca de la interpretación del grupo de los conflictos para evitar subjetivismos. Se busca la Objetivación del Problema. 4) Se presenta la obra en el barrio y se lleva a cabo una asamblea final.

El grupo se plantea los objetivos de acción y movilización reivindicativa, con conciencia, con comprensión de los propios derechos para brindar una medida de agitación adecuada al lugar (Briski, 1973: 127). Proponen experiencias que posibiliten la transformación del discurso social, teniendo el teatro como modo de análisis para leer la realidad, y ensayar respuestas posibles y coherentes con la misma.

Octubre creó una instancia de trabajo, una forma de intervención en relación a la visión de mundo de su época, a la ideología de sus integrantes, a la urgencia de transformación de esos años, un teatro para hacer con actores y no actores -tal como planteaba Augusto Boal, quien lo concretaba a través de otro tipo de metodología de trabajo, en una coyuntura en la que en América Latina la revolución se respiraba en el aire y muchos artistas se preguntaban si había que crear una obra o “empuñar un fusil”, como decía Enrique Buenaventura (1969: 110).

Retomando las definiciones de Patrice Pavis (2003), con respecto a formas del teatro político, se puede decir que Octubre: Fue teatralista en su estética porque, como Brecht o Meyerhold, quería mostrar el artificio, la ficción, para tomar conciencia de los cambios necesarios para la etapa histórica. La ficción se basaba en la realidad, pero era dramatizada para volver nuevamente a la realidad con nuevos puntos de vista.

Fue teatro alternativo porque renunció al circuito comercial, porque denostaba la cultura y el arte convertidos en mercancía por el capitalismo. También es cierto que Briski⁴ o Víctor Laplace combinaban su trabajo en el teatro militante con el circuito comercial, que era su fuente de ingresos.

Fue teatro agitativo porque lo urgía lo ideológico y la política. La adscripción al peronismo como experiencia histórica que posibilitaría la patria justa, libre y soberana fue un motor en su producción. Es fuerte en sus obras la temática del reclamo del retorno de Perón. Esto le valió la crítica de otros actores comprometidos del período, como Lindor Bressán, integrante de LTL, por tener producciones menos elaboradas teatralmente, más inmediatistas, más panfletarias.

Fue teatro callejero porque fue donde estaba la gente, a los barrios, a las villas, allí donde estaba el público que no tenía acceso a los teatros y tenía un acceso restringido a los bienes culturales. Octubre se montaba en un camión y salía a distribuir teatro o cine, en esa “estética del camión” de la que hablaba Boal.

Desde la definición de Pavis (2003: 445), fue teatro guerrillero, porque se propuso la movilización y la asamblea. Desde la noción de R. G. Davies (1969: 160), lo fue porque

⁴ Norman Briski dirigía el grupo. Carlos Aznárez, integrante del grupo, en Briski (2005) señala como integrantes del mismo a la “Gallega” Graciela Drago y Marta Valle, a el “Cabezón” Carlos Oves y Julio Karp, que llegaron al grupo con la obra teatral *La Toma*, a la compañera de Briski, Marie Pascale Chevance-Bertin, a la hija de ambos, Victoria Eva, la plástica Anabela Platarotti, Tono Báez, autor de las canciones, Julio Flores. Actores conocidos en el circuito comercial: Alberto Fernández de Rosa y Víctor Laplace, otros: “Bañero”, “Carteles”, “Bigote”, “Pantera”, las “Titi” 1 y 2, “El Pelado”, “El Ratón”, Carlos Charino, Emilse, Enrique Mallorens, Enrique Klentak, Fidel Moccio, Juan Carlos Teso, Marisa Teso, Paula, los cineastas Carlos Sforzini, Carlos Atkins, Carlos Galletini. “Hueso”, Adolfo Infante, el periodista Ernesto Fosatti, Hugo Fontenla, Roberto Carri, muchos detenidos desaparecidos durante la dictadura del 76. Laplace menciona a Bárbara Mujica, Paco Urondo, Rodolfo Walsh, como integrantes, en reportaje extraído de: http://www.losandes.com.ar/2003/0617/artesy espectaculos/nota132243_1.htm. Fecha de consulta: 10 de junio de 2011.

fue un teatro de izquierda para incidir políticamente en la transformación social. La organización y la acción concreta de sus espectadores en la conquista de sus reivindicaciones fue un objetivo explícito del grupo. Propiciaban no sólo el acto de reflexionar sobre la realidad, sino también el de incidir en ella con prácticas concretas. Fue teatro de participación porque generó respuestas en el mundo real, ya su objetivo no era el teatro, sino la realidad. “Si el teatro tiene una estrategia es que se convierta en asamblea” era su consigna.

Fue teatro documental porque la historia y las fuentes eran parte de su dramaturgia. Llevó la historia a la escena para transformar la historia presente. La lectura de la historia fue desde la mirada del peronismo de izquierda.

Fue teatro espontáneo, a veces, cuando los espectadores los lanzaban a la acción inmediata como en el Bajo Flores, en Mar del Plata o en Santa Fe, y se encontraban participando de una acción con los vecinos en el mundo real para transformar condiciones de vida con reivindicaciones concretas.

Fue cultura popular en los términos de la irreverente risa del pueblo, vulgar y grosera a veces, para escarnecer al poder oficial. Carnavalizó y ridiculizó a los poderosos para bajarlos a la condición humana, en la que es más fácil combatirlos, y también para denunciarlos.

Usó el montaje combativo para poner en contradicción la realidad misma de cada sujeto y así poder distanciar lo farsesco de lo serio, y separar la mentira de lo cierto.

Necesitó de la complicidad del espectador para tomar el juego invertido al estilo de Meyhold y así desenmascarar las traiciones y mentiras; y necesitó de sus experiencias de vida para crear las obras. Contó con la complicidad de otros espectadores y de otros actores para multiplicar su experiencia teatral en otros grupos que reprodujeron la experiencia y le dieron la impronta de cada colectivo, de cada barrio, de cada grupo militante. Lo importante era la unión de voluntades en pos de un objetivo. No son casuales los títulos del período: *Barrio unido*, *Y los vecinos se unieron...*, *El administrador*, *Los únicos privilegiados son los niños*, *La murga de Juan Domingo*, *Elecciones en el Barrio República Argentina*, *La toma*. Denotan y connotan pertenencia política y núcleos de interés o reivindicativos de todos estos grupos, incluyendo a Octubre mismo.

La lucha de los artistas se daba en varios frentes (artísticos y sindicales) y había fuertes antagonismos ideológicos, que se ponían de manifiesto en la diferencia de sus propuestas estéticas.

Juan Martín Grazide (s/d: 30-31) realizó una entrevista colectiva con Graciela Mengarelli, Susana Rivero, Paco Jiménez y Horacio Acosta, integrantes de *La Chispa* y Lindor Bressan, de *LTL*. Sobre los objetivos de sus grupos teatrales, señalan la oposición a lo individual en la formación de grupos de trabajo, la independencia de la cultura estatal que les permitió “ser espejo de lo que pasaba socialmente”.

Manifiestan que *La Chispa* renovó la metodología teatral desde la arquitectura, el vestuario, las técnicas de actuación, siendo el humor el recurso inmediato. Conscientes de haber estado involucrados con la violencia y la esperanza de esos años, trabajaban con parábolas según las enseñanzas de Brecht, sin ser ajenos a lo que sucedía en la comunidad. Hacían un teatro propagandístico que llamaban “trabajos coyunturales” y surgía de los conflictos de los barrios, de los pueblos. Tenían una noción colectiva de trabajo. Debido a las diferencias políticas internas y por sentirse limitados en sus posibilidades expresivas, en determinado momento se apartan un poco de la línea didáctica en su trabajo. Por esto recibieron críticas de los partidos políticos. Trabajaban a partir de periódicos para armar sketches y lo hacían todos los días. A veces trabajaban

en colaboración con algún sindicato que les acercaba el conflicto a desarrollar. Se proponían des-esquematizar los hechos miserables y transformarlos en actos grotescos para que la gente se acerque de un modo diferente a sus problemas. Trabajaban sin presupuesto, reciclando todo.

Bressán señala que LTL hacía parábolas que versaban sobre el poder y los dueños de la tierra y que estaban íntimamente relacionados con la actividad social y política.

Trabajaban el teatro Documental de Peter Weiss como cuerpo teórico para el grupo. El método proponía ir al lugar del conflicto, hacer un relevamiento del material y utilizar la historia de vida de los pobladores. Dice diferenciarse del trabajo de Briski en las villas y lo critica por hacer un teatro de agitación con menor elaboración que el que realizaban ellos.

Juan Carlos Gené impulsó en 1971 la conformación de la Podestá, un colectivo de artistas que adherían a diferentes líneas del movimiento peronista y que desarrolló sus experiencias de teatro militante hasta 1973 a través de presentaciones y experiencias esporádicas, con una actividad sistemática, fundamentalmente, como apoyo a la candidatura de Héctor J. Cámpora–Vicente Solano Lima. Como presidente de la Asociación Argentina de Actores, Gené (1971) se replantea el rol del actor con respecto a la cultura y al pueblo: “[...] el pueblo somos nosotros mismos, junto con todos los sectores medios y los sectores proletarios.” Insiste en dejar de lado las habituales fantasías sobre el supuesto esclarecimiento de los artistas y propicia hablar con la gente y no hablarle a la gente.

Las diferentes vinculaciones que estos grupos mantenían con las distintas formaciones militantes les otorgaban un diferente posicionamiento en relación a la violencia revolucionaria y a diferentes márgenes de legalidad. De ahí que, por ejemplo, hasta la actualidad a muchos de los integrantes de los grupos (como Octubre) sólo se los conoce por sus apodos.

Ernesto Laclau y Chantal Mouffe (2003: 181) diferencian dos tipos de luchas, las democráticas y las populares. Estas últimas se caracterizan porque “ciertos discursos construyen *tendencialmente* la división de un único espacio político en dos campos opuestos”. Hablarán de “*luchas democráticas* en los casos en que éstas supongan una pluralidad de espacios políticos”. “[...] las *luchas populares* sólo constituyen coyunturas específicas, resultantes de una multiplicación de efectos de equivalencia entre las luchas democráticas”.⁵ Estos grupos se formaron, se integraron y aportaron a la construcción de discursos que se constituyeron en las luchas populares que caracterizaron al período. De no haber sido así, no habrían sido sometidas a una respuesta violenta y sanguinaria como la que vino después.

Los '90

La dictadura de 1976 estableció un discurso cerrado en Argentina. Ninguna voz opositora estaba permitida. La vida, literalmente, estaba en juego. No era tiempo de luchas populares ni democráticas. Subsistieron algunas experiencias subterráneas y clandestinas que aún no han sido reconstruidas. En 1983 se recupera la democracia. En 1989, con la caída del muro de Berlín, se instituye el pensamiento hegemónico que sostiene que nada es posible fuera de la política de libre mercado. El neoliberalismo se establece casi como discurso único dentro del sentido común de los sujetos sociales. En el plano económico, el neoliberalismo avanza destruyendo todas las conquistas que los trabajadores habían logrado desde una concepción socialista. Es éste un contexto de

⁵ Resaltado en el original.

fuerte retroceso de los sectores populares. No sólo suceden pérdidas de conquistas a nivel laboral (de condiciones de trabajo y de lo salarial), sino que comienza a perderse el trabajo mismo. La desocupación crece al mismo nivel que algunos sectores en el poder acrecientan su riqueza. La brecha entre los más ricos y los más pobres crece en progresión geométrica. La exclusión social es el sello de este período.

En contraposición a la destrucción de los trabajadores, surgen grupos resistentes al discurso hegemónico. Como herramienta para articular equivalencias que difieran con un discurso homogéneo y hegemónico, gremios disidentes al *statuo quo* levantan su voz y eligen el teatro como posibilidad de mostración y reflexión sobre de la realidad, recuperando un sentido utópico en las ideas. Pero son experiencias aisladas y acotadas. Las políticas neoliberales generaron exclusión y marginalidad social. La pérdida de puestos de trabajo y el deterioro de los sueldos de los sectores medios los fue volcando hacia el límite de la línea de pobreza o la incorporación en ese sector. Los sectores pobres se volvieron indigentes. La corrupción y el enriquecimiento ilícito de sectores políticos en componendas con sectores del poder económico fueron enrareciendo la credibilidad en el libre mercado.

El horror de los crímenes de la dictadura abrió un espacio a los derechos humanos en un reclamo masivo de Justicia. Con la democracia conquistada, grandes movilizaciones se volcaron a las calles. El gobierno democrático de Alfonsín había comenzado un juicio a los represores pero terminó frustrándose con las leyes de Punto Final (1986) y Obediencia Debida (1987). La invitación a la amnesia colectiva terminó de concretarse con el anuncio del Indulto en noviembre de 1989.

Al fortalecerse el interés social por el sistema democrático, el fantasma del golpe militar se fue alejando y permitió ampliar el concepto de derechos humanos no sólo a aspectos de la represión estatal, sino también al hambre, la salud, la vivienda, la desocupación, la educación y todos los modos de represión violentos. Esta pelea comenzó a darse en varias formaciones: gremiales, ecológicas, de género, políticas, étnicas, etc. Fueron años de resistencia de algunos sectores sociales contra el *establishment* político y económico. Movimientos de desocupados comenzaron a organizarse en piquetes que se manifestaban en las ciudades, cortando calles y rutas. Marchas a la Plaza de Mayo reunían a trabajadores de sindicatos que no claudicaron en la lucha, y a piqueteros desocupados, en reclamos compartidos por trabajo digno para todos.

Ana Longoni (2009: 9) señala varios grupos que emergieron a lo largo de década menemista en todo el país “aislados y a contrapelo de la tendencia dominante que encomiaba la impunidad, el auge del individualismo y el repliegue del espacio privado, algunos grupos de artistas que promovieron acciones callejeras”. Entre ellos: En trámite (Rosario), Costuras Urbanas y las Chicas del Chanco y el Corpiño (Córdoba), Escombros (La Plata), Maratón Marote, 4 para el 2000, la Mutual Argentina y Zucoa No Es (Buenos Aires). El GAC y Etcétera (renombrado Internacional Errorista) surgen por ese entonces y subsisten hasta hoy.

La agrupación H.I.J.O.S. surge en 1996 y conforman la Mesa de Trabajo de los escraches como trabajo en red con organizaciones sociales diversas (grupos de arte, partidos políticos de izquierda, sindicatos, centro de estudiantes y murgas).

Tal como ocurría con los grupos de teatro militante en los '70, el GAC define sus producciones como una forma específica de militancia: “un grupo de personas que trata de militar en política a través del arte, [...] donde lo artístico y lo político formen parte de un mismo mecanismo de producción” (2009: 12). La primera acción del GAC⁶ fue el

⁶ Forman el GAC: Lorena Fabrizia Bossi, Vanesa Yanil Bossi, Fernanda Carrizo, Mariana Cecilia Corral, Nadia Carolina “Charo” Golder.

2 de abril de 1997 con motivo de la Carpa Blanca levantada por los docentes ayunando. Entre acto performático, improvisación cargada de elementos simbólicos y hecho semiclandestino de toma del espacio, la acción tuvo un carácter ritual y fue experimental en cuanto a los materiales empleados.

Nuevamente el arte irrumpe en la vida para intentar transformarla políticamente. También el juego y la alegría vital dejan la marca de las chicas del GAC en cada acción que finalizan con pelucas plateadas y bailando a lo Raffaella Carrá.

Escraches

Ileana Diéguez Caballero (2007: 145) define *escrache*, del vocabulario lunfardo, como evidencia, hacer notorio, lanzar con fuerza y, según la Academia Argentina de Letras, como “denuncia popular en contra de personas acusadas de violaciones a los derechos humanos o de corrupción, que se realiza mediante actos tales como sentadas, cánticos, pintadas, frente a su domicilio particular o en lugares públicos”⁷. El GAC (2009: 57) los define como “sacar a luz lo que está oculto”, “develar lo que el poder esconde”, que la sociedad convive con asesinos, torturadores y apropiadores de bebés, que hasta el momento permanecían en un cómodo anonimato.

Etcétera y el GAC desarrollan sus obras como producciones simbólicas contestatarias, vinculadas a organizaciones ciudadanas, especialmente H.I.J.O.S., buscando la condena pública de los militares implicados en el ejercicio del terror a través de marchas y escraches. El GAC siempre ha realizado sus obras como denuncia, marcando los sitios donde funcionaron centros clandestinos de detención (Diéguez Caballero, 2007: 130).

“Los escraches –señala Diéguez Caballero, 2007: 131- tienen una ‘dramaturgia política específica’, [...] buscan construir colectivamente una situación instalada en la vida de un barrio, al procurar formas de señalamiento que involucren a los vecinos del lugar”. La autora percibe los escraches como próximos a las “construcciones de situaciones” realizadas por los situacionistas europeos y conceptualistas.

El GAC ha intervenido en el paisaje urbano y en la cotidianeidad de los vecinos, jugando con el sistema de código de señalización vial mutando el sentido. Para la realización de cada acción investigaban zonas donde funcionaron centros clandestinos de detención y tortura, o se ubicaban residencias de genocidas no juzgados, invitando a los vecinos a sumarse a la acción. Cada escrache ha tenido características diferentes, acentuando aspectos plásticos, o explorando recursos escénicos, estrategias preformativas y mecanismos utilizados por el arte acción y el intervencionismo. Según Diéguez Caballero (2007: 132), “los escraches se proponen como acciones participativas para todos los habitantes del barrio. No son eventos para mirar sino para experimentar y ejecutar a la manera de los *happenings*; allí la acción artística es una acción política que irrumpe en el espacio público”.

En un principio los escraches eran organizados por H.I.J.O.S. como acciones sorpresivas apoyadas con grafitis, afiches y volantes, y con la incorporación de colectivos de artistas comenzaron a incluirse otros dispositivos, como pequeñas performances, objetos y pinturas. Para burlar la vigilancia policial que protegía las casas de algunos represores, el grupo Etcétera propuso utilizar globos rellenos de pintura que al arrojarse sobre los policías impactaban y manchaban los muros.

⁷ La práctica de los escraches se ha extendido a otras ciudades del mundo, ya sea como acción de miembros de HIJOS que viven en otros países, o como forma de acción política incorporada por diferentes movimientos que practican la desobediencia civil (Diéguez Caballero, 2007: 145).

Comenzaron las represiones y, entonces, se utilizaron formatos de encuestas para transmitir informaciones en los barrios y se distribuyeron sobres donde aparecía el teléfono y la frase “llame ya” con algunos datos sobre la historia del represor en cuestión, un mapa para ubicar la casa y una bombita látex para ser rellenada con pintura (Etcétera, en Diéguez Caballero, 2007: 132). Los ejecutantes potenciales eran los propios vecinos, quienes tenían que construir y decidir sus acciones, realizando intervenciones “más personalizadas” (132-133).

A juicio de Diéguez Caballero (2007: 132): “Al representar lúdicamente una inversión simbólica de los valores promulgados por el Estado de terror, los escraches carnavalizan complejas situaciones de la memoria colectiva, reinventando un efímero ‘mundo al revés’ para la restauración de la justicia. Usando recursos del juego y de las artes escénicas propician la emergencia de irreverentes *communitas* comprometidas en hacer visibles situaciones silenciadas por la historia oficial”. La mesa de trabajo, como señala el GAC (2009), se aleja de toda idea de práctica política de actores individuales que en la acción tengan más derechos unos que otros o que sirva a la puesta en escena de un espectáculo de dolencia individual. Se basan en Alain Badiou para plantear que ninguna política será justa si el cuerpo es separado de la idea, menos aún si realiza un espectáculo de la víctima, “ya que ninguna víctima puede ser reducida a su sufrimiento, pues en la víctima es la humanidad entera la que está golpeada”⁸ (GAC, 2009: 59).

La práctica de escraches se centra en la memoria viva, creadora y en acción, generando prácticas políticas mediante la alegría, lo festivo y la reflexión. Teniendo una concepción de memoria “como visión del mundo social e histórico, por ese motivo no se puede hablar de “la memoria”, sino de las memorias, las visiones, las selecciones, los olvidos, los recuerdos optados al paso del tiempo y las construcciones de esos “hechos” pasados” (59). La memoria como complejidad, como construcción de individuo-sociedad en relación dinámica y conjunta enmarcada en un momento histórico-social. Tomar la memoria –dicen- como disputa de sentido, valor, poder; abandonando la falsa idea de una “memoria completa”.

Los 2000

La rebelión civil del 19 y 20 de diciembre fue un punto nodal del discurso social. La gente en la calle fue un elemento de presión que colaboró en la renuncia del presidente De la Rúa. Las Asambleas populares crecieron con afán participativo y deseos de solucionar las necesidades y los problemas de cada barrio. Los reclamos se teñían de estética artística y grupos de artistas se fusionaron con los reclamos ciudadanos. Ya en el 2000 el GAC había organizado la performance *El juego de las sillas* para denunciar la desocupación y la precariedad laboral en coincidencia con la reunión del G 7 en Praga. Y habían comenzado la intervención del espacio urbano en vidrieras de empresas, bancos y oficinas del microcentro con calcomanías que homologaban el código militar al empresarial: tanque para las multinacionales, misil para los *mass media* y soldado disparando para el sistema de seguridad sobre el círculo de un tiro al blanco. Esta acción finalizaba una semana después con la suelta de diez mil soldaditos de juguete pendientes de un paracaídas. Esta performance casualmente sucedió el 19 de diciembre de 2001. Los integrantes del grupo afirman que vieron imágenes en las noticias, de sus calcomanías atravesadas por disparos reales, que las llevó a pensar en el pensamiento mágico y el mito que “no es sólo hijo del deseo, sino también del horror y del vacío, del sentimiento de fugacidad que rodea todo acto humano. El impacto en el

⁸ Badiou, Alain, “La idea de justicia” (conferencia pronunciada el 2-6-04 en la Facultad de Humanidades y Artes de Rosario).

blanco cierra una acción o le imprime otro sentido tal vez no previsto de antemano.” (2009: 125).

Dieguez Caballero (2007: 130) define a Etcétera como un colectivo marcado pro la irreverencia y la poética surrealista, que desarrolla su práctica artística como forma de activismo político. En concordancia con los ideales vanguardistas que buscaron revolucionar las artes como la vida, sus miembros creen en la transformación cultural de la vida y profesan –casi artaudianamente- la expansión de la creatividad como un virus que inunde la existencia cotidiana. Concibe sus acciones como respuesta política ante la mercantilización de la cultura.

Un ejemplo de su concepción irreverente y grotesca fue la escatológica performance participativa *El Mierdazo*, donde se invitó a guardar y llevar excrementos propios, de familiares, de mascotas, para colocarlos en la puerta de Congreso Nacional en el marco de los estallidos de diciembre del 2001. Un actor defecaba vestido de oveja sobre una alfombra. *El Mierdazo* tuvo sus versiones en otras ciudades. A la manera de los escraches, señalizaban la injusticia social, pero con excrementos en lugar de pintura. Acción convertida en carnavalesco *happening* que explicitaba la obscenidad política (135).

Aquel discurso privatizador de los ´90 retrocedía. El Estado volvía a establecerse como un lugar de (mayores) garantías frente a los negocios privados. Nuevas voces se levantaban para poder construir una nueva correlación de fuerzas en el tejido social en oposición al discurso imperante. El consenso al modelo se había resquebrajado. Las grietas abrían nuevas posibilidades. Desde la noción de Laclau y Mouffe (2003: 202), podemos decir que se abrió una etapa de luchas democráticas:

‘Nuevos movimientos sociales’⁹ amalgaman luchas muy diversas: urbanas, ecológicas, antiautoritarias, antiinstitucionales, feministas, antirracistas, de minorías étnicas, regionales o sexuales. El común denominador de todas ellas sería la diferenciación respecto de las luchas obreras, consideradas como ‘luchas de clase’.

Esto indica que, a través de estos movimientos sociales, se extiende la revolución democrática a toda una nueva serie de relaciones sociales y se actualizan nuevas formas de insubordinación. Y, si los grupos en cuestión no logran producir equivalencias reales entre las diversas reivindicaciones democráticas, surge la problemática del individualismo posesivo (229). Para que haya una equivalencia democrática es necesaria la construcción de un nuevo “sentido común” que cambie la identidad de los diversos grupos, de modo que las demandas de cada grupo se articulen equivalencialmente con las de los otros. O sea, que modifique la propia identidad en la intervención de una alianza. “La demanda de *igualdad* –señalan Laclau y Mouffe (2003: 230)- no es suficiente sino que debe ser balanceada por la demanda de *libertad*, lo que nos conduce a hablar de democracia radicalizada y *plural*”.¹⁰ Estos autores plantean un horizonte en el que la democracia deberá profundizar justamente la radicalización de las diferencias en un juego plural de lógicas sociales distintas y contradictorias, que existan bajo la forma de limitación mutua. La propia tensión de la pluralidad de lógicas sociales requiere de una pluralidad de espacios.

En la medida en que no existan discursos cerrados, que pretendan suturar un sentido único, en la medida en que exista un libre juego de hegemonía y contra-hegemonía, en

⁹ Los autores consideran el término “nuevos movimientos sociales” como poco satisfactorio (2003: 202).

¹⁰ Subrayado en el original.

un equilibrio inestable y permanente; en la medida que exista la utopía y un interés por el otro, en tanto sujeto que me conmueve y me mueve, grupos de teatro popular *Octubre*, *La Chispa*, *LTL*, entrarán en diálogo con grupos como el *GAC*, *Etcétera*.

Concluyendo

La experiencia histórica de los pueblos en la lucha por construir sentido de cambios y de reformulaciones gestará nuevos relatos. La generación de los padres continuará y se reformulará en la generación de los hijos que encontrarán nuevas palabras, nuevas imágenes, nuevos símbolos para transformar la vida desde posicionamientos éticos y formas estéticas.

Los colectivos de teatro militante setentistas trabajaban para modificar el presente y el futuro. En los '90-2000, las prácticas culturales intentaban saldar la deuda con el pasado y con el presente a través del ejercicio de justicia, tal es el caso de los escraches o de acciones como *El juego de las sillas* (2000) o *Invasión* (2001), del GAC.

Tanto las experiencias del teatro militante de los '70 como las acciones de los '90-2000 proponen un trabajo colectivo, de intervención en el espacio público, unas veces con elementos que los ligan al teatro de calle, intentando modificar lo cotidiano en el espectador circunstancial¹¹ y otras, interviniendo en comunidades (de base en los '70, territoriales en los '90). Así, mientras que los miembros de una comunidad construían junto con Octubre las representaciones de sus conflictos con el fin de accionar luego sobre su realidad; en los '90 el escrache se convierte en un acontecimiento aglutinador de experiencias barriales, donde se propone a los vecinos ser actores y no meros espectadores.

Si bien es muy importante escrachar al genocida –dicen las integrantes del GAC (2009: 58)- de alguna manera también es una excusa para llegar al barrio y abordar la problemática del presente. Desde este lugar han trabajado junto a vecinos/as problemas de vivienda, de violencia policial, de corrupción en los tribunales, y de la dificultad para enfrentar los miedos del pasado. El intercambio entre sujetos que genera el escrache produce como resultado un proceso de escuchar y aprender del otro.

El GAC (2009: 59) retoma la idea de Foucault de que no existen relaciones de poder sin resistencias. Con el proceso de construcción del escrache se intenta un camino de poder como verbo, del poder-hacer como poder relacionarse, poder reconocerse en las similitudes y las diferencias, poder construir colectivamente. Podemos decir que en las experiencias de teatro militante de los '70 la pulsión del poder-hacer contaba con el impulso del contexto y se potenciaba en cada acción colectiva.

Son contextos diferentes. Son actores diferentes. Son estéticas diferentes. Pero transitando la misma necesidad de ser, de cambiar la vida de los que sufren, de encontrarse con otros para construir un futuro diferente. Hacen y procuran hacer hacer, accionar, mover, transformar.

Los hijos nacieron y crecieron al calor del Nunca Más como mandato ético a partir del cual construir su discurso estético, pero en sintonía con la generación de los padres, y ya

¹¹ Ver al respecto: Araceli Arreche y otros (coords.), 2010.

intuyendo la generación de sus propios hijos, han acuñado una nueva consigna: Nunca Menos.

Bibliografía

- Arreche, Araceli. Verzero, Lorena – Giberti Karina (coords.) (2010) *Cuerpos a la intemperie. Fondos documentales del Teatro Callejero de Grupos* (Buenos Aires, AINCRIT Ediciones).
- Briski, Norman (2005) *De Octubre a Brazo Largo. 30 años de teatro popular en Argentina* (Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo).
- Briski, Norman. 1973. "Teatro villero", en VV.AA. *La cultura popular del peronismo*. (Buenos Aires: Cimarrón): 97-103.
- Buenaventura, Enrique (1969) "El arte no es un lujo" en *Teatros y política* (Buenos Aires: De la Flor): 110-120.
- Davies, R.G. Artículo "El teatro de guerrilla", en *Teatros y política* (Buenos Aires: De la Flor): 160-167.
- Diéguez Caballero, Ileana 2007 *Escenarios liminares. Teatralidades, performance y política*. (Buenos Aires: Atuel).
- G.A.C. (2009) *Pensamientos. Prácticas. Acciones del GAC* (Buenos Aires: Tinta Limón).
- García Canclini, Néstor (1973) "Vanguardias artísticas y cultural popular", en *Transformaciones* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina) N° 90: 253-280.
- Gené, Juan Carlos (1971) "Actor, cultura y pueblo" en *La Opinión*. (Buenos Aires) (s/f) noviembre: 4,5.
- Grazide, Juan Martín (s/d) "Impulsamos un teatro agitativo" en *Los '70* (Buenos Aires: Editorial Cinco Continentes) Año 1 N° 5: 30-31.
- Laclau, Ernesto - Chantal Mouffe 1985 (2003) *Hegemonía y Estrategia Socialista. Hacia una radicalización de la democracia* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica).
- Longoni, Ana. (2009) "(Con)textos para el G.A.C." en *Pensamientos. Prácticas. Acciones del GAC* (Buenos Aires: Tinta Limón): 9-16.
- Pavis, Patrice (2003) *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. (Buenos Aires: Paidós).
- Verzero, Lorena (2009) *Pensamiento y acción en la Argentina de los '70: El teatro militante como emergente del proceso socio-político*. (Tesis de Doctorado, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras) Inédita.