

Lugar de autor

Pesadillas y realidades

Con frecuencia me pregunto, al despertarme de alguna atroz pesadilla, si ese temporáneo regreso a la vigilia constituye algo positivo para mi salud psíquica o significa lo contrario.

Existe la hipótesis según la cual despertarse en el momento más horroroso del sueño es un mecanismo de defensa que nos protege de un mayor sufrimiento.

Como contrapartida, hay quienes argumentan que se trataría de un modo de escapar para no “ver” el nudo principal que nos aflige y, de tal manera, tenderíamos a postergar “ver al demonio cara a cara”. Entonces, evitaríamos así poseer más elementos para elaborar las causas de nuestros pesares y, quizás, intentar no repetirlos.

Yo no soy psicólogo y no sabría determinar quién tiene razón en esta disputa.

Esta disquisición pareciera que nada tiene que ver con la temática que este trabajo impone. Sin embargo, recuerdo que el 10 de diciembre de 1983 fue, al menos para mí, y creo que para tantos otros argentinos, similar al despertar de la pesadilla inenarrable de la última dictadura militar. Han pasado ya 40 años de ese día.

Por supuesto que, en este caso, abono la primera hipótesis con la que he comenzado estas palabras pues, sin dudas, el despertar significaba un alivio sin paragón, para no seguir sufriendo los horrores de la dictadura más despiadada que conoció nuestro país. Parecía que la Argentina abría los ojos

a una suerte de “primavera” democrática con la cual “se trabaja, se come, se educa, etc., etc., etc.” al decir del entonces candidato Raúl Alfonsín, ganador de las elecciones de ese año y presidente del país hasta 1989.

Hoy, 40 años después, me permito preguntarme, admitiendo que el despertar era, en esa oportunidad y sin ninguna duda, la mejor opción posible, si aquellas palabras se cumplieron y qué balance podríamos hacer al respecto.

El teatro y su contexto

¿Cómo ha expresado el teatro argentino, durante estas cuatro décadas, el devenir del llamado proceso democrático?

No puedo responder a esta pregunta, que nos acerca al cometido de la publicación de esta revista, sin contextualizar los avatares a los que el pueblo argentino (sus diversas clases sociales, para ser más exactos), se vio sometido en el mencionado período.

El teatro es, quizás, el arte que más contacto inmediato posee con el presente. Lo suelo definir, algo esquemáticamente, como lo opuesto a un museo: el teatro es cambio continuo, el museo trata de conservar el pasado. Por ejemplo: decir en el escenario la palabra “desaparecido” antes de los años 70, podía remitir al espectador a un extravío y también a la muerte de una persona, que podía ser natural, o no. Pero luego de la tragedia vivida entre los años 1974 y 1983, el hecho de pronunciar esta palabra en un espectáculo provoca en los espectadores, sin dudas, una referencia inmediata al genocidio argentino. Estos hechos no comenzaron precisamente con el golpe militar de 1976 (entonces se convirtió, sí, en una política desembozada de terrorismo de Estado) sino con

la creación, por mandato de Juan Domingo Perón y la derecha peronista, del llamado Operativo Somatén y de las triple AAA, luego del asesinato del dirigente de la burocracia sindical, José Rucci, en aquel año.

Es por ello que, coincidiendo con la consigna “Nunca más”, debo admitir que me parece una frase limitada. Y lo considero así porque no basta con proclamar “Nunca más”. En eso podemos coincidir una gran cantidad de personas (ya no sé si, ahora, la mayoría de este país) y muy pocos admitirían, en teoría, al menos pública y abiertamente, que un genocidio se repita.

Lo que tenemos que analizar y elaborar son las causas que provocaron la tragedia que nos llevó a proclamar la frase “Nunca más” pues, si así no lo hacemos, estamos expuestos al sufrimiento de la repetición que, con seguridad, no será exactamente igual (la historia nunca se repite en forma exacta) pero en lo substancial, es muy posible que sí. El actual momento político argentino y provincial son una muestra de ello. Sucede algo similar en el contexto internacional en el que se llega a poner en duda el Holocausto de la Segunda Guerra Mundial, por ejemplo.

Desde ese punto de vista se haría necesario desentrañar el “rostro del demonio”, mirarlo a los ojos, de modo crítico y veraz, honesto y coherente. Tenemos que saber por qué pasó lo que pasó.

El teatro argentino (quizás sería más preciso decir, el teatro porteño) durante la dictadura militar produjo ese fenómeno político-artístico extraordinario que fue “Teatro Abierto”.

Tal experiencia constituye, a no dudar, un ejemplo universal. Luego del final de la dictadura, ese modelo se reprodujo en diferentes provincias argentinas.

En el caso de Tucumán, el ciclo se llamó “Teatro Libre” y se realizó en noviembre de 1985. Se estrenaron, en esa oportunidad, ocho textos de autores tucumanos de los nueve que se escribieron para la ocasión. Ellos fueron: *De siete a ocho*, de Aldo Sayago, dirigida por Rafael Nofal; *Raza* de Deborah Prchal, dirigida por Aldo Sayago; *Creación colectiva*, del grupo Propuesta, dirigida por Oscar Nemeth; *Chispa para un milagro* de Juan Carlos Bohórquez, dirigida por Enrique Ponce; *El malevaje extraño* de Oscar Quiroga, dirigida por el autor; *Penélope* de Héctor Posadas dirigida por el autor; *Génesis* de Pedro Herrera, dirigida por el autor; *Y ahora qué* de José Vega, dirigida por Ana Claudia Aita; y *Limpieza* de mi autoría y dirección. Algunos de aquellos textos elaboraban, varios de manera indirecta, lo sucedido durante el gobierno militar e, incluso, sobre la guerra de Malvinas.

La experiencia consistió en un abordaje colectivo de gran parte de la comunidad teatral tucumana. Actores, directores, escenógrafos, técnicos etc., colaboraron gratuitamente con la propuesta. “Teatro Libre” se organizó a instancias de la Dirección de Teatro de la Provincia de Tucumán a cargo, entonces, de Oscar Quiroga.

La convocatoria fue amplia y abierta. Los participantes se anotaron para participar en las diferentes obras según su gusto personal con absoluta libertad y lo hicieron con la más amplia generosidad. Fue así que muchos colegas se conocieron y trabajaron por primera vez juntos ofreciendo un excelente ejemplo colectivo de colaboración en un proyecto común.

El ciclo se desarrolló durante un mes en la sala Orestes Caviglia, dependiente de la Dirección de Cultura de Tucumán, con estrenos los sábados y domingos y con una gran afluencia de público.

En mi caso particular, el proceso de reflexión teatral sobre la temática de la Memoria (y mi lucha por su elaboración para evitar la repetición de lo ocurrido) comenzó un poco antes, en 1982 (aún con la dictadura en el poder), con la puesta en escena de la obra *Un brindis bajo el reloj* que escribimos junto a Gustavo Geirola y estrenamos en la sala del Hotel Metropol. A diferencia de los textos estrenados en “Teatro Abierto”, en 1980, que necesariamente debían recurrir a la metáfora para poder ser representados, “*Un brindis bajo el reloj*” fue, quizás, el primer texto teatral que, en la Argentina, hizo referencia explícita a la desaparición forzada de personas. El texto realizaba, además, una suerte de balance sobre la fallida experiencia de la izquierda peronista y de sus expresiones armadas.

La obra se representó en más de cien oportunidades. Se realizaba un debate inmediatamente posterior a la representación del espectáculo en donde podíamos palpar la necesidad del público, de expresar lo que habían padecido durante los años de la dictadura. Comenzaban a regresar algunos exiliados (la obra también se refería a ese fenómeno) que contaban su experiencia, familiares de desaparecidos, ex detenidos, etc.

Luego, con *Limpieza*, escrita en 1981 y representada por primera vez en 1985 en el ciclo “Teatro Libre”, creo haber dado continuidad a esa reflexión (y a esa angustia) tomando como punto de partida el hecho real ocurrido en Tucumán durante la gobernación de Bussi, cuando éste ordenó la “limpieza” humana de la ciudad, apresando a mendigos, dementes y personas en situación de calle, para arrojarlos en inhóspitas zonas de las montañas catamarqueñas a fin que allí perecieran de frío y de hambre.

En el final de esta obra hay una escena que, de alguna manera, fue anticipatoria, pues los únicos sobrevivientes de la recreación teatral del hecho (que es, en realidad, una metáfora del genocidio y no una reproducción “exacta” del suceso real) son una sordomuda (que no podía contar lo que había pasado, es decir, el exterminio) y un demente que no poseía conciencia de lo sucedido. ¡Si no conocerán esa impotencia los organismos de DDHH y los familiares de las víctimas en las décadas posteriores al final de la dictadura, en los largos años democráticos!

Porque hay que decirlo con todas las letras: el proceso a los integrantes de las Juntas Militares, realizado en 1985, sólo permitía castigar a quienes habían impartido las órdenes y no a quienes las habían hecho cumplir. El informe llamado “Nunca Más”, elaborado por una comisión de “notables” personalidades, en realidad (además de relatar esa suerte de descenso al Infierno que fue la represión) abonaba la “Teoría de los Dos Demonios” (la guerrilla, de una parte y los militares, de la otra) con lo que se disimulaba o escondía lo principal: la responsabilidad del terrorismo de Estado en el genocidio. Es decir, se concibió la represión indiscriminada e ilegal, como política planificada de aniquilamiento a cargo de las FFAA y ya no sólo de grupos paramilitares, aunque estos hayan contado, antes y después del golpe, con el “paraguas” y la ayuda de los gobiernos y de los políticos más “destacados” del momento. No olvidemos la famosa frase del radical Balbín: “Hay que aniquilar a la guerrilla fabril”. Este “glorioso” adalid de la democracia formal centraba con precisión, usando la palabra “fabril”, el objetivo. Las organizaciones armadas estaban en franco retroceso. Lo que había crecido, luego del “Rodrigazo” y de las huelgas generales de junio-julio de 1975, fue una nueva dirección sindical de

izquierda que estaba sobrepasando a la contenedora burocracia de los sindicatos y que se organizaba y luchaba con los métodos que el “Cordobazo” había inaugurado como nueva etapa histórica: las asambleas fabriles, las votaciones verdaderamente democráticas en ellas, la participación de los trabajadores en las decisiones de lucha, etc.

El ahora celebrado Doctor Alfonsín (el tiempo suele ser piadoso cuando se casa con el olvido) nunca quiso recibir a las Madres de Plaza de Mayo, por ejemplo, pues él y los partidos políticos dominantes del sistema, como el peronismo, el partido Intransigente, el partido Socialista Democrático, el partido Conservador Popular, etc., apoyaban esa teoría. Para ellos, en Argentina hubo una guerra entre dos demonios. No fueron casuales, entonces, las Leyes del Punto Final ni la de Obediencia Debida, promulgadas con celeridad luego del alzamiento carapintada en la Semana Santa de 1987, que liberaban de responsabilidad a todos los jefes militares que habían participado activamente en la represión (incluso, con independencia en su zona de influencia, como señores feudales, absolutos propietarios de decidir sobre la vida y los bienes de las víctimas).

En el caso de Tucumán, tales leyes permitieron, por ejemplo, que Antonio Domingo Bussi no fuese juzgado en esa oportunidad y que se presentara a elecciones con las consecuencias que hasta hoy debemos soportar en Tucumán ya que Fuerza Republicana sigue siendo, a pesar de su última derrota electoral en el 2023 y el marcado descenso en el número de sus votantes, un partido que posee aún el caudal electoral que le permite colocar legisladores en el parlamento.

Resulta obvio afirmar (Bertolt Brecht acuñó una frase muy instructiva al escribir: “¿Qué tiempos son estos en los que tenemos que defender lo obvio?”)

que decenas de funcionarios que apoyaron el proyecto autoritario de Antonio Domingo Bussi y luego el de su hijo, con el partido Fuerza Republicana (que impulsa la impunidad por los crímenes cometidos) se reciclaron en el aparato estatal o se “maquillaron” cambiándose a otros partidos. No es casual que el actual vicegobernador provincial electo, el ahora peronista Miguel Acevedo, haya sido Secretario de Hacienda del genocida Bussi en los años 90, ni que Mauricio Guzmán, Secretario de Cultura durante la gestión del militar condenado durante los años 1998 y 1999, haya ejercido después, durante quince años el cargo más importante de la cultura oficial como Presidente del Ente Provincial de Cultura durante los sucesivos gobiernos de José Alperovich y Juan Manzur, o Miguel Ángel Brito, en la Dirección de Arquitectura, también ex funcionario bussista. Sería muy aburrido (y obvio) seguir sumando centenares de ejemplos.

Las leyes de Obediencia Debida y Punto Final aportaron mucho al proceso de naturalización de la infamia pues se “hizo normal” haber colaborado con un genocida. Como los datos objetivos lo demuestran cientos de funcionarios cómplices se reciclaron en el partido de Bussi o en otras organizaciones políticas. En realidad, no inventamos nada. Algo similar sucedió en la Alemania post-nazista.

La demostración de que la “Teoría de los Dos Demonios” prevaleció en la conducción de las expresiones políticas mayoritarias, la terminó de aportar, en 1990, el nefasto ex Presidente Carlos Menem, del Partido Justicialista, al dictar el indulto a los condenados integrantes de las Juntas Militares, como así también a los dirigentes de las formaciones armadas de la llamada “izquierda” peronista quienes, en modo infame, aceptaron la propuesta legitimando así un supuesto “punto final” de “Reconciliación y Olvido”.

Fueron los organismos de DDHH, acompañados por una gran parte del pueblo argentino, quienes continuaron la lucha y lograron, años más tarde, luego de los sucesos del 2001, el enjuiciamiento de los responsables del genocidio. Pasaron dos décadas entre el final de la dictadura y el comienzo de estos procesos. Tal impulso genuino continuó con la enorme movilización popular que evitó, hace algunos pocos años, la ley del 2 x 1, durante el gobierno de Macri, otro nefasto y siniestro exponente del capitalismo neoliberal.

Como vemos, no fue fácil (y no lo es aún hoy, con el auge de teorías negacionistas y la parsimonia de la burocracia judicial) que se imponga lo indispensable y necesario, es decir: el juicio y castigo a los responsables; la Memoria, la Verdad y la Justicia, objetivos aún no totalmente alcanzados.

El teatro argentino vivió, como no podía ser de otra manera, los avatares de tales circunstancias históricas. Fue así que se multiplicaron experiencias como el “Teatro por la Identidad”, que tuvo numerosas ediciones anuales y se realizó en varias provincias.

Pero creo que se trataron de experiencias aisladas y circunscriptas sin el suficiente apoyo y el profundo estímulo de los organismos estatales y educativos, condición indispensable para la formación histórica de las nuevas generaciones que no vivieron los horrores de la dictadura. No debe sorprendernos, entonces, al actual auge, en sectores juveniles, del absoluto desconocimiento del pasado.

No puedo soslayar, en esta reflexión, los acontecimientos internacionales que luego de la implosión de la Unión Soviética, a comienzo de los años 90, instauraron en el mundo el espejismo del “fin de la historia”, el predominio – en el campo artístico – del llamado post-modernismo y, por lo tanto, de la licuación

de toda reflexión profundamente crítica sobre los sectores en lucha. El post-modernismo (con todo su derecho a la libre expresión, condición que valoro indispensable en el terreno artístico) instauró una estética á-crítica limitando su modelo expresivo sólo a la consideración formal y a una supuesta “ruptura” con lo anterior. Ya no “estaban de moda” las teorías estéticas y filosóficas que deducían o inducían propuestas desde un pensamiento o una hipótesis central. No. El post-modernismo impuso la teoría rizomática y fragmentaria según la cual no existiría la posibilidad de proponer una mirada articulada y orgánica de la realidad.

Tal posición se acentuó, sin dudas, con la revolución tecnológica que impuso internet y su influencia decisiva sobre el proceso de conocimiento, comunicación y formación de opiniones. La fragmentación más absoluta bajo la máscara de una bulimia comunicativa pasó a ser lo dominante, al punto tal que se impuso la noción de post-verdad, es decir, la posibilidad de crear otras “verdades” según el uso de los mecanismos virtuales que generan historias y realidades ficticias.

La llamada “inteligencia artificial” es el nuevo desafío que el presente impone. En estos momentos, algoritmos programados pueden escribir una obra de teatro cuya estructura, al menos en su aspecto formal, pueden llegar a ser “perfectas”.

El teatro, como es aún una actividad predominante artesanal, es un campo de disputa entre este supuesto “Nuevo Mundo” y una humanidad que ya no sabe muy bien en qué consiste su especificidad y le cuesta entender la única ley, al parecer inmutable: el cambio continuo y dialéctico.

Las expresiones dramáticas en estas cuatro décadas

Es indudable que el teatro argentino, concebido en su totalidad y no limitado a la capital porteña, expresó críticamente el fenómeno de la dictadura una vez que la pesadilla terminó, pero pienso que, en general, no criticó en profundidad los límites de una democracia relativa y muy condicionada que atraviesa ya cuatro décadas de nuestra historia. Creo que sí hubo una crítica, aunque fue indirecta y confusa. Se produjeron textos y espectáculos que iban representando la degradación y la caída, pero no ponían el “ojo” en los motivos de esta ni cuestionaban el sistema en su totalidad.

Resulta obvio decir que por “democracia” no podemos entender solamente el derecho a votar y ser votado. Una verdadera democracia se construye con una participación popular activa en la toma de decisiones y en una relación cercana entre representantes y representados. No es el caso de la escuálida democracia argentina de estos 40 años.

La carrera “política”, el nepotismo, la entrega de los recursos del país a grandes corporaciones internacionales, el pago de una deuda externa fraudulenta (cuyos mayores activos, el 60%, lo poseen capitalistas argentinos), estatizada injustamente y contraída por privados, pesan con fuerza determinante sobre la vida de millones de argentinos.

Podemos decir que nuestra democracia no se ha completado, ni mucho menos, tanto en su aspecto formal como en su carácter substancial.

Pienso que, salvo excepciones, la dramaturgia y el teatro argentino expresaron esas ilusiones democráticas que jamás se concretaron. Primero fue la mayoritaria adhesión de la “inteligencia” argentina al proyecto alfonsinista, que

no fue otra cosa que un pacto de transición hacia la “democracia” orquestado por la política de EEUU para la región, luego de Malvinas; luego la fiebre peronista en un “caudillo” riojano que destruyó al país respondiendo a intereses privados. Cientos de intelectuales argentinos y hombres y mujeres de teatro, apostaron al menemismo. No se trata aquí de dar nombres pero Menem encarnó, para muchos, la esperanza de “estar en el Primer Mundo”. Las críticas desde el teatro a ese desguace y sometimiento nacional, en la mayoría de los casos, fue tardía.

Sostengo que una obra de arte debe ser valorada en sí y no por las opiniones políticas de sus creadores. Pienso que la obra de arte supera la intención racional del artista y, si este es sensible, no puede no oponerse, así sea de modo inconsciente, al mundo que lo rodea.

Basta citar a ese gran conservador político que fue Shakespeare (llegó a comprar un título de nobleza y fue absolutamente funcional y oportunista a los reinados de Isabel I y de Jacobo I) para demostrar esta afirmación. Su obra, hoy tan contemporánea, superó su pensamiento personal y expresó (y expresa) la contradicción entre un momento histórico que no terminaba de morir con el que no terminaba de nacer, tal como sucede en la actualidad. Podríamos citar innumerables ejemplos de otros creadores y de sus obras.

Es por ello que pienso que, en el caso del arte, no se trata de pensar individualmente desde una posición política determinada y de intentar aplicar esa ideología racional a la construcción de un objeto estético. Uno puede ser más o menos consciente de lo que está pasando, pero si expresa ese momento a través de su dolor, de su sensibilidad, lo que creará tendrá el carácter genuino de una expresión personal sincera y libre (concepto no

menor pues el arte posee su especificidad como actividad humana) que, seguramente, entrará en contradicción con el tiempo que le toca vivir.

La dramaturgia argentina, en general (y admitiendo mi ignorancia ante un país de regiones fragmentadas) expresó su crítica formal y substancial no “durante”, sino “después” de los diversos momentos históricos que se fueron sucediendo en estas cuatro décadas.

Mi trabajo

Mi camino artístico trató, en todas estas décadas, de ser coherente con lo que sentía o percibía en el presente, con una visión del mundo para nada dogmática pero tampoco emparentada con el “vale todo”.

Pienso, con profunda convicción que, en el arte, la estética sin ética es mera cosmética.

Y la ética es crítica, es incomodidad, es cuestionamiento, es diferenciación, es poner en discusión lo que parece habitual. Y esto lo afirmo desde el sentimiento, como primer impulso creativo (escribo y hago teatro sobre lo que me duele, así lo exprese a través de una comedia o una farsa) más allá que luego de la primera elaboración de la obra, aplique una reflexión crítica racional a lo creado. Sucede que, al menos en mi caso, lo que me duele no se limita a mis pesares exclusivamente personales, es decir a aquellos que tienen que ver con mi azarosa fortuna o con mi intimidad (que también expreso, por supuesto, sin proponérmelo) sino también con lo que sucede alrededor. Quién sabe por cuáles motivos desde que tengo uso de razón me dolió, también, lo que les pasaba a los otros.

Fue así que una vertiente de mi teatro (hay otra más “intimista” permítaseme el término) se desarrolló en consonancia con lo que me iba doliendo en relación a mi comunidad de origen como también en relación a los sucesos mundiales. Cito como ejemplos: *Un brindis bajo el reloj* (1982, ya nombrada), *Limpieza* (1985, ya citada, que toma como punto de partida el caso de los mendigos tucumanos arrojados por Bussi en 1977 en las heladas montañas catamarqueñas para que murieran de hambre y de frío, a efectos de “limpiar” la ciudad de mendigos, inválidos, dementes, etc.), *El Pañuelo* (1991, en dónde una Madre de Plaza de Mayo desborda el nombre y la fecha de desaparición de su hijo —dado que la dictadura extorsionaba por separado a cada de las Madres prometiéndole, en modo falaz, la devolución del hijo/a propio a cambio de que abandonara la lucha por la aparición de éste— para bordar la consigna “Aparición con vida” de los 30.000 desaparecidos, asumiendo de tal manera a todos los desaparecidos como hijos y “renunciando”, así, a la maternidad individual), *El sueño inmóvil* (1995, pieza reconocida con el premio Teatro 1996 de Casa de las Américas, en Cuba, que metaforizó, en tiempo presente, el regreso de Bussi al poder por vía democrática, en ese mismo año, a través de la recreación de mitos y leyendas del NOA, como la leyenda del Castoral —un palacio abandonado en el medio del monte en las proximidades de Simoca a comienzos del siglo XX que generó innumerables supersticiones y mitos en la zona—, engarzada con la leyenda del Familiar, creada por la familia Hiletet, propietarios del Ingenio Santa Ana, según la cual un enorme perro negro de ojos rojos, encarnación del mal y fruto de un pacto entre el dueño del Ingenio azucarero y el demonio, que aseguraba la fortuna económica del empresario a

cambio de que éste le ofreciera, cada año la vida de un obrero para ser devorado, trabajador que solía ser díscolo y luchaba por sus derechos); *La Guerra de la Basura* (1999, obra que se presentó una semana antes de las elecciones para la gobernación en junio ese año –en dónde se oponían, con chances, el hijo del genocida Bussi, y un burócrata sindical peronista, Miranda, y que constituyó una parábola del operativo retorno de Bussi al poder con la complicidad del clero, del diario *La Gaceta* y de otros medios de prensa y los más importantes empresarios tucumanos del limón, del azúcar y del comercio); *Crónica de la errante e invencible Hormiga Argentina* (2004, obra que reflexionaba sobre los sucesos del 2001 y las recurrentes encrucijadas destructivas con las que suele encontrarse el pueblo argentino), *Segunda Crónica de la Hormiga Argentina o con la soja al cuello* (2006, texto que, ya entonces, advertía sobre el fenómeno negativo del cultivo de la soja transgénica por siembra directa, en la desertificación de la tierra, de la deforestación salvaje, del uso de los agrotóxicos y sus consecuencias para la salud humana y animal, de la emigración de millares de personas a las periferias urbanas, etc. Fue la soja el “boom” exportador argentino que permitió una recomposición económica relativa del país y constituyó el surgimiento y el sostén económico del kirchnerismo); *Marx contraataca*, (2008, texto que reflexiona sobre la crisis financiera mundial de ese año y las perspectivas del anunciado desastre del modo de producción capitalista), *Acomodarse* (2013, obra que expresa el reciclaje de ex funcionarios y colaboradores de las dictaduras en los pliegues del aparato estatal democrático y de su reconocimiento y “naturalización” pública tomando el caso del músico alemán Herbert von Karajan, eximio director de orquesta, quién suplicaba para dirigir ante la presencia de Hitler y luego de la

caída del III^o Reich, se recicló en el mundo de la música y logró la fama y la legitimación mundial. De tal modo, logró “borrar” su pasado colaboracionista); *Supelmelcado La Ota Patlia* (2014, texto que representa los sucesos vividos durante el alzamiento policial en Tucumán, en diciembre de 2013, que convirtió a la ciudad de Tucumán en “tierra de nadie” y en el escenario de una lucha de todos contra todos. En ella que se produjeron saqueos de supermercados, extrema violencia callejera –los vecinos se organizaron levantando barricadas para evitar los saqueos– y que fue azuzada por el personal policial y su inacción e insubordinación); *Artigas, el relámpago encerrado (Crónica de la Traición)*, (2015, obra que representa, con estudiado rigor histórico, el rol de Artigas como el artífice de la primera declaración de la Independencia nacional, en junio de 1815, poniendo en discusión el rol adjudicado por la llamada “historia oficial”, o mitrista, al Congreso de Tucumán de 1816, en ocasión del bicentenario de la declaración de la independencia); *El discreto encanto de la compraventa* (2017, texto que revela el rol de gran parte de las clases medias argentinas que apoyaron y apoyan al modelo neoliberal macrista, y toma como punto de partida el incendio y la muerte de obreros bolivianos de la industria textil reducidos, prácticamente, a la condición de esclavos en pequeños galpones, sin la menor seguridad y obligados, por bajísimos salarios, a una producción extenuante); *Visita en tiempos de peste* (2021, obra que reflexiona sobre las causas de la última gran pandemia, flagelo concebido en la obra como el resultado del accionar del sistema capitalista de producción sobre la naturaleza y no como un fenómeno, en sí, di índole exclusivamente natural o biológico), más otros textos estrenados recientemente como *Réquiem para noches claras* (2019, texto que reflexiona sobre

la posibilidad de una catástrofe nuclear y el peligro de la desaparición del planeta por el calentamiento global, el deshielo de los polos, las pandemias, las guerras, etc.); y otros próximos a estrenar como *Vidas y Muertes de María Nadie* (2022, sobre la condición de pobreza inhumana que sufren actualmente amplias capas de la población argentina y que provocan, como ejemplo tremendo, el incendio de precarias casillas “colgadas” a la red pública de electricidad) y *El Otro Laberinto* (2022, obra en la cual Teseo ha perdido el ovillo mágico, el Minotauro no se encuentra en el centro del laberinto y acecha desde todas partes. La obra trata de ser una metáfora sobre el “corte” de la consecuencialidad histórica a causa de fenómenos que he tratado de expresar con algunos ejemplos en este trabajo).

Como el lector advertirá (lo estoy haciendo yo mismo al escribir esta enumeración) hay una estrecha relación entre los acontecimientos que se fueron desarrollando y mi escritura y direcciones teatrales. No se trató de algo planificado. Lo reitero: fui escribiendo y poniendo en escena espectáculos por lo que sentía y por lo que me dolía.

En textos de mi otra vertiente, digamos, menos directa, hay siempre referencias al contexto. Es que no puede ser de otra manera. Alguien que hace teatro (con mayor razón causal tratándose de esta actividad), como también cualquier otro arte, no podrá jamás cancelar su relación con el presente y sus contradicciones. Así sea por omisión, o necesidad de fuga, un artista no puede dejar de “hablar” tanto de sí mismo como del contexto que lo rodea y en el que vive y siente.

No deseo que se lea este artículo como algo auto-referencial. Si escribí sobre mi obra es porque no me permitiría hacerlo sobre lo que desconozco o no domino. Es muy posible que el rico hacer teatral argentino, con sus

diferentes creadores, sus diversas regiones, sus interconexiones, influencias, legitimaciones y “ninguneos”, etc. ofrezcan, a quienes se apasionan por la investigación teatral, materiales mucho más ricos y aprovechables.

Yo simplemente seguiré escribiendo, si la salud y el tiempo dado me lo permiten, sobre lo que me duele. No me importa, en realidad, cómo pueda catalogarse mi teatro. No tiene, al menos para mí, la mínima importancia. No sé si seré, en la medida de mis posibilidades, un “poeta” del hacer teatral. Quién sabe. Creo que no. Pero de lo que sí estoy seguro es que, al decir de Borges: “la arcilla del poeta es el dolor”. Si no he llegado a la altura de un poeta, al menos reconozco que trato de nutrirme de esa arcilla imprescindible, así sea para arrancarle carcajadas al público o para intentar “herirlo” con una situación trágica o dramática. En ese intento de constancia y de coherencia se resume mi pequeña vida artística.

Carlos María Alsina