

Teatralidades Poéticas

Los refugios de la violencia política en Tucumán. Una mirada sobre *El guiso caliente* de Oscar Quiroga.

The shelters of political violence in Tucumán.
A focusing on *El guiso caliente* by Oscar Quiroga.

Claudio Sebastián Fernandez

Instituto Interdisciplinario de Estudios latinoamericanos, UNT

ORCID: 0000-0002-3071-7905

Argentina

sebateatro@yahoo.com.ar

Recibido: 31/05/2023

Aceptado: 30/06/2023

Resumen: El presente trabajo se propone como un análisis de las teatralidades sociales que supuso el proceso represivo conocido como el Operativo Independencia en Tucumán, y sus proyecciones luego del golpe de Estado de 1976. Los modos de configurar espacios, máscaras y discursos en el medio público por parte de la guerrilla fueron deliberadamente desarticulados por parte del Estado represor, quien instauró sus propios modos de disputar la mirada de la población e instalar sentidos, mediante la separación e inmovilización de la sociedad a través del miedo y la manipulación de los medios masivos de comunicación. Esta estrategia de teatralidad que instala la noción de *guerra sucia* tiene su impacto en el campo artístico teatral de la provincia, siendo los independientes y, particularmente el grupo Nuestro Teatro liderado por Oscar Quiroga, quienes generaron acciones de resistencia cultural a través de la visibilización de la mirada

de la “gente común” sobre los grandes interrogantes sociopolíticos de la época, desde un enfoque indirecto y metafórico.

Palabras clave: teatralidades, Tucumán, violencia política

Abstract: This paper is proposed as an analysis of the social theatricalities that led to the repressive process known as Operativo Independencia in Tucumán, and its projections after the coup d'état of 1976. The ways of configuring spaces, masks and discourses in the public environment by part of the guerrilla were deliberately dismantled by the repressive State, which established its own ways of disputing the gaze of the population and installing meanings, through the separation and immobilization of society through fear and the manipulation of the mass media. This strategy of theatricality that installs the notion of dirty war has its impact on the theatrical artistic field of the province, being the independents and, particularly the Nuestro Teatro group led by Oscar Quiroga, who generated actions of cultural resistance through the visibility of the look of “common people” on the great sociopolitical questions of the time, from an indirect and metaphorical approach.

Keywords: theatricalities, Tucumán, political violence.

Introducción

El Operativo Independencia en Tucumán supuso la puesta en funcionamiento de las estrategias represivas que luego se harían extensivas al resto del territorio nacional. El proyecto implementado en la provincia por Acdel Vilas y continuado por Antonio Bussi implicó la definición de estrategias violentas deliberadamente diseñadas para producir, en paralelo a la persecución y el aniquilamiento de personas, un cambio cultural que pugne por instalarse como hegemónico por la vía de la supresión de ese otro mecanismo performativo desarrollado desde el Estado para instalar el mito de la guerra sucia por medio de la impugnación a la *teatralidad de la guerrilla* (Geirola, 2000).

Esta noción propone pensar las estrategias estético políticas en Latinoamérica en la segunda mitad del siglo XX, particularizando en Tucumán y en el quehacer artístico de la provincia. Geirola postula la noción de *teatralidad de la guerrilla* para explicar los procesos de captación de la mirada y ocultamiento, basado en la experiencia táctica del “Che” Guevara en Bolivia. Según el autor, el procedimiento implica dos operaciones principales: el enmascaramiento y la constitución de un ojo: esto es, habilitar un juego de máscaras (disfraces, cambios de nombres, nocturnidad, fabricación de túneles donde guardar las armas) y la construcción de un lugar desde donde mirar al otro antes de ser visto. Estas operaciones son las que garantizan la clandestinidad (Geirola, 2000: 129)¹. La teatralidad de la guerrilla también implica un segundo movimiento que consiste en “sorprender”, ser visto sorpresivamente para desestabilizar al Otro como tal (el Estado, el sistema socioeconómico dominante) y desmoralizar al otro-soldado en el campo de batalla.

Esta estrategia performativa de la guerrilla supuso una reacción por parte del Estado generando, en consecuencia, sus propias estrategias de teatralidad alternativas con el fin de desactivar estos grupos y recuperar el poder de representación.

Las fuerzas militares argentinas, que hacia 1975 respondían cada vez menos a las autoridades civiles, comprendieron que el fin último de la guerrilla era llegar al enfrentamiento armado luego de alcanzar el apoyo popular suficiente para reemplazar al “gobierno burgués” por un Estado socialista. Precipitar la guerra resultó una estrategia posible para detener ese proceso y evitar la adhesión popular. La

1. La *teatralidad de la guerrilla* requiere como condición de posibilidad la “interioridad”: “no hay una exterioridad en la cual situarse para tener una visión panorámica desde donde ‘bombardear’ al mundo y al prójimo. Hay que destruir desde adentro. La guerrilla tiene que inventarse un espacio de invisibilidad, pero no de ausencia: es la clandestinidad” (Geirola, 2000, p. 110).

declaración de guerra contra grupos que, aun siendo argentinos, eran considerados representantes de intereses foráneos, justificó la intervención militar en todas sus expresiones. El Ejército aprovechó la oportunidad para limpiar su imagen al plantear una guerra contra el enemigo extranjero ordenada por un gobierno elegido democráticamente. El aparato represivo buscó incidir en los imaginarios y justificar las prácticas represivas. Para ello generó una serie de representaciones y eventos con la participación de la sociedad civil y algunos agentes del campo artístico, que aquí postulo como *teatralidades de la guerra sucia*, en tanto suponen la construcción de escenarios, representaciones y máscaras con el fin de dirigir/manipular la mirada de la sociedad e instalar el mito de la “guerra sucia” (Andersen, 2000).

En un manuscrito que Vilas publicó en 1977 describe los alcances del proyecto y los modos en que fue implementado en Tucumán, y reconoce las características de la “guerra armada” y de la “guerra cultural” contra la subversión:

[...]la idea de que la provincia afrontaba una situación de guerra recorre por entero el manuscrito de Vilas. No se trataba, en sus palabras, de una guerra clásica sino de una ‘guerra sucia, de desgaste, una guerra tenebrosa y solapada, sin límites de tiempo, que se gana con decisión y cálculo, donde la ayuda de la población civil es imprescindible’” (Crenzel, 2010: 384).

Lo “sucio” de esta guerra era precisamente el ocultar su verdadera naturaleza y sus procedimientos ilegales con el fin de intervenir en los imaginarios de la población y así lograr su adhesión a la causa y su colaboración.

Como primera medida, se impuso la demarcación de un escenario de guerra, es decir, la definición de un lugar que posibilitara el trazado de una cartografía de las

batallas contra la subversión. Así se constituyó el teatro de operaciones en Tucumán, “un rectángulo de 58 kilómetros de largo por 38 de ancho a lo largo de la Ruta 38, al sur de San Miguel de Tucumán, la capital de la provincia”, donde tendrían lugar los combates “entre dos ejércitos uniformados e identificables”, es decir, donde se representaría un “cuadro de batalla convencional” (Andersen, 2000: 162). El Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), que permanecía oculto en la espesura del monte, había hecho ya en 1974 manifestaciones públicas fugaces, propias de la teatralidad de la guerrilla, como la toma de Acheral², hecho que suscitó la preocupación de la prensa nacional por el establecimiento de una “zona liberada” en el sur tucumano. Las *performances* que la guerrilla producía y reproducía por los medios de propaganda buscaban lograr “en determinado lapso, la existencia de bases de apoyo y, posteriormente, de zonas liberadas” (Andersen, 2000: 159).

La definición del monte tucumano como escenario elegido por el ERP, entre otras cosas a partir de sus semejanzas con el este de Cuba; la construcción de las máscaras de soldados que componen ejércitos con entrenamiento y jerarquías semejantes a las de los ejércitos tradicionales, y el ideario de la guerra como fin último para la toma del poder fueron aprovechados por el Estado para instalar la representación de una guerra que nunca fue. Por medio de la manipulación de la prensa nacional y local, el teatro de operaciones centraba la mirada de todo un país en Tucumán para presenciar una guerra que se mostraba como el enfrentamiento entre

2. Veinte guerrilleros lograron acaparar la atención de algunos de los mil ochocientos habitantes del pueblo, que contemplaron el desfile de los izquierdistas armados y uniformados con ropas de fajina verde oliva, quienes arengaron e izaron una bandera del ERP en la plaza del lugar. En muy poco tiempo, los soldados se dispersaron nuevamente, sabiendo que el efecto de propaganda producido era lo verdaderamente relevante de dicha intervención (Andersen, 2000: 160).

dos ejércitos, batallas entre jóvenes soldados que, de un lado y del otro, daban la vida por defender intereses contrapuestos, ambos sostenidos desde la noción de patria. Lo cierto es que esa guerra no existió como tal sino más bien como una representación deliberada que sentó las bases para una guerra cultural que, luego de 1976, se extendió a nivel nacional.

Las fuerzas estatales destacadas en Tucumán ya habían logrado infiltrar sus espías en las filas de los grupos guerrilleros y así medir sus fuerzas, que se traducían en unos “120 o 140 combatientes en el campo de batalla, y eso solo durante menos de dos semanas, contra cinco mil hombres del Ejército” (Andersen, 2000: 155). El monte tucumano y los grupos del ERP allí escondidos habían sido cercados territorialmente, pero también –y esto fue lo más efectivo– simbólicamente, por medio del bloqueo al sistema de propaganda que era clave para la concreción de la tan proyectada adhesión social por parte de los revolucionarios.

La capacidad del Estado de monopolizar los *relatos de espacio*, en los términos que lo expresa Michael De Certeau (2007), implica la imposición de *recorridos* definidos de manera unilateral y que preparan el *campo* para acciones futuras: “el relato tiene, para empezar, una función de autorización o, más exactamente, de *fundación* [...]. Abre un *teatro* de legitimidad para acciones efectivas. Crea un campo que autoriza prácticas sociales arriesgadas y contingentes” (De Certeau, 2007: 137). Los lugares se transforman, por el relato, en espacios y, con ello, las fronteras se tornan ambiguas³. Si la teatralidad de la guerrilla implicaba un proceso de desmontaje

3. “El relato [...], mediante sus historias de interacción [...], ‘convierte’ la frontera en travesía, y el río en puente. Relata un efecto de inversiones y desplazamientos: la puerta que cierra es precisamente la que uno abre; el río permite el paso; [...] la empalizada, un conjunto de intersticios por donde se cuelan las miradas” (De Certeau, 2007: 140).

del poder productor de la representación, por medio de un juego de máscaras que develaba sorpresivamente aquello que se escondía detrás de ella, la teatralidad de la guerra sucia retoma los principios de un teatro fascista (Geirola, 2000: 51) que, por medio de la instauración de un espacio de reserva, secreto, oculta la maquinaria de producción de ficción, emparentando a la representación con la verdad o la realidad:

El poder fascista se propone a partir de una reserva del espacio social, como la instauración de un secreto que lo constituye como poder. Ya no se trata de un poder acumulado por cesión de otros [...] sino de un poder que se sostiene en la ficción de un espacio de reserva habilitado como un contra-poder. De ahí que el fascismo, como estrategia de teatralidad, supone un poder *representativo* que a su vez aparece emanado del secreto, de lo ocultado a la mirada de los otros; el fascismo es la emanación de sus signos, de sus máscaras (Geirola, 2000: 51).

En el teatro de operaciones (militares y discursivas), el monte es construido retórica y performáticamente como un campo donde el guerrillero “puede controlar el camino sin ser visto debido a la cerrada espesura y los desniveles”⁴. El ejército guerrillero es definido en oposición al Ejército Nacional⁵ y las acciones de los soldados oficiales se muestran ganadoras de una progresiva adhesión del pueblo, lo que sucede en sentido inverso con el “enemigo marxista”.

En torno al escenario principal trazado en el monte, otras teatralidades se instauran, complementan y fortalecen los discursos para reforzar el tópico

4. Revista *Gente* (6/03/1975: 97).

5. En términos individuales equivale a decir que el joven revolucionario tiene su par opuesto en el joven conscripto Clase 1954 (Garaño, 2011).

de guerra. Se inscriben en este marco los actos oficiales a raíz de la visita a la zona de operaciones de la presidenta Isabel Martínez y su gabinete en abril de 1975 (Garaño, 2011: 21). Las actividades que el Ejército había desarrollado para acercarse a la comunidad: partidos de fútbol entre soldados y lugareños, bordado de banderas, desfiles de motos (Crenzel, 2010: 385), y los espectáculos artísticos para la comunidad como los de los *Tucu Tucu*, Roberto *Cacho* Fontana, Daniel Toro, Ramona Galarza, Néstor Fabián y Eduardo Falú, entre otros (Tríbulo, 2009: 3), los cuales formaron parte de teatralidades que el Estado debía practicar para representar la guerra, con el apoyo de la prensa local y nacional (Garaño, 2015).

La separación de la comunidad local del escenario donde se libraban las batallas y la generación de teatralidades distractoras desestructuran la teatralidad de la guerrilla al bloquear la capacidad de *hacerse ver*. Así, estas teatralidades de la guerra sucia construyen un espacio secreto desde donde emanan las representaciones de la guerra que son asumidas como la verdad oficial, sobre todo a nivel nacional, ya que la distancia posibilita la construcción mediática de la realidad. El Estado anula la performatividad de la lucha guerrillera, que suponía un espectador dispuesto a pasar a la acción, e impone el relato mediático de la guerra sucia que habilita la generación de otros escenarios de enfrentamientos totalmente orientados a la persecución y controlados por el poder militar. Esta narrativa habilitó espacialidades que ya no requerían de un territorio para su validación; el “estado supuesto saber”⁶, por medio del secreto que funda su

6. “El estado, para Taussig, es una ficción que condiciona prácticas. Su carácter de fetiche radica en su ser máscara; impide ver lo que efectivamente vemos [...] y permite/obliga a actuar como si él existiera. Al correr el velo y descubrir que al correr el telón nada hay que ver, Taussig

propia clandestinidad, dirigió luego del golpe de 1976 los ataques a blancos que ya no tenían localización específica, sino que se ocultaban, vestidos de civiles, en cualquier parte de cualquier ciudad. El calificativo “subversivo” se había desplazado para designar (y reprimir) a todo aquel que manifestara una posición no concordante con el discurso único de las Fuerzas Armadas⁷.

En este sentido, también las máscaras, como construcciones simbólicas, ganaban preeminencia sobre los cuerpos que las portaban: la desaparición de personas como práctica sostenida en el tiempo se explica precisamente por la dominancia discursiva del Estado represor, que no se sentía interpelado por la población a la hora de dar explicaciones o que, cuando tuvo que darlas, deslindó responsabilidades en los propios grupos guerrilleros. El desaparecido podía ser un exiliado, un muerto por sus compañeros terroristas o simplemente “algo sin entidad”, “ni vivo ni muerto”⁸. En otras palabras, una máscara sin cuerpo.

pone el énfasis en la existencia y la realidad del poder político de esa ficción. Si el estado es un fetiche, si no existe con “E” mayúscula sino en pequeñas dosis, en personajes concretos que solo idealmente se encuentran en armonía con el resto de los agentes estatales, los súbditos necesitan creer en su existencia real, en su saber sagrado, como la única manera de no sentirse a la intemperie” (Carassai, 2014: 184).

7. “En la misma madrugada del golpe, tropas militares atacaron la sede de ATEP, el gremio de los maestros de la provincia, y ultimaron a su secretario general, Isauro Arancibia y a su hermano. Además, por órdenes de Bussi, se encarceló al gobernador peronista Amado Juri, a varios miembros de su gabinete y a políticos de todas las extracciones, además de provocar la desaparición de varios de ellos, entre los que podemos nombrar al senador provincial Guillermo Vargas Aignasse; al secretario de Planeamiento, José Chebaia; al secretario general de la Gobernación, Juan Tenreiro, etc. Poco tiempo después sufrirán la misma suerte el presidente del Senado, Dardo Molina; el secretario de esa cámara legislativa, Héctor Vázquez Guzmán; el diputado nacional y dirigente de FOTIA, Bernardo Villalba; el senador provincial Damián Márquez, el diputado provincial Raúl Lecchessi, etc. No se trataba, como vemos, de guerrilleros” (Alsina, 2013b: 2-3).

8. Parafraseamos al dictador Jorge Rafael Videla, quien en 1979 ofreció una conferencia de prensa en la que se vio obligado a poner en palabras su vil argumento acerca de los desaparecidos de la dictadura: “le diré que frente al desaparecido, en tanto este como tal, es una incógnita,

Después de 1976, el Estado es quien narra las batallas, quien cuenta los caídos, quien hace aparecer o desaparecer los cuerpos, quien señala y castiga a los subversivos sin tener que explicar o probar su condición de tal: “algo habrá hecho”, se repite una y otra vez entre quienes están atrapados en el lugar de “espectadores pasivos” del espectáculo siniestro que el Estado construye como verdad.

La recuperación del monopolio de la violencia que tiene al Operativo Independencia como acontecimiento fundador (Ricoeur, 1999: 32) implicó la capacidad de producción de teatralidades alternativas a la de la guerrilla. Con ellas, el Estado monopolizó también la capacidad de generar espacios a partir de lugares (De Certeau, 2007), máscaras a partir de cuerpos y *performances* a partir de mitos. Tras el golpe, en Tucumán, la teatralidad como estrategia social performativa queda subsumida a su concepción artística y circunscripta a los límites del edificio teatral, reinstalando así los modos fascistas de construcción escénica sin vínculos significantes con el contexto, y reduciendo a su mínima expresión aquellas teatralidades sociales y liminales que otrora fueron síntomas de fantasías de renovación cultural y artística. El pueblo que a principio de los setentas se había apoderado de las calles en los Tucumanazos ahora aparecía recluido y desmovilizado, abonando la construcción de lo que Carassai (2014) resalta como “la mayoría silenciosa” en el discurso de la prensa de los setenta. El gobierno de facto local redefine al teatro como divertimento y entretenimiento, incluso realizando grandes inversiones en el teatro oficial con el fin de afianzar la desconexión de la escena con la dolorosa realidad de la vida cotidiana.

mientras sea desaparecido no puede tener tratamiento especial, porque no tiene entidad. No está muerto ni vivo... está desaparecido” (“Videla en 1979...” *La voz*, 2013).

El teatro independiente y los procesos de resistencia cultural

Las formaciones teatrales independientes merecen una atención especial en los años que van de 1975 a 1983, al ser las que lograron resistir las estrategias estatales de invisibilización de la represión y desarrollaron modos particulares de representar/denunciar la violencia.

El cierre del Conservatorio de Arte Dramático ocurrido el 24 de marzo de 1976, no solo dejó a Tucumán sin una escuela de formación teatral sistemática, sino que los actores y actrices independientes que lograron egresar y que se habían incorporado a la planta docente de la institución quedaron a la intemperie, sin espacios para la producción. Esta situación crítica dio lugar al surgimiento de la formación “Actores Tucumanos Asociados” y, en algunos casos, al trabajo conjunto de algunos de estos artistas junto a “Nuestro Teatro”, el emblema de los independientes. Actores Tucumanos Asociados (ATA) se constituyó en 1974 con algunos de esos egresados y discípulos de Bernardo Roitman, y generó su dinámica de trabajo con giras y funciones para público infantil en colegios y otras instituciones del interior de la provincia, además de compartir escenario en la sala Guido Parpagnoli.

Nuestro Teatro, por su parte, inició su actividad en 1967 en su sede de la calle Entre Ríos 109. Alternó la actividad entre los *café concerts* en el bar Zeta del centro de la capital (entre 1974 y 1980) y las puestas en su teatro-casa de la calle Entre Ríos 109. Tuvo el mérito de resistir los embates del poder dictatorial manteniendo una actividad permanente en su sala, no solo desde la producción sino también desde la formación actoral independiente. De sus talleres egresaron artistas que renovaron de modo significativo la escena local, herederos de un

teatro atravesado por la violencia de Estado y que reconstruyeron el campo a partir de los últimos años del gobierno *de facto*. Nos referimos a teatristas como Carlos María Alsina, Gabriela Abad y Silvia, Cuca, Navajas, quienes en 1981 conformaron, junto con Gustavo Geirola, el grupo “Teatro de Hoy”, con el objetivo principal de estrenar obras de autores locales⁹.

Mientras los independientes pugnaban por producir más allá de las dificultades económicas, de las persecuciones políticas personales y de la censura, el Estado realizó grandes inversiones en materia de cultura oficial¹⁰: se refaccionó el edificio del teatro San Martín¹¹; se alquiló y refaccionó la sala Paul Groussac, ubicada en la calle Alberdi 71 del centro capitalino; se consolidaron los elencos estables¹², y el Teatro Estable comenzó su etapa de grandes puestas: “con la dirección de [Carlos] Olivera, [se estrenaron] *Doña Rosita, la soltera* de García Lorca (1978), *Mi bella dama* de Lerner y Loewe (1979), *El conventillo de la Paloma* de Vacarezza (1979), y *Cyrano de Bergerac* de Rostand (1981)” (Alsina, 2013b: 14). De todas ellas, la más emblemática fue, sin dudas, el musical *Mi bella dama*. La

9. Dice Carlos Alsina: “los tres habíamos trabajado en *Los prójimos* y aspirábamos a ‘caminar con nuestras propias piernas’. Le debíamos a Nuestro Teatro y a sus principales sostenedores la enseñanza inolvidable de una actitud independiente de resistencia” (2013b: 23).

10. Esta política de inversión se realizó durante el mandato de Lino Domingo Montiel Forzano como gobernador interventor de Tucumán, desde el 7 de diciembre de 1977 hasta el 5 de abril de 1981.

11. En la página web del actual Ente Cultural de Tucumán puede leerse como, un hito significativo, la importante labor del gobernador Montiel Forzano. Disponible en <https://enteculturaltucuman.gob.ar/teatros/teatro-san-martin/>

12. “Guido Torres, vocal de Teatro de la Dirección General de Cultura, relató que, para impulsar una verdadera transformación, Montiel Forzano le facilitó 450 cargos para designar artistas para los cuerpos estables: la Orquesta, el Ballet, el Teatro y el Coro y todos los técnicos que fueran necesarios” (Tribulo, 2009). Los actores del Teatro estable no escapaban del control ideológico de los aspirantes, como pudimos inferirlo del testimonio de Elba Naigeboren, una actriz que, luego de ser contratada para *Mi Bella Dama*, fue despedida por su adhesión al peronismo.

magnificencia del vestuario diseñado y traído del Teatro Colón de Buenos Aires, la escenografía que incluía cambios de decorado que reproducían icónicamente ambientes interiores y plazas abiertas, la presencia de una orquesta que interpretaba su música en vivo y un reparto de actores de los más numerosos que se puedan recordar, dejaron huellas muy profundas en los imaginarios teatrales locales. Algunos todavía recuerdan los ensayos y las funciones como el mejor momento del teatro tucumano, mientras que otros, como Carlos Alsina, sostienen que se instaló el concepto de “lo cholulo”: “la instauración de ‘la excelencia y del buen gusto’, expresiones propias de las clases dominantes que siempre sueñan con ‘adornos’ de otros lugares” (2013b: 14). La obra tuvo un récord de asistencia de público y se representó dos años consecutivos.

Es insoslayable inscribir estos acontecimientos espectaculares como parte complementaria de la teatralidad de la guerra sucia que se había ensayado en Tucumán durante el Operativo Independencia. En los años de la dictadura, se empleó el mismo recurso para captar las miradas de todo un país y ocultar el genocidio que estaba teniendo lugar¹³. Mientras los independientes estaban desarticulados, sin ámbitos de formación sistemática¹⁴ y con la sala de Nuestro Teatro como único lugar de producción con cierta estabilidad, el teatro oficial refaccionaba su teatro de ópera, mantenía en actividad el teatro Orestes Caviglia

13. La organización del Mundial de Fútbol de 1978 se inscribe en el marco de esta estrategia que administra los espectáculos públicos. Rafael Nofal recuerda: “en [19]78 habíamos decidido hacer teatro en medio del Mundial, Florencio Sánchez, *En Familia*. Habíamos pedido la Biblioteca Sarmiento y no iba nadie; jugaba Argentina y nosotros parados en la puerta del teatro y no iba nadie” (entrevista). La competencia por la mirada inclinaba la balanza definitivamente a favor del Estado.

14. A partir de 1982 aparecen las primeras producciones realizadas por Nuestro Teatro y ATA, en el marco de los talleres formativos que habían implementado ante la vacancia de formación teatral sistemática en la provincia.

y se agenciaba una sala teatral más donde realizó sus grandes puestas hasta 1981: la Paul Groussac, sita en calle Alberdi 71 de la capital. Desde su espacio *secreto* de poder, el Estado señalaba adónde debía mirarse y qué prácticas artísticas debían ser reducidas: por medio de la censura y de la construcción de listas negras, los actores estaban ceñidos a sus prácticas autónomas, sin recibir ningún tipo de apoyo económico estatal ni de trabajos alternativos para solventar sus obras.

Nuestro Teatro generó estrategias de resistencia consistentes en dirigir la mirada hacia los espacios que se ocultaban en los relatos oficiales. Mientras las “grandes puestas” del Teatro Estable reproducían icónicamente ámbitos y personajes de referencia extranjera, en las que la violencia política imperante en el contexto local no se materializaba ni siquiera en forma metafórica, el grupo dirigido por Oscar Quiroga y Rosita Ávila construyó en la sala Guido Parpagnoli una serie de “relatos de espacio” alternativos para disputar sentidos a la propuesta oficial. Obras de este grupo tales como *El guiso caliente* (1979) y *Los Prójimos* (1981)–, revelan la construcción de nuevas espacialidades que dan cuenta de los modos en que operaba la violencia de Estado. Lo logran poniendo el foco en los espacios privados urbanos en donde la gran mayoría de la población (aquellos que no son “soldados”, “terroristas” o “subversivos”, máscaras construidas por el Estado represor como el “otro” enemigo de la patria) buscaba guarecerse de las “balas” de la dictadura.

Nuestro Teatro: la guerra y los refugios de las clases populares en *El guiso caliente*

La obra *El guiso caliente* está inspirada en una experiencia del pasado de los actores de Nuestro Teatro, ficcionalizada a partir de un enfoque invertido: se trata de un fragmento de la vida de los técnicos que habitan el sótano de un teatro (en la experiencia de referencia se corresponde con el teatro San Martín), mientras un grupo de actores (que en el referente real era un elenco liderado por Quiroga) representa en el escenario “de arriba” una obra de teatro. Dicha obra se corresponde con *Madre Coraje y sus hijos*, de Bertolt Brecht, estrenada en 1972 en el Teatro San Martín de Tucumán. Esta relación entre ambas puestas ha podido establecerse gracias al testimonio de Rosa Ávila:

El guiso caliente remite a un hecho verídico: durante las largas horas de ensayo que el elenco mantenía en el año 1972 para el montaje escénico de *Madre Coraje y sus hijos* de Brecht, entre las 21 y 22 horas [...] subía desde el sótano del teatro San Martín el olor de los guisos que la señora de Primo Capelli –recordado técnico de la mencionada sala– realizaba para la cena (Tossi, 2011: 489).

Este dato resulta altamente productivo en nuestro trabajo puesto que vincula tres anclajes temporales: 1972, 1979 y 2011/2014¹⁵, y nos permite analizar tres grupos textuales: 1) el texto dramático de Brecht y los paratextos y metatextos

15. En el año 2011 Rosa Ávila publica un texto en la revista *La Quila* coordinada por Mauricio Tossi. Este testimonio es complementado con otro que el autor de este artículo realizara en 2014, de modo presencial con la actriz tucumana.

de la puesta en escena, 2) el texto dramático de Quiroga y sus para y metatextos de época, y 3) el testimonio obtenido por medio de la entrevista a Rosa Ávila, protagonista de la puesta, en el marco de nuestra investigación.

La obra de Quiroga

El guiso caliente, del autor tucumano Oscar Quiroga, se estrenó el 17 de mayo de 1979 en la sala Guido Parpagnoli de Nuestro Teatro, con las actuaciones del mismo Quiroga (en el personaje de Gamuza), Héctor Marcaida (El Uñudo), Rosa Beatriz Ávila (La María), Rafael Nofal (Dragonelli), Carlos Ojeda (Bautista) y Pablo Soria (Viejo/Cuidador). Esta puesta en escena es la primera en que los personajes La María, El Uñudo y Gamuza, nacidos en los ciclos de *café concert* que Nuestro Teatro venía desarrollando desde principios de los setenta en distintos bares de la ciudad, se encuentran en una obra teatral “con mayúsculas”, según puede leerse en el programa de mano de la obra¹⁶. Este dato resulta relevante si consideramos que la dictadura ya había transitado sus peores años de represión y, en estas fechas, el grupo logró consolidar cambios significativos en su dramaturgia. El personaje de La María ha evolucionado, “está llena de mundo, posee la ternura y la frescura propias de la gente que vierte la verdad como si estuviese cantando y que jamás quieren parecer lo que no son” (programa de mano). En este personaje recae la mirada más característica de Nuestro Teatro, sobre todo en esta obra en que el grupo se mira a sí mismo

16. En el mismo también se menciona al personaje “Virginia”, interpretado por Beatriz Bottale, alumna de los talleres de Nuestro Teatro al igual que Carlos Ojeda. En la versión publicada de la obra, con la que hemos trabajado, Virginia aparece como un personaje al que se hace referencia en los diálogos pero sin “acciones patentes” (visuales) en el drama.

en perspectiva y se posiciona frente a una nueva generación de actores y de militantes en un contexto sociopolítico aún convulsionado.

Estructurada en dos actos y sin diferenciaciones de escenas internas, el drama se desarrolla principalmente a partir de los personajes de los técnicos de un teatro, cuyo ámbito es el sótano del edificio teatral. La acción tiene lugar en el taller de escenografías durante una noche de ensayo de la obra que será estrenada esa misma semana. En el espacio escénico, según cuenta el director, “hacia el lateral se ve una rampa que lleva a la calle. Hay trastos y elementos diversos. Una escalera de robusta estructura comunica con el escenario. Adelante, sobre la derecha, hay un ventiluz y debajo de él, un anafe. Una mesa rústica, sillas y bancos” (Quiroga, 2000: 13). La visión del espectador está focalizada en el mundo de “los de abajo”, que se conecta con los espacios latentes –el “de arriba” y el de “afuera” (la calle) – por medio de una escalera y una rampa, respectivamente. El espacio juega en la obra un papel fundamental puesto que organiza el drama a partir de lo patente y lo latente, dando lugar a las disputas entre los habitantes de cada lado. El arriba y el abajo se proponen como categorías que operan metafóricamente, pasibles de ser extrapoladas en clave sociológica, tanto para diferenciar a las clases dominantes de las populares, como para comprender otras disputas sociopolíticas del contexto tucumano: la violencia de arriba y la violencia de abajo. Este último punto es clave para nuestro análisis.

El tiempo diegético (o de la fábula) coincide con el tiempo escénico (o de la representación), salvo por una elipsis temporal de treinta minutos entre la finalización del primer acto y el comienzo del segundo, evidenciada principalmente por el comienzo y el final del primer plato de guiso. La distancia temporal se

establece de modo simple, es decir, en grado cero en relación al referente real, lo cual se conjuga de modo coherente con la distancia espacial que propicia la escenografía y los objetos del tipo icónico realistas. El guiso, elemento clave del drama, se cocina realmente en escena, impregnando la sala con los aromas propios de una comida típica de las clases populares, como apunta el autor en el texto¹⁷.

María es personal de limpieza, Gamuza es electricista, El Uñudo es maquinista y El Viejo (o Cuidador, según el programa de mano) es el portero del lugar. Bautista es un actor que forma parte del elenco que ensaya en el escenario del teatro y que está envuelto en un ataque de celos por Virginia, la “damita joven” del elenco que, no obstante haber llegado al teatro de la mano de Bautista, hoy se siente cautivada por Dragonelli, el director, y envuelta en sus estrategias de seducción. Bautista piensa que Virginia se ha visto atraída por las promesas del director de transformarla en una actriz legitimada por un teatro que él califica de mediocre, en tanto no da oportunidades a todos por igual, sino que privilegia a unos sobre otros movidos por intereses mezquinos e inequitativos. Los técnicos, con quien él ha decidido compartir el guiso cocinado por María, intentan persuadirlo, alentándolo a que olvide a Virginia, ya que las reglas del teatro así lo indican:

MARÍA: A lo mejor es cuestión de paciencia. Más bien no hay que confundí las cosas. Ese asuntito que usted tiene con esa chica hablelo con calma...

No es la única mujer que hay en el mundo, ¿Qué no?

17. Oscar Quiroga señala en las didascalias, en el momento en que María está por ponerse a cocinar, que “las cosas estarán a medio preparar. Es importante que el olor a la cebolla frita y demás cosas invadan la platea” (Quiroga, 2000: 16).

BAUTISTA: Ella es la que más me duele.

MARÍA: Usté 'ta celoso, pa' qué nos vamo a engañá. ¡Eso hace mal! En el teatro hay que elegí, dicen los actores... y bueno, a lo mejor ella ya ha elegío. (Quiroga, 2000: 26).

María es el personaje que con mayor énfasis intenta calmar a Bautista, ya que percibe su enojo. Los técnicos se muestran de acuerdo con Bautista en sus planteos en relación “al teatro”, que ellos vinculan con el mundo “de arriba”, del cual suelen recibir maltratos y desprecios, sobre todo de Dragonelli, pero consideran que es un mal que hay que soportar, quizás con la esperanza de que cambie alguna vez. María, el Gamuza y Uñudo han encontrado un modo de vida a pesar de las adversidades del afuera, tanto las del escenario y el teatro como las de la realidad del mundo exterior que “salpica sangre”, tal como puede leerse en el siguiente pasaje de Uñudo: “¿No has visto cómo va el mundo?... ¡Ya ni el diario podí leé: ¡lo abrí, así, y te salpica la sangre!” (Quiroga, 2000: 35).

María y Gamuza son novios y están dispuestos a formalizar su unión, hecho que se ve frustrado por la muerte de este último, hacia el final de la obra, tras haber intentado arrebatarle a Bautista el arma con la que pretendía dispararle a Dragonelli, en un momento de suma tensión potenciado por el alcohol que acaba de ingerir. La obra concluye con una reflexión final de María dirigida al Viejo: “nada más que un guiso, eso era todo. Me gustaría preguntarle a Dios a quién le toca el sufrimiento. Al bueno, al que siempre está alegre, al que no tiene nada... ¿a quién?”. Y luego agrega: “la escalera ya no es puente, es escalera nomás. ¡Por ahí tenía que bajá la desgracia!” (Quiroga, 2000: 42).

La guerra de los “de arriba”

Un aspecto que consideramos productivo en nuestro análisis es la relación que se puede establecer entre *El guiso caliente* y la obra estrenada por el mismo grupo (compartiendo gran parte del elenco)¹⁸ en 1972: *Madre Coraje y sus hijos*, de Bertolt Brecht. La primera lectura que puede adelantarse es en torno a ese mundo “de arriba”, que constituye el espacio-tiempo latente de la obra de Quiroga y que puede pensarse como un espacio doble: aquel donde evolucionan los actores y actrices que ensayan *Madre Coraje...* (“personajes latentes”)¹⁹ y otro conformado por los personajes que ellos representan en la obra de Brecht (“personajes ausentes”, solo aludidos). Es decir, se constituye un espacio extra-escénico abismado donde se produce, fuera de la vista de los espectadores, una construcción metadramática del tipo “teatro dentro del teatro”. Esta complejidad de la teatralidad, que no propone a nivel del texto dramático mayores referencias acerca de la experiencia evocada, tiene lugar solo si se incorpora el trabajo de la memoria como hipótesis de recepción de la puesta de 1979.

El texto de *Madre Coraje y sus hijos* es un texto ausente en la puesta. Se ubica en los silencios del texto de Quiroga, quien hace referencias imprecisas a la obra que se está ensayando, sin explicitar datos concretos. Dice Gamuza: “yo no sé qué piensan estos de la gente, semejante obra que han elegido: ni los actores

18. Ambas puestas contaron con las actuaciones de Oscar Quiroga, Héctor Marcaida, Rosa Ávila y Pablo Soria, según consta en los programas de mano correspondientes.

19. Son los personajes aludidos que se encuentran en el espacio contiguo del escenario: Virginia (la damita joven), “la flaca” (la primera actriz), la “barbuda histérica” (una actriz) y el arquitecto (escenógrafo). Es importante aclarar que, si bien trabajamos con la versión publicada de la obra (Quiroga, 2000), en el programa de mano aparece la actriz Beatriz Bottale representando a Virginia, lo cual nos lleva a suponer que se trataba de un “personaje presente” en la puesta de 1979, que luego fue eliminado en el proceso de correcciones con vistas a la publicación.

la entienden” (Quiroga, 2000: 13). En este punto, un metatexto como crítica publicada en el diario *La Gaceta* (el 26/03/1972) nos permite contextualizar ese parlamento del personaje: “a ratos, la falta de potencia emocional, la celebración extrema de los parlamentos, hace que para su público de origen latino (con el subconsciente lleno de lágrimas) ‘Madre Coraje y sus hijos’ resulte poco ‘atrapadora’ [sic] como espectáculo”. Quiroga, en el programa de mano, hace especial énfasis en los tópicos interpretativos del teatro brechtiano para facilitar la lectura al espectador, lo cual evidencia el proyecto estético-político en el que inscribe la obra. El diario *La Gaceta* publica: “la versión montada por Nuestro Teatro alcanza a cubrir solo parcialmente las exigencias de Brecht”. La crítica señala dos problemas principales: las “interpretaciones desiguales”, más o menos logradas en términos de los “planes intelectuales del autor”, y el “relato poco audible” que da paso de una escena a la otra (Diario *La Gaceta*, 26/03/1972).

Es precisamente ese silencio el que intentaremos construir, definiendo algunas representaciones de la obra de Brecht que generan, en comparación con el texto de Quiroga, importantes efectos de sentido.

Madre Coraje y sus hijos fue escrita en 1939 y estrenada en Zúrich el 19 de abril de 1941. Brecht la revisó y dirigió en 1949 para el Berliner Ensemble, en Berlín, con música de Paul Dessau. En Argentina fue dirigida por Alejandra Boero y Pedro Asquini, y presentada con el elenco de Nuevo Teatro en 1954. La obra está situada en la Guerra de los Treinta años, la cual funciona como metáfora de su contexto de producción, la Segunda Guerra Mundial, lo que la convierte en un potente manifiesto antibelicista por parte de Brecht. Desde el punto de vista argumental, la trama parte del personaje de Ana Fierling, llamada

por todos “Madre Coraje”, quien sobrevive a la guerra siguiendo a las tropas con su carro de venta ambulante, sacando provecho por medio de la compra y venta de alimentos, vestimentas y bebidas a los soldados. Madre Coraje atraviesa los pueblos devastados por la guerra –que se libró entre 1618 y 1648 en Europa– junto con sus tres hijos: Eiliff, Requesón (Queso-Suizo, según la traducción para Tucumán) y Catalina, que es muda. Los dos primeros, con distintas cualidades para la guerra, son reclutados por los ejércitos protestantes, enfrentados a los católicos, y la protagonista debe continuar su travesía solo con su hija. En un principio, la guerra es vista por Coraje como una oportunidad para sacar provecho económico, situación que se torna más difícil con el paso de los años, no solo por el grado de violencia y las atrocidades que en nombre de la religión los hombres son capaces de alcanzar, sino porque en el medio del camino, la guerra también se devora uno a uno a sus hijos. A pesar de ello, Madre Coraje se aferra a su carro y continúa viaje en soledad, sin saber si alguna vez podrá encontrar algún sitio donde permanecer, sin vislumbrar el límite de un conflicto que parece no tener fin y que, entre tantas pérdidas que le ha producido, sin dudas la más importante es la del sentido de la vida.

En el programa de mano de la obra en Tucumán se pueden leer unas líneas que servían para interpretar la puesta en escena:

A propósito de su obra, Bertolt Brecht escribía en 1955: “La obra ya no es una pieza que ha llegado demasiado tarde, es decir, *después* de una guerra. Lo terrible es que otra vez flota en el ambiente la amenaza de una guerra. Nadie menciona esa amenaza; pero nadie la ignora”.

La gran mayoría se opone a la guerra... Pero ¡hay dificultades y

miserias! ¿No es posible que una nueva guerra las solucione? ¿Acaso no se ganaba bastante bien en la otra, por lo menos antes de que llegara el final? ¿No habrá alguna guerra que resulte bien?

Quisiera saber cuántos espectadores de *Madre Coraje y sus hijos* advierten hoy el alerta que contiene la obra (Programa de mano de la obra, 1972).

Estas palabras, así publicadas, proponen historizar los sucesos narrados de la obra de Brecht y, de ese modo, extraer ideas que ubiquen al espectador ante su situación actual. Las representaciones de la guerra en el Tucumán de 1972 no pueden ser definidas como un sentir estructurado, ya que los imaginarios revolucionarios se construyeron por entonces entre la lucha armada –cuyos impulsores más claros en nuestro país son las organizaciones ERP y Montoneros–, la revolución no violenta –como la que postula el humanismo siloísta– y la transformación social por la vía constitucional, sostenida desde los partidos políticos ante el inminente retorno de Perón al país. Sin embargo, la pregunta viene a instalar el dilema: si aún “hay dificultades y miserias”, y la guerra “resulta bien” y puede solucionarlas, entonces ¿sería mala la guerra?

Atendiendo ahora a la obra de Oscar Quiroga, que funciona como el marco con el que en 1979 se recupera la puesta de 1972, podemos interpretar que la violencia de la guerra está sostenida por los “de arriba”, los actores que “ensayan la guerra”, mientras que “los de abajo” permanecen ajenos a esa realidad que entienden a medias y de la cual se diferencian. Dice María: “todos la van de finos ahí arriba... Raros son... No me olvido lo que decía el finao don Gringo, con esa voz que tenía el viejo: ‘no vale la pena dale bolilla a estos cosas

son pura etiqueta. Por dentro no sirven” (Quiroga, 2000: 14).

La “violencia de arriba” está jugada en la obra en dos sentidos: por un lado, desde los silencios del texto, la guerra que no se puede nombrar y que condensa los imaginarios revolucionarios de 1972; y por el otro, desde los maltratos que ejercen Dragonelli y los teatristas profesionales sobre la mano de obra “menos calificada”, los técnicos y el personal de limpieza. Los “de abajo” no justifican las agresiones, pero entienden que deben resistir hasta que en algún momento surja un nuevo teatro. Sin embargo, su mundo se ve intervenido por un joven actor, Bautista, que valora la vida de abajo y decide compartir el guiso con los técnicos, ocultando que, en realidad, planea una coartada para asesinar a Dragonelli:

BAUTISTA: Y en verdad, son como dos mundos unidos por ese puente [la escalera]. Pero, al parecer, no tienen que ver el uno con el otro... Yo mismo hoy, al bajar aquí, me sentía descolgado... pero, quería venir, estar con ustedes... Ahora me parece que no tendría que haber traído mis problemas y meterlos en medio de todo esto...

MARÍA: haga de cuenta que no ha traído ningún problema... Arregle sus cosas cuando vuelva arriba. (Quiroga, 2000: 31)

Bautista es un actor joven que se rebela contra las jerarquías de los formatos más tradicionales del teatro, sobre todo porque la mujer de la que se ha enamorado está presa de las promesas y los encantos de Dragonelli. La rebelión de Bautista absorbe entonces las dos causas, y su lucha configura la “violencia de abajo” que se opone a los agresores “de arriba”, principalmente al director.

Si con *Madre Coraje* Quiroga se vale de la Guerra de los Treinta Años para instalar interrogantes en 1972 en torno a las guerras por venir, en *El guiso caliente* metaforiza el fracaso de la lucha armada revolucionaria. La obra de Brecht construye personajes contradictorios y desarticula los estereotipos heroicos: la guerra desintegra la racionalidad del hombre y hace de todo por cambiar el orden de las cosas, un impulso corto que se disipa rápidamente. Bautista, en correspondencia con los imaginarios revolucionarios que luego la dictadura va a desestructurar, apunta su pistola y dispara contra el opresor. Pero falla el ataque y la bala impacta en la persona equivocada, el prometido de María, que encuentra la muerte en una disputa que no era la suya.

La puesta de 1979 evoca la experiencia de 1972; *El guiso caliente* retoma los imaginarios revolucionarios de los primeros setenta y los resuelve por la vía del fracaso, a partir de los sucesos de los años posteriores. María finaliza diciendo: “me gustaría preguntarle a Dios a quién le toca el sufrimiento. Al bueno, al que siempre está alegre, al que no tiene nada... ¿a quién?” (Quiroga, 2000: 42). El personaje hace extensiva su apreciación a la clase popular que representa: las víctimas de la violencia son siempre los pobres. En contraste, *Madre Coraje* reflexiona: “¿quiénes son los derrotados? Porque no siempre caen juntas las victorias y las derrotas de los grandes señores, allí arriba, con las de la gente común de aquí abajo [...]. Hasta hay casos en que las derrotas son beneficiosas para los de abajo. Se ha perdido el honor, pero nada más que eso” (Brecht, 1959: 72). El personaje de Brecht forma parte de la guerra y acepta sus reglas aun a costa del honor y la dignidad, aun pagando el precio con la vida de sus hijos²⁰.

20. La falta de interés por dar sepultura a los cuerpos de sus hijos aparece como síntoma de la pérdida del

María, en contraste, se siente fuera (o debajo) del “escenario de la violencia”, donde aún puede soñar con una familia y un hogar.

Algunas conclusiones

El Operativo Independencia en Tucumán desplegó, al lado del proceso de persecución y tortura, otro que pugnó por desarticular los procedimientos performativos propios de las guerrillas, quienes actuaban entre la clandestinidad y el espacio público, instaurando una serie de acontecimientos escénicos fundadores de una estructura alternativa: la teatralidad de la guerra sucia, cuyo funcionamiento supone el montaje y desmontaje de escenas de represión en la esfera pública, quedando su recepción y significación condicionada por parte del Estado, quien, mediante el control de los medios de comunicación masivos, logra controlar los sentidos frente a una audiencia inmovilizada y temerosa. La definición de un teatro de operaciones en el sur tucumano, la manipulación mediática y la producción deliberada de espectáculos artísticos con fines distractivos, formaron parte de un plan que disipó la participación ciudadana en las performances sociales.

Luego del golpe de 1976, dichas prácticas, además de propagarse hacia el resto del país, se profundizan y estructuran en la provincia, dando lugar al establecimiento del paradigma de los dos terrorismos enfrentados, lo cual supone la construcción de un colectivo integrado por la *gente común* o la

orden simbólico en *Madre Coraje*, quien solo es capaz de pensar en la supervivencia desde un pragmatismo muy acotado, que se reduce a sí misma y a su carreta. Este punto resulta significativo, sobre todo al compararlo con la militancia de los organismos que nuclean familiares de desaparecidos en Argentina, en donde la aparición de los cuerpos y el duelo correspondiente aparece como un eje central.

mayoría silenciosa, sometida a los avatares de una guerra que no eligieron y de la que no forman parte.

Frente a un Estado que invirtió sumas considerables de dinero en sus cuerpos artísticos estables, fortaleció sus estructuras edilicias y controló sus repertorios, los independientes buscaron espacios propios donde producir sus espectáculos, bajo la vigilancia permanente y la censura de sus textos. En este sentido, Oscar Quiroga, referente indiscutido de este sector, propuso con sus puestas en escena formas metafóricas de representar la violencia política desde la óptica de la gente común.

El guiso caliente focaliza en la vida de un grupo de técnicos que trabajan en el sótano del teatro San Martín, cuya anécdota recupera experiencias de los primeros años de la década de los setenta, cuando el grupo encabezado por el mismo Quiroga y Rosita Ávila se encontraba en un momento de gran consolidación y montaron *Madre Coraje* de Bertolt Brecht en el gran escenario. En un juego temporal que sitúa la obra en 1979 pero que remite a una experiencia de 1972, y un juego espacial, que circunscribe la acción a un sótano pero deja en el espacio latente el escenario del Teatro San Martín, el elenco de Nuestro Teatro deja hablar a los silencios del texto tras hacer de su obra una máquina de la memoria que invita a los espectadores a mirar los refugios desde donde se sobrevive a la violencia de arriba, la violencia de la guerra, que queda circunscripta a la extra-escena. La gruta-refugio²¹ articula una mirada desde la cual las clases populares logran resistir la violencia

21. Como señala Tossi (2010: 355), poner en juego el término “gruta” permite acercar las producciones de Quiroga durante los años de dictadura al teatro neogrotesco.

política de arriba mientras procesan el fracaso de la guerra revolucionaria.

Las máscaras de los personajes de *El guiso caliente* recuperan los “fantasmas de la memoria” en relación al cuerpo (Carlson, 2009), al condensar las experiencias de la María, el Gamuza y el Uñudo en los ciclos de *café concert* que habían desarrollado en los años anteriores, como también las experiencias de los actores Ávila, Quiroga y Marcaida, núcleo fundamental de Nuestro Teatro²². “[El] reciclaje de grupos de personajes con relaciones establecidas que permanecen esencialmente iguales de obra en obra, a pesar de que los detalles de la situación o incluso la narrativa básica en que aparecen puedan cambiar, puede rastrearse en el teatro popular en todos sus períodos” (Carlson, 2009: 49).

Inspirados en los personajes de la *commedia dellarte* (Tossi, 2011), los personajes de la obra de Quiroga, representantes de una clase social popular y puestos a funcionar en una nueva trama, recuperan una importante cantidad de información del pasado que les da espesor a nivel del texto dramático. La paridad entre cada actor/actriz con su personaje particular en cada contexto narrativo permite además que los *espectros* de los trabajos anteriores confluyan también en la puesta en escena, sobre todo en este caso en el que, como ya hemos dicho, algunos personajes de *Madre Coraje* se asemejan a los de *El guiso caliente*, reforzada por la coincidencia en el reparto. El Soldado Joven

22. En un momento de la entrevista a Rosa Ávila, a partir de la pregunta acerca de la trascendencia del personaje de la María, la actriz contesta: “[yo le atribuyo el éxito] a la forma de hablar tucumana. Eso gustaba mucho. Fijate vos, y es en todas las clases sociales. Hay unos empleados municipales que me ven y me dicen ¡chau María!; como los profesionales me dicen igual. Yo creo que es la versatilidad del personaje, poniendo en rescate los valores”. La identificación de la María con Rosa Ávila es muy frecuente en Tucumán puesto que es un personaje que se instaló, no solo en el campo teatral sino también en algunas producciones televisivas posteriores que le dieron gran difusión.

de la obra de Brecht y Bautista de la de Quiroga funcionan como *personajes-jeroglíficos* (Dubatti, 2014), permitiendo lecturas acerca de los jóvenes de los años setenta, sus imaginarios, sus debates generacionales en torno al uso de violencia para lograr los cambios, los cuales son resueltos, en la obra de Quiroga, desde la idea del fracaso.

El guiso caliente resulta un ejemplo de cómo el teatro durante la última dictadura en Tucumán generó formas de resistencia cultural al avance represivo del Estado, mediante dispositivos que permitieron leer en los silencios de los textos por medio de apelaciones permanentes a la memoria, e impugnar las estrategias performativas del poder político por medio de construcción de metáforas espacio-temporales alternativas.

Bibliografía

- Alsina, Carlos María. (2006). *Hacia un teatro esencial*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- (2013a). *Teatro, ética y política. Historia del teatro tucumano. El bussismo. Complicidades, silencios y resistencia. Volumen I*. Los Ángeles-Buenos Aires: Argus-a.
- (2013b). *Teatro, ética y política. Historia del teatro tucumano. El bussismo. Complicidades, silencios y resistencia. Volumen II*. Los Ángeles-Buenos Aires: Argus-a.
- (2013c). *Teatro, ética y política. Historia del teatro tucumano. El bussismo. Complicidades, silencios y resistencia. Volumen III*. Los Ángeles-Buenos Aires: Argus-a.
- Andersen, Martin Edwin. (2000). *Dossier secreto. El mito de la “guerra sucia” en Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Artese, Matías & Roffinelli, Gabriela. (2005). “Responsabilidad Civil y Genocidio. Tucumán en los años del ‘Operativo Independencia (1975-76)’”. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Ávila, Rosa. (2009). “Nuestro Teatro...” en Mauricio Tossi (Comp.), *La Quila. Cuaderno de historia del teatro, n.º 1* (pp. 199-205). San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- Carassai, Sebastián. (2014). *Los años setenta de la gente común: La naturalización de la violencia*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Carlson, Marvin. (2009). *El teatro como máquina de la memoria. Los fantasmas de la escena*. Buenos Aires: Artes del Sur.
- Crenzel, Emilio. (2008). *La historia política del Nunca más: la memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Crenzel, Emilio. (2010). “El Operativo Independencia en Tucumán”. En: Orquera, Fabiola (ed.). *Ese ardiente Jardín de la República. Formación y desarticulación de un “campo” cultural: Tucumán, 1880-1975*. Córdoba: Alción Editora.
- De Certeau, Michel. (2007). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Del Campo, Alicia (2004). *Teatralidades de la memoria. Rituales de reconciliación en el Chile de la transición*. Santiago de Chile: Mosquito Comunicaciones.
- Dubatti, Jorge. (2014). “El teatro de los muertos: teatro perdido, duelo, memoria en las prácticas y la teoría del teatro argentino”. *Revista Cena* 15, 1-19. <https://doi.org/10.22456/2236-3254.49709>
- Garaño, Santiago. (2011). “El monte tucumano como ‘teatro de operaciones’: las puestas en escena del poder durante el Operativo Independencia (Tucumán, 1975-1977)”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.62119>
- (2013). “Soldados sospechosos. Militancia, conscripción y fuerzas armadas durante los años setenta”. *Contenciosa, I*(1). <https://doi.org/10.14409/contenciosa.v0i1.5048>

- Geirola, Gustavo. (2000). *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-77)*. Irvine (CA): Gestos.
- Gutman, Daniel. (2012). *Sangre en el monte. La increíble aventura del ERP en los cerros tucumanos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Nofal, Rossana. (2015). “Configuraciones metafóricas en la narrativa argentina sobre memorias de dictadura”. *Kamchatka* 6, 835-851. <https://doi.org/10.7203/KAM.6.7603>
- Nofal, Rossana. (2018). “Una crónica y sus huesos: del testimonio al cuento de guerra (al cielo vestida de novia te vas)” *Kamchatka* (12), 455-468. Recuperado de <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/12470>
- Nofal, Rossana. (2021). “Los cuentos de guerra y su divergencia: La Lopre, Memorias de una presa política 1975-1979”. *Kipus* (49), 59-69. <https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus>
- Tossi, Mauricio. (2009). *La Quila. Cuaderno de Historia del Teatro, n.º 1*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- (2011). *Poéticas y Formaciones Teatrales en el Noroeste Argentino: Tucumán, 1974-1976*. Buenos Aires: Dunken.
- Tribulo, Juan Antonio. (2009). “El teatro oficial en los tiempos del proceso”. *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural*, 4(7).
- Turner, Víctor. (1974). *Dramas, Fields, and Metaphors*. Ithaca (NY): Cornell University Press. (Trad. al castellano por Carlos Reynoso: *Dramas sociales y metáforas rituales*. Recuperado de <http://carlosreynoso.com.ar/archivos/turner-dramas-sociales.pdf>)

Textos dramáticos

- Brecht, Bertolt. (1959). *Herr Puntilla. Madre coraje y sus hijos. La ópera de dos centavos*. Buenos Aires: Losange.
- Quiroga, Oscar Ramón. (2000). “El guiso caliente”. En *Obras de teatro* (pp. 11-42). Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

Prensa

- Teatro. Madre Coraje y sus hijos. (26 de marzo de 1972). *La Gaceta*, 2º, p.4.
- Nuestro Teatro estrenará en marzo “Madre Coraje”, de Bertolt Brecht. (23 de enero de 1972). *La Gaceta*, 2º, p. 5.
- Los Tucu Tucu* cantaron en la zona de operaciones. (24 de julio de 1976). *La Gaceta*, p. 7.
- Una delegación artística se presentó ayer en la zona de operaciones antisubversivas. (27 de julio de 1976). *La Gaceta*, p. 8.
- Videla en 1979: No está muerto ni vivo... está desaparecido. (17 de mayo de 2013). *La voz*.

Testimonios

Rosa Ávila: 18/4/2014