

Tucumán 1972: Teatralidad de la memoria y construcción de sentido político en *Marat-Sade* de Peter Weiss.

CLAUDIO SEBASTIÁN FERNANDEZ

Universidad Nacional de Tucumán/CONICET

¿Es posible reconstruir los imaginarios de una época a partir de un acontecimiento artístico? ¿Cuál es la materialidad que ha de ser analizada en el caso del teatro? ¿Cuáles serían los marcos de referencia para dicho análisis?

El 11 de Agosto de 1972, en el teatro San Martín de Tucumán, durante el estreno de la obra *Marat-Sade* de Peter Weiss, bajo la dirección del uruguayo Federico Wolff, tuvo lugar una experiencia con pocos precedentes en la provincia. Cuando la obra llevaba una hora aproximadamente de desarrollo, se oyeron explosiones provenientes de las galerías altas del edificio teatral, que produjeron una interrupción de veinte minutos. Pasado ese lapso, la función pudo continuar. Aunque esta intervención no significó un atentado con mayores consecuencias, el episodio ha sido evocado en reiteradas ocasiones desde 1972 hasta esta parte, tanto por los medios de comunicación gráficos, que lo consideraron relevante a la hora de hablar de puestas emblemáticas del Teatro Estable de la provincia¹, como por los historiadores e investigadores² del campo teatral que lo consideraron un acontecimiento atravesado por los condicionamientos políticos que se vivían en el Tucumán de 1972³.

Marat-Sade se ha “mitificado” en el recuerdo de ciertos agentes del campo teatral tucumano (mas allá del mito político que Weiss propone ya en el texto

¹ Cabe señalar que esta obra se convirtió en una de las más taquilleras de esta formación teatral, según explican algunos entrevistados, debido al impulso mediático que le brindaron los incidentes del estreno.

² Podemos mencionar aquí los trabajos de Tossi (2009) y de Tríbulo (2007).

³ Se trata de un período de transición entre un gobierno dictatorial (con Lannuse como presidente de la Nación, en este último tramo) y uno elegido por el voto popular (el de Cámpora, en 1973). Dicha transición se vio determinada por los enfrentamientos callejeros obrero-estudiantiles conocidos como el Cordobazo (1969), los Tucumanazos (Mayo de 1969 y Noviembre de 1970) y el Quintazo (Junio de 1972) en nuestra provincia. El Tucumanazo tuvo como protagonistas a grandes sectores del estudiantado universitario en unión con los principales gremios azucareros y sectores sindicales de otras industrias generadas a partir del “Operativo Tucumán”. Los reclamos ante la extrema precarización de las condiciones laborales de los obreros se sumaron a los pedidos del estudiantado universitario de mayor presupuesto para el comedor universitario, control administrativo del mismo en manos de los estudiantes, entre otros reclamos. El Quintazo dejó como saldo la muerte del estudiante Víctor Villalba, de 20 años, alumno de la Facultad de Ciencias Exactas, quien fue asesinado por la policía tras dispararle a “quemarropas” con granadas de gas (Crenzel 1997: 85-129).

dramático, al representar la disputa entre dos arquetipos como lo son J. P. Marat y el Marqués de Sade) y con ello ha dado lugar a una serie de testimonios que permiten analizar algunos aspectos de la realidad teatral y de la cultura política desde las subjetividades de quienes fueron sus protagonistas directos.

Pensar que el teatro posibilita acceder a una serie de narrativas vinculadas con el acontecimiento artístico y por medio de ellas dar cuenta de las representaciones de un período de apertura democrática, como el que aquí se considera, por parte de los agentes directamente implicados, señala a *Marat-Sade* como un caso emblemático sobre el cual es conveniente volcar cierto análisis que se construya entre los conceptos de "teatralidades" y "memorias".

En este sentido, el presente artículo pretende abordar algunas de las narrativas de un *corpus* heterogéneo, compuesto por algunos textos de la prensa de la época, programa de mano, publicaciones sobre el caso y, principalmente, los testimonios recientes de los hacedores del hecho teatral, con vistas a contribuir al campo de disputas por las memorias de los años setenta en la provincia.

La noche del estreno

La función de *Marat-Sade* comenzó a las 22 hs., como estaba previsto, y a las 23 hs. fuertes explosiones detuvieron a los actores que se encontraban en escena. Se trataba de unos explosivos de menor envergadura: "petardos", según algunos testimonios, "balazos" y "bombas de olor", según otros, que lograron interrumpir la función en el momento de la obra llamado "la liturgia de Marat", que había sido concebido por el director a oscuras y con un grupo de actores que representaban a los "locos" del hospicio de Charenton entrando al escenario con velas artificiales y otros objetos que hacían referencia, de forma paródica, al ritual de la misa católica. Inmediatamente, las luces de la sala fueron encendidas, la platea quedó iluminada y los espectadores intentaron identificar a los autores del incidente. Éstos últimos se presentaron espontáneamente, definiéndose como católicos en contra de la puesta en escena, por considerarla contraria a los valores nacionales. (*La Gaceta*, 12/08/72).

Durante los veinte minutos que duró la intervención, se generó en la sala una situación realmente atípica para la vida teatral de la provincia. La gran mayoría de los asistentes permaneció dentro del teatro aguardando que la función se reanude y siguiendo activamente el accionar de cada uno de los visiblemente involucrados. La actriz Norah Castaldo comentó:

[...] después (de las explosiones) empezó a hablar gente de las plateas, uno pide la palabra y luego otro, y después apareció Federico (Wolff) y dijo que esto era teatro, que se veía en todas las ciudades del mundo, que no sé cuántos premios de aquí y de allá [...] (Entrevista. Los paréntesis son míos).

Según el diario *Noticias*, las palabras de Wolff fueron: "Esta es una crítica al hombre y sus intimidades. Quien no la acepta está negando las posibilidades de su redención"; a lo que un joven que estaba sentado en la platea le respondió: "La masonería también es mundial", agregando palabras como "comunistas",

“bolches”, “ateos”, “hijos de Judas” (*Noticias*, 12/8/72). Se generó un clima de una gran exaltación. El diario *La Gaceta* señala que uno de los actores también tomó la palabra y exclamó “ese es lugar de nuestra lucha” (13/8/72: 2º-4) mientras que los presuntos autores intelectuales del hecho, gente muy relacionada con el “ambiente cultural, [...] abogados vinculados a organismos oficiales que nunca ocultaron su identificación con la derecha católica falangista [...]” (Castaldo 2009:226) permanecieron camuflados en sus palcos “bajo la apariencia de formales espectadores” (*Noticias*, 12/8/72).

Hubo corridas por los pasillos y gritos entre los jóvenes que se encontraban en escena y los autores del incidente, hasta que la policía, “armada con metralletas” (*Noticias*, 12/8/72) intervino en la sala para apresar a seis de los revoltosos que habían iniciado las explosiones.

Algunos relatos señalan que los agresores escaparon (Tríbulo 2007:543), o bien que se simuló la captura pero “los dejaron ir a media cuadra del teatro” (Cristina Hynnes O’Connor; entrevista). Minutos después de la intervención de la policía, dos de las actrices del elenco comenzaron a entonar desde el escenario el Himno Nacional Argentino. El público se sumó a la invitación y se puso a cantar de pie. A las 23:30 continuó el desarrollo de la obra. (*La Gaceta*, 12/08/72).

Memorias y construcción de sentido político

¿Cómo leer políticamente lo acontecido aquella noche del 11 de Agosto de 1972?
¿Sobre qué corpus textual es conveniente realizar el análisis, considerando que el hecho teatral es un acontecimiento efímero del cual solo perduran los “restos”?

Mi propuesta al respecto consistió en realizar un *trabajo de memorias* sobre el caso, en el sentido en que lo enuncia Elizabeth Jelin⁴, centrando la mirada en los modos en que los participantes de aquel acontecimiento recuerdan lo sucedido y poniendo en tensión las distintas narrativas que cuentan la experiencia: el texto dramático de Peter Weiss, los registros fotográficos, lo publicado en la prensa de la época y los testimonios de los *convivantes* (Dubatti 2007:49) fueron ubicadas en un terreno de disputas con vistas a indagar en las posibilidades que ofrece el teatro, en tanto producción cultural, de ampliar el espesor de narrativas sobre un determinado contexto socio-político, en este caso, el de Tucumán de principios de los años setenta.

Analizando el corpus de entrevistas mencionado observé un elemento recurrente en el cual me centraré en este artículo: la asociación de la obra *Marat-*

⁴ No se hace aquí referencia a una memoria sino a “las memorias” (en plural), determinadas por la construcción de todos los actores en interrelación mutua, en un determinado marco social que condiciona tal construcción. Las memorias individuales se ven afectadas entre sí en un juego dialéctico que determina un constructo discursivo horadado en su entramado, presentando huecos, borraduras, vacíos, olvidos, resultantes de las condiciones socio-políticas del presente de los sujetos que recuerdan. “El acontecimiento rememorado o memorable será expresado en una forma narrativa, convirtiéndose en la manera en que el sujeto construye un sentido del pasado, una memoria que se expresa en un relato comunicable, con un mínimo de coherencia. (Jelin 2002:27).

Sade con los incidentes del día de estreno⁵ en relatos en donde lo real y lo ficcional aparecen separados por un límite difuso. En los testimonios aparecen expresiones que dejan entrever que la escena teatral y la escena social estaban coincidiendo a partir de las explosiones del estreno:

[...] estos jóvenes que hacían de locos (los pacientes internos de la obra de Weiss) eran todos muchachos muy jóvenes vinculados al mundo de la cultura y también al de la política, al activismo estudiantil, entonces ese clima, ese espíritu, se transmitía ahí a través del personaje de los locos que a su vez, tenían que dividirse entre jacobinos y girondinos, o sea que tenían que actuar de alguna manera en lo que estaba ya presente en su conducta cotidiana, en sus vidas. [...] [Era] una mixtura rara y nueva (Entrevista Horacio Elsinger. Los paréntesis son míos).

En este fragmento, Elsinger construye un paralelismo entre lo que pertenecía al plano de la ficción de la obra de Weiss y las coincidencias que el entrevistado advierte con la cotidianidad de los jóvenes que representaban a “los locos” de Charenton. Es importante mencionar que Federico Wolff, el director de la puesta, buscó para cubrir esos roles a estudiantes universitarios y de escuelas secundarias que quisieran hacer sus “primeras armas” como actores de teatro⁶.

Otro relato que muestra esta coincidencia entre ficción y realidad es el que contiene el siguiente fragmento:

El fenómeno, cuando se produce el atentado, es que los locos reaccionan a los minutos como locos, ellos reaccionan como si estuvieran poseídos, era una cosa como que reaccionaron a tono con lo que estaban haciendo [...] los locos estaban muy locos, estaban todos vestidos con ropa oscura y todos maquillados prácticamente igual. [...] después de que pasó el momento de sorpresa inicial (las explosiones), los locos se bajaron de sus tribunas y corrieron como lo hacían en escena, corrieron a enfrentarse con los tipos, con estos que estaban cometiendo el atentado” (Enrique Guerra; entrevista. Los paréntesis son míos).

Es posible advertir en otros testimonios estas asociaciones, principalmente en relación al activismo político de los jóvenes *amateurs* que formaron parte del elenco y ciertos contenidos políticos de la obra de Weiss, que por razones de síntesis expositiva no citaremos.

El juego que la puesta en escena plantea con los espacios y los tiempos “abismados” por el recurso del “teatro dentro del teatro”⁷ es un rasgo a tener en

⁵ La pregunta que realicé a los entrevistados fue: “¿cuál es tu recuerdo más importante sobre Marat-Sade del año 1972 en Tucumán?”. El propósito fue no condicionar la respuesta, sino más bien, dejar que cada quien organice su discurso con cierta autonomía. El corpus total se compone de diez entrevistas a distintos “hacedores” del hecho teatral, con un total de veinte horas de grabación.

⁶ Enrique Guerra sostiene que “... había gente que no era de teatro: todos los locos, los guardianes del manicomio, las monjas de la orden católica que atendían el manicomio; mucha gente nueva que habíamos buscado cada unos de nosotros entre amigos, los que nos parecían más confiables. Ahí aparecen mis amigos del barrio, mi hermano; me acuerdo que hace sus primeras armas Ricardo Podaza...” (Entrevista)

⁷ Sobre la idea del teatro dentro del teatro De Toro dice: “Con ésta categoría nos referimos a todas

cuenta, principalmente por las huellas que es posible advertir en el relato de Elsinger, quien relaciona la obra de Wolff con el contexto socio-político de Tucumán de entonces y con la realidad actual:

[...] La revolución es el modelo de toda revolución, los términos incluso. Wolff encontró dos cosas, la forma de expresarlo, la puesta en el lenguaje teatral y encontró *el lugar y el momento más adecuado* para la reflexión [...] (Entrevista. Énfasis mío).

[...] Creo que *era el momento* para que la gente recibiese el mensaje con el planteo de Weiss sobre la revolución, es decir estaba el espíritu revolucionario, es decir las clases medias estaban imbuidas con ese lenguaje [...] (Entrevista. Énfasis mío).

[...] *era el año '72* previo a la retirada de la dictadura, *un momento de gran efervescencia política y cultural* donde había por lo menos un horizonte desde las clases medias vinculadas a la cultura que *hoy* le llamamos progresista pero *en ese momento* se hablaba más hacia la izquierda con una visión transformación, de rebeldía, de cuestionamientos, con un espíritu muy crítico [...] (Entrevista. Énfasis mío).

Es interesante observar cómo el entrevistado no solo reconoce las conexiones que la obra tiene en relación al contexto tucumano del año '72 (año que explicita y con ello fija cierta contundencia histórica en el relato), sino que además sostiene que se trataba del momento adecuado para producir ese tipo de discursos revolucionarios. Señala una "clase media" preparada para hacerse cargo de esa construcción desde una ideología de izquierda. En este sentido propone una ruptura con el presente, como puede leerse en el siguiente fragmento:

[...] no era el Tucumán de ahora, era el de muchos años atrás, aunque siempre fue una gran densidad Tucumán, lo cierto es que siempre tuvo un excelente nivel cultural. Había un espíritu bohemio; Tucumán era una fiesta en ese momento, pero el que iba era el público de la universidad [...] (entrevista).

La fórmula antes/ahora para enunciar los contextos socio-políticos y culturales indica, en este caso, un modo de construcción de memoria en donde pueden leerse correspondencias entre las formas de denominación de los grupos políticos a lo largo del tiempo (los izquierdistas de ayer, los progresistas de hoy), y a la vez cierta ruptura entre ese pasado y las configuraciones actuales⁸. Para Elsinger ese era "el momento y el lugar adecuado" para poner en escena el mito revolucionario debido al clima de efervescencia política y cultural que se vivía en la provincia.

[...] No hay mejor momento, dicen algunos, que aquel en que una dictadura está a punto de

aquellas obras que introducen una representación dentro de otra representación. [...] un grupo de actores (que) va a representar una obra". El espectador es recordado durante el transcurso de la obra que lo que se está haciendo es una representación condicionada por el nivel meta-teatral. (De Toro 1984:91-92) Los paréntesis son míos.

⁸ Para más información sobre los modos de analizar en los relatos orales la variable temporal en términos de rupturas, continuidades y ciclos, puede consultarse el artículo de Mario Camarena y Gerardo Necochea Gracia (Pozzi et al. 2008:55).

caer porque después se restablece el orden de nuevo y viene otro orden. Y esos momentos de transición en que todo parece un sueño a punto de realizar, todo eso crea un clima muy especial de libertad, de tocar el cielo con las manos [...]

No separa lo político de lo artístico: para él lo revolucionario se dio tanto a nivel del discurso político como de los recursos de la puesta en escena. La revolución está planteada aquí en un doble sentido: revolución social y revolución cultural-artística. En relación a esto, marca la experiencia *Marat-Sade* como un punto de ruptura con la tradición teatral de la provincia:

[...] a la gente le impactó, porque esta obra venía a ocupar, en el terreno de lo escénico, un espíritu revolucionario que estaba en la calle, tanto en lo político y también en el lenguaje teatral mismo, *nunca* se había visto una cosa, por lo menos que yo recuerde con estas dimensiones; disolvían los espacios entre los espectadores y los actores [...] (Énfasis mío)

Aquí Elsinger marca la apertura hacia algo nuevo y en su lenguaje juega, como lo hace Wolff en su puesta en escena, con los límites difusos entre lo teatral y lo político, entre la sala y la calle. Lo que sucedió era nuevo, nunca visto, era una ruptura con lo anterior.

El testimonio de Elsinger muestra el modo en que el entrevistado reconstruye el hecho teatral a través de aquella *grieta en la representación*, producida por las intervenciones del día del estreno, que lo condicionaron interpretativamente, como a otros participantes, al momento de construir lecturas que dieran sentido político a una totalidad compleja en donde se trazó "una débil línea entre lo real y lo imaginario" (Tossi 2010:101). Los múltiples sentidos que salen a la luz en los testimonios nos llevan a preguntarnos cuáles son los resortes de las artes escénicas que permitieron el surgimiento de narrativas que tejen lo ficcional y lo real en un mismo relato.

Poner en escena la memoria

Marat-Sade, desde la propuesta del texto dramático, puede pensarse como la puesta en escena del acto mismo de recordar, de construir-disputar memorias. La clave está en el funcionamiento eficiente de los recursos meta-teatrales, de *mise en Abyme* (Pavis 2003:295) que refuerza el cuestionamiento fundamental de la obra de Weiss: Sade, que había apoyado en un principio a la Revolución Francesa, desde el hospicio en el que fue encerrado enfrenta a Marat, aquel que profesaba los ideales "libertad, igualdad y fraternidad" tras una montaña de cadáveres; lo cuestiona indirectamente a través de un personaje ficticio que él mismo ha creado y logrado encarnar en uno de los locos del hospicio de Charenton⁹; Jean Paul

⁹ En el programa de mano (inédito) quedan resumidos los ejes principales de la puesta en escena: "Jean Paul Marat [...] enfermo de una afección a la piel, contraída durante un prolongado refugio en un sótano, se veía obligado durante varias horas del día a mantenerse en la bañera para aliviar su escozor. Así lo sorprendió con su daga el 13 de Julio de 1793 Charlotte Corday, una joven campesina girondina. Por su parte el marqués de Sade [...] recluido en el manicomio de Charenton, desde 1801 hasta 1814 (donde murió a los 74 años) escenificaba allí con los enfermos

Marat y el Marqués de Sade se pretenden revolucionarios, pero desde ópticas distintas: Marat "incansable en su insobornable postulación libertaria" (Diario "El Pueblo", 14/8/72), burdamente sanguinario [...] demagógico por sus métodos [...] y separado por el abismo existente entre su excrementoso medio y sus fines" ("Noticias", 13/8/72) y Sade, "exacto y desilusionado [...], loco por conocer demasiado al hombre" ("Noticias", 13/8/72), individualista y revolucionario a su manera" (Diario "El Pueblo" 14/8/72). Con estos dos extremos se construye la obra a través de una dialéctica que se sostiene de principio a fin y que, en su desarrollo involucra al resto de los personajes que, con posiciones menos radicales, cuestionan a Marat y sus prácticas revolucionarias, abriendo un espacio de discusión muy problemático y difícil de reducir a unos pocos vectores. El personaje de Sade cuestiona el pasado reciente, el de la revolución francesa, lo problematiza, lo re-significa y pone en discurso su subjetividad por medio de una representación teatral ante los ojos burgueses que dirigen el hospicio de Charenton.

Esta construcción de *memorias narrativas* (Jelin 2002:27) que propone el personaje de Sade, es la que Federico Wolff repone en escena en Tucumán y, a través de los recursos meta-teatrales utilizados en el espectáculo, crea un nuevo *marco* interpretativo (Halbwachs 1992:172), invitando a los espectadores (y al mismo elenco) a participar de dicha reflexión crítica pero no ya solamente sobre el pasado de Francia, sino más bien de aquellos "contextos revolucionarios" más cercanos en la historia de nuestro país.

El recurso del teatro dentro del teatro parece haber dejado a la vista de los espectadores los *fantasmas de la escena*, principalmente los que Marvin Carlson llama *los fantasmas del cuerpo* (Carlson 2009:56). Sade pone en escena el pasado de Francia, representando personajes históricos con actores que no son otros que los internos del hospicio, ante la mirada del público burgués que se ha dado cita para ver los "buenos tratos" que se les da a "los locos" al hacerlos participar de una experiencia teatral; sin embargo, las máscaras de los personajes están claramente fisuradas, dejan entrever la naturaleza de "los locos" que constantemente se escurren del plano del pasado y manifiestan sus pesares en tanto seres humanos privados de sus derechos más fundamentales. Esto perturba al personaje de Coulmier, el director del hospicio, que reiteradamente llama al orden a Sade, pidiéndole no perder de vista lo que se debe representar: un pasado distante que ya ha cambiado y que no merece ser revisado. Sade, mediante este

mentales sus obras. Charenton no albergaba a dementes sino también a perseguidos e indeseables sociales. Asistir a estas representaciones era considerado de buen tono por la sociedad parisina. Peter Weiss toma el hecho real de sus representaciones como punto de partida para dar vida a su idea central: el enfrentamiento Marat-Sade, [...] el de un individualismo llevado al extremo y la idea de una transformación social. Sade, gran admirador de Marat, también estaba convencido de la necesidad de la Revolución, por la cual luchó, pero retrocede frente a las violentas medidas de los revolucionarios y, por su falta de fe en el hombre, abandona la acción refugiándose en la imaginación. Todo el acontecer dentro del marco escenográfico está al servicio de esta dialéctica, con la tónica de la locura, marcando la desorientación y confusión. Estamos ante una función teatral en el año 1808, con una acción de 1793 y una temática filosófica eterna."

juego de máscaras que dejan ver lo enmascarado, pone en crisis la idea de representar el pasado sin tener en cuenta el presente desde el cual se evoca y eso aviva los "fantasmas de la memoria" que hacen que Coulmier reprima todo intento de relación de ese tiempo con la posición que cada uno ocupa socialmente en el presente: los locos encerrados y Coulmier como director de Charenton.

Si ahora pensamos en la puesta en escena de Wolff en el Teatro San Martín, podemos sumar un nuevo nivel de enmascaramiento y a la vez, profundizar la fisura que deja ver lo que se oculta detrás de la máscara: muchos de los actores que representaban el séquito de locos, como se dijo, eran jóvenes estudiantes universitarios que participaban, en gran medida, de las luchas obrero-estudiantiles de la época. Así, por medio de un bucle meta-teatral, es posible entender como algunos espectadores de esa noche, a imagen de Coulmier, reaccionaron violentamente, intentando reprimir ciertos discursos que entendían vinculados al pasado reciente.

La teatralidad de la memoria en *Marat-Sade*

¿Son determinantes, este tipo de intervenciones en los teatros, de los procesos de construcción de sentido político? ¿Es posible pensar en teatralidades específicas que generen experiencias socio-culturales significativas y que puedan ser recuperadas mediante los trabajos de la memoria? Este punto es clave para nuestro análisis y es el que me permite considerar a *Marat-Sade* como un caso que puede ser explicado mediante el funcionamiento propio de la *teatralidad de la memoria* (Del Campo 2004): una estructura de teatralidad que trasciende los límites del hecho artístico para convertirse en un acontecimiento social, cultural y político.

La teatralidad es un fenómeno que implica estrategias para captar la mirada de Otro (Geirola 2000: 45), se da como un proceso, es decir, solo tiene lugar mientras está funcionando, e incluye siempre una *representación* (Cornago 2005:4-5). Desde esta perspectiva, la teatralidad no es restrictiva al ámbito del teatro o de las artes escénicas, sino que se puede aplicar a otros casos en donde exista "una mirada (sobre) una persona [...] que se exhibe consciente de ser mirado mientras está teniendo lugar un juego de engaño o fingimiento" (Cornago 2005:4). Este "engaño" queda determinado por la construcción de máscaras. Es la máscara la que va a tener la función de atraer la mirada del Otro, funcionando como la superficie visible en donde se estructuran los signos. Si existe máscara, existe representación pero, siguiendo a Cornago, no podemos afirmar que exista allí necesariamente teatralidad. La teatralidad se va a instalar entre la máscara y aquello que la misma está enmascarando. Es decir, va a generarse cuando el espectador construya una *distancia* entre lo que ve y lo que percibe (o intuye) como escondido detrás de lo que está viendo. La teatralidad expone el mecanismo mismo de toda representación, lo devela. La mirada del espectador es una *mirada oblicua* que, en definitiva, devela la realidad como un *juego de representaciones*.

El concepto de *teatralidad de la memoria*, en tanto *teatralidad social*, resulta aquí muy importante, ya que permite mirar el hecho teatral como un acontecimiento relevante que desborda los límites del teatro y, por lo tanto, instala

nuevos actores en el campo de estudio. El grupo de jóvenes que intervinieron *Marat-Sade* iniciaron una guerra "escópica"¹⁰, una disputa por la mirada del otro y por instalar elementos disonantes en un texto que creían contrario a Dios y a la patria. Hablamos aquí de un *productor no homogéneo*, de una dramaturgia disputada, de una puesta en escena social (Del Campo 2004:28) que puede ser reconstruida a partir de los testimonios, tomando estas narrativas como modos de "trabajo de la memoria" (Jelin 2002) y sus configuraciones discursivas en tanto dan *forma* a la experiencia.

Alicia Del Campo sostiene que "la investigación desde la teatralidad permite [...] explorar los modos en que se rearticula la memoria histórica tras un período histórico traumático". De este modo, sostiene la autora, salen a la luz las negociaciones simbólicas y luchas de poder "que debieron llevarse a cabo en el proceso escritural del libreto" (Del Campo 2004:29).

Marat-Sade, puede pensarse entonces, como un espacio en donde distintos sectores de la sociedad intentaron generar sus propios relatos escénicos sobre el pasado reciente de Tucumán, intervenir en el ritual, montándose sobre el hecho artístico que convocaba a un número importante de espectadores en medio de un clima de violencia generalizada, marcado por los hechos recientes del *Quintazo* (Crenzel 1997). En otras palabras, la interrupción que generaron las explosiones protagonizadas por el grupo de jóvenes católicos configuró, en términos de Jelin (39), un *espacio escénico de disputa por las memorias* del pasado reciente nacional y local que puede ser rastreado a partir de las huellas que el acontecimiento ha dejado en los testimonios. El teatro quedó configurado, en este caso, como una *máquina de la memoria* (Carlson 2009), un espacio dinámico de construcción de sentidos políticos en donde los *convivantes* fueron constructores activos del texto escénico y, en definitiva, quienes posibilitan hoy la recuperación de algunas de las luchas políticas de los años setenta mediante sus testimonios.

Estamos diciendo, entonces, que el contexto socio-político tucumano, el mito político de la Francia revolucionaria que recrea el texto de Weiss y los recursos meta-teatrales del texto dramático y espectacular han enriquecido a la *teatralidad del teatro* burgués (Tossi 2010:101) conformando un espacio de disputas por las memorias, de re-significación del pasado con vistas al futuro, de puesta en discurso de las distintas interpretaciones que cada actor social hacía tanto del pasado revolucionario de Francia de finales del siglo XVIII como del pasado revolucionario reciente de Argentina.

Las voces que se oyeron esa noche, se disputaron la hegemonía, pelearon por la aceptación social. Una teatralidad emergente, la *teatralidad de la memoria*, incluyó esa noche a nuevos actores que pasaron a formar parte de la acción de la obra, de la escritura escénica de la parte del texto que faltaba.

La *teatralidad de la memoria* instaló una *temporalidad compleja*, en términos

¹⁰ "La teatralidad se instaure en un campo de lucha de miradas, de guerra óptica [...]. (Se trata) de conceptualizar la teatralidad en un campo escópico que es fundamentalmente un ámbito agonial constituido como una estrategia de dominación. (Geirola 2000:45)

de Jelin, estableciendo al *presente* como continente y constructor de la *experiencia pasada* y de las *expectativas futuras*¹¹. Al encenderse las luces luego de las explosiones se incorporaron los nuevos actores, los nuevos marcos interpretativos (determinados por el contexto socio-político del Tucumán de 1972) y los nuevos conflictos en torno a qué se puede recordar y de qué manera hay que hacerlo. El sistema represivo se hizo presente en una disputa, material y simbólica, con pretensiones de establecer la hegemonía de una de las voces. Al parecer, el teatro, con sus instituciones y sus agentes, estaba pre-figurando la realidad social de los tucumanos, estaba instalando una discusión acerca de cómo asumir el pasado de gobiernos dictatoriales en Argentina (recordemos que se trata de un período de apertura democrática luego de seis años de dictadura), cómo proyectar al futuro inmediato la lucha revolucionaria y, a la vez, estaba adelantando la conformación de un Estado violento y represivo. El teatro estaba construyendo memorias.

Estos acontecimientos nos permiten también visibilizar un cambio en la *estructura del sentimiento*¹² de la época, en el sentido en que lo enuncia Raymond Williams; nos permite ver cómo, mediante la *teatralidad de la memoria*, es posible identificar modos *emergentes* de mirar y de accionar: los jóvenes que irrumpieron con bombas en el teatro en muchos casos, luego del golpe de Estado de 1976, pasaron a formar parte del gobierno dictatorial en calidad de funcionarios o colaboradores.

Los enfrentamientos callejeros que habían tenido lugar en los *Tucumanazos* y en el *Quintazo* sentaron precedentes muy importantes a favor de la democracia en nuestro país. Tucumán se encontraba en un "tiempo caliente" en la producción de imaginarios sociales y *Marat-Sade* configuró un relato "matriz" sobre la Revolución Francesa, "uno de los más poderosos mitos políticos modernos [...], único capaz de [...] instalar definitivamente y para siempre la Nueva Ciudad para el hombre nuevo" (Baczko 1991:46).

Marat-Sade nos ha permitido pensar los modos en que el teatro puede ser analizado desde sus bordes y recuperado en los estudios culturales a partir de las narrativas de aquellos que participaron del acontecimiento, sin perder su carácter de experiencia. El teatro tucumano aparece, en este caso, como un territorio propicio para analizar los imaginarios de la época, las pugnas políticas que tuvieron lugar en el campo de la cultura y el arte, ya no solo mediante el análisis del texto literario o la reconstrucción de la puesta en escena a partir de los

¹¹ Y en ese punto de intersección complejo, en ese presente donde el pasado es el espacio de la experiencia y el futuro es el horizonte de expectativas, es donde se produce la acción humana [...]. Ubicar temporalmente a la memoria significa hacer referencia al "espacio de la experiencia" en el presente (Jelin 2002:13)

¹² "...estamos definiendo estos elementos como una 'estructura': como un grupo de relaciones internas específicas, entrelazadas y a la vez en tensión. Sin embargo, también estamos definiendo una experiencia social que todavía se halla en proceso [...]. Desde una perspectiva metodológica, por tanto, una 'estructura del sentir' es una hipótesis cultural derivada de los intentos por comprender tales elementos y sus conexiones en una generación o un período, con permanente necesidad de retornar interactivamente a tal evidencia" (Williams 1980:155).

registros visuales, sino por medio de la puesta en tensión de aquellas voces que no fueron legitimadas en su momento por los medios hegemónicos de comunicación y que, a partir de experiencias teatrales significativas, pueden construir relatos comunicables, *memorias narrativas* que revelen aquellas luchas que los agentes del campo teatral de la provincia sostuvieron durante los difíciles años setenta en Tucumán.

Bibliografía

- Baczko, Bronislaw (1991), *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión SAIC.
- Carlson, Marvin (2009), *Los fantasmas de la escena. El teatro como máquina de la memoria*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur.
- Castaldo, Norah (2009), "Marat-Sade, el teatro como hecho social en los difíciles años '70". En Tossi, Mauricio (comp.), *La Quila. Cuaderno de Historia del Teatro I*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 207-230.
- Cornago, Óscar (2005), "¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad". Revista *Telón de Fondo*. Nº1.
- Crenzel, Emilio (1997), *El Tucumanazo*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- De Toro, Fernando (1984), *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Canadá: Girol Books.
- Del Campo, Alicia (2004), *Teatralidades de la memoria. Rituales de reconciliación en el Chile de la transición*. Santiago de Chile: Mosquito Comunicaciones.
- Dubatti, Jorge (2007), *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Geirola, Gustavo (2000), *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-77)*. Irvine: Ediciones de Gestos. Colección Historia del Teatro 4.
- Halbwachs, Maurice (1992), *On Collective Memory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Jelin, Elizabeth (2002), *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Pavis, Patrice (2003), *Diccionario del Teatro*. Buenos Aires: Paidós.
- Pozzi, Pablo & Gerardo Necochea Gracia (2008), *Cuéntame cómo fue: introducción a la historia oral*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Tossi, Mauricio; J. Tríbulo y otros (2006), *Tucumán es Teatro*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro.
- Tossi, Mauricio (2010), "Teatralidad y guerrilla en el noroeste argentino: El caso Marat-Sade (1972)". Formato HTML de la ed.: *Stichomythia* 10:85-101 <<http://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/Stichomythia10/Tossi.pdf> (25 septiembre 2011)>.
- Tríbulo, Juan (2007), "Tucumán", en Pellettieri, Osvaldo (comp.), *Historia del teatro en las provincias*. Vol. II. Buenos Aires: Galerna – I.N.T. 543
- Weiss, Peter (inédito), *La persecución y el asesinato de Jean Paul Marat*

representado por el grupo teatral del manicomio de Charenton bajo la dirección del Marqués de Sade. Traducción de Luisa Novas Terra y Federico Wolff.
Williams, Raymond (1980), *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península.

Artículos periodísticos

Chebaia, Raúl, "Reflexiones sobre un año de teatro en Tucumán: propósitos y alcances". *Noticias*. (03/01/73): 3.

"El Incidente del Teatro San Martín", *Noticias*. (12/08/72)

"El Teatro en Tucumán", *El Pueblo*. (03/01/73)

"El 'Teatro Estable' de Tucumán presentase hoy con 'Marat Sade'", *Pregón de Jujuy*. (29/9/72)

"Esta Noche se Estrena 'Marat-Sade'", *La Gaceta de Tucumán*. (11/08/72)

"Federico Wolff: El Camino Hacia la Muerte de un Teatro Tímido", *La Gaceta de Tucumán*. (23/07/72)

"Incidente en el Teatro San Martín: Estallaron Bombas", *La Gaceta de Tucumán*. (12/08/72)

"Teatro. Marat-Sade", *La Gaceta de Tucumán*. (13/08/72)

"Teatro. 'Marat Sade': ¿las paralelas se tocan?", *Noticias*. (13/08/72)

"Vigorosa Puesta de 'Marat Sade'", *El Pueblo*. (14/08/72)

Entrevistas

Norah Castaldo. (Actriz del Teatro Estable. Personaje en *Marat-Sade*: Simone Evrard).

Horacio Elsinger. (Estudiante universitario en 1972. Hoy licenciado en Filosofía, profesor universitario y periodista. Personaje en *Marat-Sade*: loco).

Enrique Guerra. (Actor del Teatro Estable y estudiante universitario en 1972. Actualmente no trabaja en teatro; es arquitecto y se dedica a esa profesión. Asistente de dirección en *Marat-Sade*).