

# DE MILITANTES CULTURALES Y SUEÑOS COLECTIVOS. EL TEATRO DEL BAJO Y EL DIARIO *RÍO NEGRO* (NEUQUÉN, 1982-83)

*Cultural activists and collective dreams. Teatro del Bajo and Río Negro newspaper (Neuquén, 1982-83)*

Griselda Fanese

Universidad Nacional del Comahue  
[ griselda.fanese@gmail.com ]

**Resumen:** en 1982, la cooperativa El Establo creó en Neuquén el Teatro del Bajo. A partir de ese momento, el diario *Río Negro* difundió y legitimó la acción del grupo teatral en la sección de *Cultura y espectáculos*. El corpus analizado en este artículo incluye todas las notas referidas al Teatro del Bajo publicadas en dicho diario en 1982 y 1983, en los meses previos a la transición democrática y durante la misma. El análisis se complementa con entrevistas a actores y actrices que formaron parte del Teatro del Bajo. El objetivo es determinar qué representaciones del Teatro del Bajo difundió el *Río Negro* y cómo incidió en el imaginario de sus lectores, en el marco del clima cultural que vivieron las ciudades del Alto Valle en los años en estudio.

**Palabras clave:** Teatro del Bajo; diario *Río Negro*; prensa periódica; democracia; Argentina

**Abstract:** In 1982, *El Establo* cooperative created *Teatro del Bajo* in Neuquén. From that moment on, the *Río Negro* newspaper spread and legitimized the action of the theatre group under a section called *Culture and Entertainment*. The corpus analyzed in this article includes all the notes about *Teatro del Bajo* published in the mentioned paper between 1982 and 1983, in the months before and during the democratic transition period. Some interviews to actors and actresses who were part of *Teatro del Bajo* are added to complement the analysis. The objective is to determine what representations of *Teatro del Bajo* were spread by the *Río Negro* newspaper, and how they affected the readers' imagination in the cultural context that cities in the Alto Valle (an Argentine region that covers the East of Neuquén Province and the North-West of Río Negro Province) experienced during the years under study.

**Keywords:** Teatro del Bajo; *Río Negro* newspaper; periodical press; democracy; Argentina

---

*El hombre de teatro debe asumir, por una parte, su necesaria condición de artista, y por otra, la de militante cultural.*  
Osvaldo Dragún

*Cecilia Arcucci volaba literalmente a cuatro inolvidables metros de altura, creyendo ciegamente en los valores estéticos que renovarían el teatro de Neuquén, olvidándose, tal vez, en esos saltos dramáticos, que no era acróbata, sino una sirvientita perseguida por la violación y la muerte, como la mayoría de los argentinos.*  
Salvador Amore

La prensa gráfica es uno de los medios que pone en circulación y legitima discursos que pugnan por la hegemonía en ciertos momentos clave en la historia de una comunidad. Por eso, los textos periodísticos son espacios privilegiados de construcción de imaginario: leyendo diarios viejos, es posible observar la escenificación sistemática de figuras cuya aparición revela los sentidos disputados en la esfera pública en un momento dado, mientras da cuerpo a concepciones que no son discutidas explícitamente en la comunidad.

Las páginas de cultura y espectáculos del diario *Río Negro* en la década de los ochenta muestran un ojo atento al clima de una época en las prácticas y los discursos de agrupaciones de artistas y periodistas. Esas páginas se manifiestan como un espacio propicio para registrar la búsqueda y la consecución de un lugar en la esfera pública por parte de actores sociales provenientes del campo artístico, la mayoría de los cuales operaban con la convicción de que el arte podía ser agente de cambio en una sociedad como la argentina, en trance de construir una vida comunitaria luego de la descomposición operada por los años de la dictadura militar.

El *Río Negro* difundió y apoyó con continuidad, extensión y compromiso las producciones del Teatro del Bajo<sup>1</sup>, desde la apertura de la sala en 1982 hasta su cierre en 1987. En sus páginas, asignó un valor político a esa agrupación teatral y contribuyó ampliamente al diseño de una imagen que facilitó la importante inserción del grupo en la vida ciudadana. Al mismo tiempo, respaldó su rol de gestor

---

1 El Teatro del Bajo nació en 1981 como Cooperativa El Establo. En distintos momentos de su historia, lo integraron Cecilia Arcucci, Marcela Cánepa, Ida Zoccola, Alicia Murphy, Cecilia Lizasoain, Javier Fernández, Fernando Aragón, Verónica Coelho, Mónica Carvajal, Gabriela Godoy, Raúl Toscani, María Dolores Duarte, Luis Giustincich, Florencia Cresto, Juan Gardés, Dagoberto Mansilla, María Teresa Arias. A lo largo de sus seis años de vida, la agrupación puso en escena *300 millones* de Roberto Arlt (dirección de Salvador Amore, 1982); *Heroica* de Osvaldo Dragún (dirección de Salvador Amore, 1982); *En el andén* (dirección de Dagoberto Mansilla, 1982); *Historias para ser contadas* de Osvaldo Dragún (dirección de Salvador Amore, 1982); *Uno más uno, unos cuantos* (dirección de Carlos Thiel, 1983); *¿Alguien sabe qué hora es?* de Vettier (dirección de Alicia Murphy, 1984); *La celebración* de Rafael Alberti (dirección de Víctor Mayol, 1984); *Historia tendenciosa* de Ricardo Monti (dirección de Víctor Mayol, 1984); *Trabajo pesado* de Máximo Soto (dirección de Víctor Mayol, 1985); el espectáculo callejero *De plaza en plaza* (dirección de Raúl Toscani, 1985); *Historia de dragones* (dirección de Raúl Toscani, 1985); *Andanzas de Juan el Zorro* de Feijoo (dirección de Luis Giustincich, 1985); *La señorita Margarita, una mujer impetuosa* de Oscar Castelo (dirección de Alicia Fernández Rego, 1985); *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca (dirección de Javier Fernández y Fernando Aragón, 1986); *El funeral*, creación colectiva (1986).

de una política cultural, papel central en esos años en que la reconstrucción de una cultura que se percibía en ruinas era cuestión fundamental.

Si bien los roles de los periodistas en la Norpatagonia en la década del ochenta merecen un análisis más profundo, cabría plantear la hipótesis de que, en esa transición política, periodistas del diario *Río Negro* como Clara Vouillat y Beatriz Sciutto<sup>2</sup> respaldaron al Teatro del Bajo, en Neuquén, y a El Caracol, en General Roca, convencidas de que la intervención cultural sería esencial en el proceso de reconstrucción de las prácticas democráticas que conjuraran la inmovilidad política y social impuesta por el régimen autoritario así como la concentración de poder.

El Teatro del Bajo se formó con la impronta del arte involucrado en la toma de conciencia acerca de un estado de la cultura y en la reapropiación de perspectivas y valores despreciados y depredados durante la dictadura. Los actores, las actrices y los directores de teatro involucrados en el proyecto, por un lado, se vieron tensionados entre la construcción y el sostenimiento de una sala, la gestión de su propia formación, la producción de los espectáculos y el juicio a los agentes de la pauperización de la cultura. Por otro lado, tuvieron su foro de difusión de ideas y de críticas en el *Río Negro*. El diario se nos revela así como un espacio necesariamente heterogéneo en el que cobran cuerpo escénico ciertas voces en lucha por el predominio en la construcción de sentido en la comunidad, pero también —y justamente por ser el *metteur en scène* discursivo— como un actor político que dispone el escenario en el que se desarrollan los relatos y las discusiones que pretenden plasmar lo que se concibe como “cultura” en un momento dado.

Mi investigación aborda las representaciones del Teatro del Bajo que difundió el diario *Río Negro* en el marco de una interpretación del clima cultural que vivieron las ciudades del Alto Valle en dos momentos determinados. El primero de ellos fue la inauguración de la sala con la puesta en escena de *300 millones* de Roberto Arlt y, poco después, *Heroica e Historias para ser contadas* de Osvaldo Dragún. El segundo momento constituye una serie de peripecias que comienzan con la representación de la creación colectiva *El funeral*, en 1986, cuando a los integrantes de la cooperativa El Establo les rescindieron el contrato de locación

---

2 Estas periodistas firmaban las críticas de espectáculos y realizaban las entrevistas de la sección de *Cultura y espectáculos*. Clara Vouillat había estudiado el Profesorado de Castellano, Latín, Literatura e Historia del Arte en la Universidad de Buenos Aires, aunque no llegó a graduarse. Fue periodista cultural en Entre Ríos y en la provincia de Buenos Aires. Comenzó a trabajar en el *Río Negro* en 1980. Tenía a su cargo entrevistas y artículos críticos para la sección mencionada. Trabajaba en la casa central del diario, en Gral. Roca. Fue miembro del Centro de Escritores de General Roca (Río Negro) y presidenta del Centro de Escritores Patagónicos. Ha publicado prosa de ficción y poesía. Por su parte, Beatriz Sciutto trabajó como periodista cultural en el diario *Río Negro* desde los inicios de la década del ochenta. En la época que nos ocupa, tuvo a su cargo la realización de entrevistas, crónicas y artículos críticos en la sección *Cultura y espectáculos* desde Neuquén. Estuvo vinculada a una de las escuelas de arte que dependen del Consejo Provincial de Educación de Neuquén, la Escuela Provincial de Títeres, donde fue bibliotecaria. También integró coros en la misma ciudad.

de la sala, lo que los dejaba sin espacio físico donde continuar el proyecto. Las peripecias culminan con el fin del Teatro del Bajo en 1987. Esos dos momentos y esas puestas pueden leerse hoy simbólicamente en relación con el pasaje de la sociedad argentina desde el cuestionamiento y el desafío a la dictadura hacia la expectativa ante la reconstrucción de la vida comunitaria en democracia, para llegar, finalmente, en 1986-87, a la imposibilidad de negociación de objetivos comunes entre actores culturales y poder político.

En este trabajo abordo el primero de esos momentos, es decir, planteo una lectura del diario *Río Negro* que apunta a mostrar de qué manera la sección *Cultura y espectáculos* de ese diario contribuyó a que el Teatro del Bajo se constituyera en un personaje principal en el escenario del pasaje de la dictadura a la democracia. El contrapunto a la expresión del diario lo protagonizaron voces de integrantes de aquella agrupación teatral y de otras que entrevisté entre 2003 y 2006.

Las condiciones sociales, políticas y culturales generadas por los años de represión, destierro y censura de la dictadura militar determinaron las contrapuestas sensaciones del arte de los ochenta en Argentina (Herrera). La regulación del campo cultural por parte del poder militar tuvo como consecuencia la despolitización de aquél, tras una etapa en que un alto grado de politización había sido una de las características más salientes de la actuación cultural. Sobre un horizonte de restricciones a la circulación de material impreso, de prohibición de algunas versiones teatrales, de cierre de salas, de limitaciones a las reuniones de personas y a los contenidos explícitamente políticos, de condena al rock y a la juventud, los artistas debieron cambiar su actitud frente a la sociedad, abandonando momentáneamente –en especial, durante los primeros años de la dictadura– la concepción de arte como elemento capaz de incidir en las transformaciones sociales<sup>3</sup>. Experiencias como Teatro Abierto (Zayas de Lima 112-123) y, en Neuquén, el Teatro del Bajo y Río Vivo recuperarían de distintas maneras esa concepción de arte como factor de cambio, aunque no bajo las mismas formas que había tenido en épocas anteriores al golpe de Estado de 1976<sup>4</sup>.

La sala Teatro del Bajo se inauguró el 20 de marzo de 1982, en la calle Misiones de Neuquén capital, con la puesta en escena de *Trescientos millones*. Esta puesta y la de *Saverio el cruel*, cuyo estreno llevó a cabo simultáneamente el grupo de teatro El Caracol en General Roca, fueron responsabilidad de Salvador Amore, no solamente porque fue quien las dirigió, sino porque los dos grupos involucrados habían trabajado con Amore, en 1981, en cursos de entrenamiento

3 En Neuquén, como en el resto del país, ese proceso de despolitización programada se puso en práctica, por ejemplo, en la forma de secuestros de, entre otras personas, actrices y actores como Alicia Villaverde, Darío Altomaro, Lucio Espíndola, Alicia Pifarré y Mónica Morán, en el operativo de junio de 1976, que tuvo como consecuencia la desaparición de Pifarré y Morán (entrevista a Alicia Villaverde, julio de 1999).

4 Quiero expresar mi agradecimiento a las personas que accedieron a realizar entrevistas y a compartir conmigo generosamente su tiempo, sus memorias y sus relatos sobre el teatro en Neuquén: Cecilia Arcucci, Raúl Toscani, Alicia Fernández Rego, Alicia Villaverde, Luis Giustincich, Darío Altomaro, Hugo Sacoccia, Salvador Amore, Alejandro Finzi.

actoral organizados por la Asociación de Actores Argentinos para el interior del país<sup>5</sup>. Esta es la primera imagen que el *Río Negro* iría revelando ante los lectores en aquellos días de marzo del 82: el Teatro del Bajo iniciaba su historia sostenido por la red que conformaba con El Caracol y la sala de la Asociación Bancaria de General Roca. A lo largo de todo el año 1982, los dos grupos de teatro intercambiarían salas, llevando de Neuquén a General Roca *300 millones* y de General Roca a Neuquén *Saverio el cruel*. De este modo se aseguraba así la continuidad de sus proyectos, una infraestructura que facilitaba las puestas en escena y su repercusión en un público más amplio.

Ahora bien, la politicidad de los espectáculos teatrales no es una cualidad intrínseca de éstos, basada en repertorios temáticos o procedimentales. No depende tampoco de la intención, implícita o explícita de sus realizadores, dispuestos a denunciar los aspectos alienantes de un sistema para estimular de esa manera su transformación. La politicidad de un discurso –incluso el de una obra de teatro– proviene de su poder para crear un enfrentamiento real o virtual, para poner en juego –en crisis– sistemas de normas y de valores que intervienen en la convivencia al interior de una comunidad. La aparición por vía del discurso del enfrentamiento y de destinatarios que el mismo discurso ubica a favor o en contra del enunciador (Verón)<sup>6</sup>, es la característica determinante de la politicidad. Lo político resulta, así, “un fenómeno pragmático, una función ordenadora de la realidad, un modo de leerla y de interpretarla” (Trastoy 104-105).

Con *Trescientos millones*, el Teatro del Bajo lanzó dos desafíos al público valletano, ubicándose de esa manera en una actuación claramente política. Uno de ellos fue acercarse a un “teatro nacional”<sup>7</sup>, dando por sentada su existencia, mal que les pesara a los funcionarios del así llamado Proceso de Reorganización Nacional<sup>8</sup>. El otro desafío fue plantear una lectura de lo que había sido –y todavía era, aunque sucesos como Teatro Abierto<sup>9</sup> mostraban que se preparaban

5 “Curso de entrenamiento actoral”, *Río Negro* 10 Abr. 1981: 15 y “Buenos resultados de un curso para actores”, *Río Negro* 1 Abr. 1981: 15.

6 Un tercer tipo de destinatario construido por el discurso es el que aún no ha decidido: el paradestinatario, que es a quien el discurso somete a la mayor tensión, dado que el prodestinatario no necesita ser convencido y el contradestinatario no puede ser convencido.

7 “*300 millones* de Arlt. Estreno teatral de un nuevo grupo”. *Río Negro* 27 Mar. 1982: 15.

8 Entre otros efectos de la represión ejercida sobre el campo cultural, la dictadura militar había suprimido la cátedra de Teatro Argentino en el Conservatorio Nacional con el argumento de que este teatro no existía. La Dirección Nacional de Enseñanza Artística y la Dirección Nacional de Investigación, Experimentación y Perfeccionamiento Docente, dependientes del Ministerio de Educación de la Nación, aprobaron en 1979 un plan de estudios para la carrera de Actor Nacional que excluía las asignaturas de Teatro Argentino y de Historia Argentina. Este plan, que rigió hasta 1981, se aprobó sin consultar a la Escuela Nacional de Arte Dramático (Trastoy 111).

9 Esta primera puesta del Teatro del Bajo debe ser interpretada en relación con el fenómeno social y cultural que fue Teatro Abierto, encuentro realizado por primera vez en 1981, en Buenos Aires, y que comenzó como una reacción a la creciente agresión al teatro argentino por parte de la dictadura militar. Autores y obras que habían sido parte de aquel encuentro fueron representados en la escena valletana: el Instituto Vuriloche de Arte Dramático y el teatro La Legua, de Gral.

las condiciones para el cambio— la vida en la Argentina bajo la dictadura. Esa lectura se fijaba en una metáfora: la alienación de una sirvienta que prefiere soñar a matarse, pero cuyos sueños la traicionan, obligándola a morir y muriendo ellos mismos por falta de soñadora que los sustentara<sup>10</sup>. Así, bajo la dirección de Amore, las puestas en escena de las piezas de Roberto Arlt mostraban, una, un proceso de adaptación a la actualidad<sup>11</sup> y la otra, un trasvasamiento de lo real a lo onírico, y de éste a aquel, en un círculo<sup>12</sup>.

Por su parte, también intervino el diario como actor político (Borrat), no sólo dando soporte al discurso del Teatro del Bajo en sus ediciones del 8, del 23, del 27 y del 30 de marzo, y del 16, del 17 y del 21 de abril<sup>13</sup>, sino confirmando dos sentidos del estreno: la *necesidad de un teatro nacional*<sup>14</sup> y la necesidad de revisar la realidad social<sup>15</sup>. La puesta en eco de la voz periodística con respecto

---

Roca, llevaron a escena obras de Carlos Gorostiza y Roberto Cossa, en ocasiones anunciadas en el diario *Río Negro* por medio de la referencia explícita a Teatro Abierto. Un ejemplo: el 16 Abr. 1982: 19, se anuncian estrenos de dos obras de Gorostiza (en Neuquén y General Roca) y una de Cossa. Otro: un título del 3 Sept. 1982: 19: “Dos propuestas de Teatro Abierto” (se trataba de *Coronación* de Roberto Perinelli y *Papá querido* de Aída Bortnik).

- 10 Planteaba el director de la puesta: “Tenemos un tipo de teatro, gracias a Arlt y otros que estuvieron en su línea, pleno de imaginación, con vuelo de fantasía, un teatro que llega a análisis psicológicos, análisis surrealistas de la propia realidad, pero arrancando de la realidad concreta. Llega a vuelos surrealistas por un análisis profundísimo de la realidad, y llega al análisis psicológico de los personajes, pero a través del análisis social del momento”. (*Río Negro*, 27 Mar. 1982: 15: “300 millones, de Arlt. Estreno teatral de un nuevo grupo”).
- 11 “[...] De eso se encargó Amore al introducir algunas modificaciones mínimas que la traen a nuestro 1982, a la problemática de ciertos sectores sociales actuales” (*Río Negro*, 1 Abr. 1982: 15: “Trescientos millones. Buen aprovechamiento del espacio en una obra onírica”).
- 12 “Cuando, colocado en la óptica de un profundo análisis (en este caso, a través de una obra teatral) se hace eclosionar a esas divagaciones con lo descarnado de una realidad alienante —que la supera como medio de evasión—, se puede observar que se produce un aniquilamiento de la estructura psicológica defensiva y una tendencia, como única salida, hacia la autodestrucción”. (*Río Negro*, 21 Abr. 1982: 15: “Trescientos millones. Buen aprovechamiento del espacio en una obra onírica”).
- 13 Cuatro de esas ediciones dedicaron espacio preferencial (esquina superior derecha de página impar) a artículos extensos (los citados) sobre el estreno del Teatro del Bajo. Los otros dos son: una entrevista a S. Amore (30/3/82, p. 15: “Se estrenará *Saverio el cruel*, Amore: ‘...le faltó el respeto a Arlt’) al respecto de *Saverio el cruel*, en la que Amore se refiere a *300 millones*; y la crítica posterior al estreno de aquella en Gral. Roca (17/4/82, p. 17: “*Saverio el cruel*. Buenas actuaciones en un teatro de ideas”). Estos dos últimos artículos operan recordándole indirectamente al lector que está en cartel la puesta del Teatro del Bajo.
- 14 *Río Negro*, 27 Mar. 1982: 15: “300 millones, de Arlt. Estreno teatral de un nuevo grupo”.
- 15 En la edición del 16 Abr. 1982: 19, el diario dedica el 50% de una nota que ocupa una columna de quince centímetros de alto a reproducir las apreciaciones de Salvador Amore sobre Arlt. Esos conceptos se agrupan en el campo semántico de la “sinceridad” directamente relacionada con la “brutalidad”, lo que apunta a concluir que la obra *300 millones* se involucra necesariamente con un análisis de la realidad del momento: “(*300 millones*) es, como era su personalidad, bestialmente sincero [...] no quedaba más remedio que tomarle antipatía por su bestial sinceridad o aceptarlo como algo sincero. Fue [...] una persona preocupada por su época, por su medio, con un sentido pasional que lo lleva a lo irónico con respecto a la realidad”.

a las voces de los teatristas se hace explícita en una operación discursiva –referida con el verbo “reproducir”– en una nota publicada en la edición del 23 de marzo de 1982, en la página 15, con el título “Teatro del Bajo – La ‘prepotencia’ cultural”; la bajada señala:

[...] Preferimos ir reproduciendo, a lo largo de esta nota, párrafos de los integrantes, sin individualizarlos, ya que comprobamos un consenso en las opiniones de quienes, a través de una cooperativa, formaron el Teatro del Bajo, y su director, el joven porteño Salvador Amore.

El título de la nota se hace eco de una cita de Roberto Arlt, citada a su vez por integrantes del grupo. Propone el articulista:

Tras una larga charla con los responsables del elenco estable, rescatamos una frase que, creemos, sintetiza el empeño de ese nucleamiento. Nos decían: “Todo lo que se ve, desde la reconstrucción del teatro hasta la puesta de *300 millones* de Roberto Arlt, lo fuimos haciendo con prepotencia de trabajo, que es la misma prepotencia con que pensamos encarar el futuro”<sup>16</sup>.

La atribución de “cultural” a la “prepotencia” del título, por añadidura, no se explica en la nota misma, sino que obliga a retomar un sentido organizado por el diario en su edición del 8 de marzo, cuando planteaba:

Durante mucho tiempo, el crecimiento demográfico superó las posibilidades que brinda la infraestructura edilicia en esta capital, originándose innumerables requerimientos de la población, sea en las áreas de educación, salud o cultura. Precisamente hoy nos ocuparemos de ésta última, y si bien los problemas aún persisten, se puede percibir una evolución positiva en las soluciones que han partido de iniciativas oficiales y privadas. Un ejemplo es el convenio firmado entre la municipalidad y el gobierno neuquino, a través del cual aquella cedió un piso del edificio comunal, para que allí funcione la dirección provincial de Cultura. A esto se sumará la inauguración, el 20 del corriente, de un nuevo teatro privado, en dependencias de Misiones 224 [...]

Los miembros de la cooperativa (El Establo) participaron de los trabajos de desmalezamiento, construcción de paredes, contrapiso, montaje del escenario [...] y acondicionamiento general del edificio.

A partir de la estructuración del teatro, se iniciará una apertura hacia otras áreas del quehacer artístico, fomentándose el nucleamiento de artistas dedicados a otras especialidades. La actividad se desarrollará respetando las premisas del cooperativismo. Para acceder al uso del teatro, es requisito el ingreso como socio; no se cobrarán honorarios, sino que se distribuirán los excedentes; tampoco se podrán hacer trabajos bajo el sistema de la contratación.

---

16 “El futuro es nuestro por prepotencia de trabajo”, dice Roberto Arlt en el prólogo a *Los lanzallamas*. Continúa así: “Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un cross a la mandíbula. Sí, un libro tras otro, y que los eunucos bufen”. Una paráfrasis de todo este segmento de Arlt formará parte del libreto de la creación colectiva con que el Teatro del Bajo puso en escena su propio fin en 1987: *El funeral*.

Paralelamente a las puestas en escena para adultos y niños, se dictarán cursos y conferencias sobre disciplinas artísticas. Se tiene previsto también para la presente temporada brindar espectáculos de la Capital Federal y propiciar toda manifestación cultural de la zona.<sup>17</sup>

El diario dejaba representado así cuántas y cuán incansables energías se estaban invirtiendo en la reconstrucción de una cultura que encontraba su símbolo en las ruinas del galpón donde los integrantes de la cooperativa El Establo erigieron la sala. Por su parte, el grupo colaboró en el mismo sentido al transformar esas “ruinas” en una estética, ya que sucesivas puestas del Teatro del Bajo incluyeron organizaciones del espacio que tuvieron su eje de sentido en las faltas y en las fallas de la sala<sup>18</sup>.

En el artículo citado, resulta evidente el afán de reconstrucción de un espacio físico y, paralelamente, de toda una cultura, lo que involucraba relaciones entre agentes con responsabilidades y ámbitos de acción diferentes –lo público y lo privado–; hábitos de trabajo que debían retomarse después de años de parálisis de las iniciativas colectivas –el cooperativismo– y que implicaba, sobre todo, la planificación de políticas que permitieran la continuidad de la (re)construcción de la vida comunitaria.

En este aspecto, el discurso de la sección cultural del *Río Negro* concentra una de las significaciones imaginarias<sup>19</sup> hegemónicas puestas en circulación por el proceso de transición política que dio por acabada la dictadura militar: la apuesta a una sociedad en que las instituciones regularan por sí mismas el juego que garantiza la permanencia del sistema. Este imaginario, hegemónico en el campo político, social y cultural de Argentina y de toda América Latina, en la década de 1980 (Lefort)<sup>20</sup>, funcionó sobre la base de un convencimiento social generalizado acerca de la legitimidad de un sistema que garantizara que ningún individuo y ningún grupo logaran ser consustanciales al poder. El deseo de recuperar una práctica democrática, que sería el objetivo fundamental del proceso

17 *Río Negro*, 8 Mar. 1982: 14: “Nueva sala en Neuquén”, “Se inaugura el Teatro del Bajo”.

18 Dice Salvador Amore sobre el espacio escénico de *300 millones*: “El lugar, construido con las donaciones de la comunidad, no era muy amplio, pero sí bastante alto. Los andamios sobre los que estaban parados los actores –para poner ladrillos y encalarlos, mientras les tomaba la letra– fueron puestos de manifiesto, vigorizadamente, como estructura visual: sería el escenario, real e imaginario del mundo de los sueños. [...] Cecilia Arcucci volaba literalmente a cuatro inolvidables metros de altura, creyendo ciegamente en los valores estéticos que renovarían el teatro de Neuquén, [...] olvidándose, tal vez, en esos saltos dramáticos, que no era acróbata, sino una sirvientita perseguida por la violación y la muerte, como la mayoría de los argentinos [...]” (Amore 183).

19 “[...] El impacto de los imaginarios sociales sobre las mentalidades depende ampliamente de su difusión, de los circuitos y los medios de que dispone. Para conseguir la dominación simbólica, es fundamental controlar esos medios, que son otros tantos instrumentos de persuasión, de presión, de inculcación de valores y creencias [...] Los medios de comunicación de masas no sólo aumentan el flujo de información, sino que modelan sus modalidades, [...] anudando relaciones complejas entre información e imaginación”. (Baczko 31).

20 Claude Lefort, “Pensando o político. Ensayos sobre democracia, revolução e liberdade”, Rio de Janeiro, Paz e Terra. Citado por Arias Olmos (92). Lefort se refiere a América Latina.

de transición de la dictadura al estado de derecho, no se limitó al ámbito de lo institucional sino que se amplió a todas las esferas de lo social.

De ahí la hipótesis, planteada más arriba, de que las periodistas Clara Vouillat y Beatriz Sciutto respaldaron la actuación del Teatro del Bajo y de El Caracol, el primero en Neuquén y el segundo en General Roca, convencidas de que la intervención política desde la cultura permitiría reconstruir prácticas democráticas, y conjurar tanto la inmovilidad política y social impuesta por el régimen autoritario como la concentración de poder.

Por vía de la intervención de las periodistas Clara Vouillat y Betty Sciutto, el diario expuso en la sección cultural de esos años un dispositivo que desplegó significantes –la gran cantidad de artistas y de grupos que configuraban una escena cultural en expansión en la Norpatagonia–. Al mismo tiempo, concentró sentidos en la “severa crítica a nuestra sociedad”<sup>21</sup>, la renovación estética en consonancia con la revisión ética del estado de la cultura<sup>22</sup> y la necesidad de dar lugar en sus páginas a la plurivocidad de los agentes del cambio en la cultura<sup>23</sup>. También se interesó en contribuir al acrecentamiento de la capacidad crítica del público de espectáculos<sup>24</sup> y a la formación de los artistas<sup>25</sup>.

En cuanto a la política cultural que el Teatro del Bajo organizó desde un ámbito privado, y que el diario presentaba equiparada en valor a la pública, bien se puede apreciar que aparece, en medida significativa, haciéndose cargo de aspectos que involucran lo público y transformándose en una alternativa a la política cultural organizada desde el Estado. Esto es posible desde que los integrantes del Teatro del Bajo configuraron lo que Jean-François Sirinell denomina una “élite cultural”. Se trataba de actores y directores investigadores y estudiosos<sup>26</sup>

---

21 *Río Negro*, 16 Abr. 1982: 19: “*Saverio el cruel* se repone hoy”. En la misma página de la misma edición: “No debemos olvidar la carencia de salas adecuadas, niveles técnicos deficientes, y la apatía que todavía se manifiesta en ciertos sectores del público [...]”.

22 *Río Negro*, 16 Abr. 1982: 19: “Obras de Cossa y Gorostiza, en Roca”: “La situación dramática gira alrededor de un hombre que huye de la máquina que lo fagocita para cumplir su sueño. Su tiempo ha pasado, se acerca su jubilación –¿marginación?– y en un esfuerzo desesperado, quiere hacer realidad sus quimeras.”

23 La página 19 de la edición del 16 Abr. 1982 es un buen ejemplo: cinco de los seis artículos que integran la página incluyen abundantes citas de aquellos que son referentes en relación con la noticia. En el artículo “Reposición de *Los Próximos* y actividad teatral en la zona”, José Di Giglio, director del teatro Lope de Vega, expresa: “[...] en teatro, nadie es dueño de la verdad –como en ninguna de las artes–; cada uno tiene su verdad y cuanto más consecuente sea con la misma, más auténtica será su expresión”.

24 *Río Negro*, 16 Abr. 1982, p. 19: “[...] unido al aporte de los más experimentados, trae aparejado, por una sana emulación, un mayor nivel de calidad, favoreciendo finalmente al público, que tiene nuevas opciones y despierta su capacidad de crítica” (“Reposición de *Los Próximos* y actividad teatral en la zona”).

25 *Río Negro*, 16 Abr. 1982: 15. “Paralelamente se beneficia la formación de actores, escenógrafos y directores”.

26 Salvador Amore y Víctor Mayol, quienes intervinieron en la formación de los integrantes del Teatro del Bajo y en la dirección de puestas en escena, fueron contratados con sueldo por los integrantes

y, si bien las condiciones de producción vigentes en Neuquén, en la década del ochenta, no posibilitaban la profesionalización<sup>27</sup>, esto no impidió al grupo de actores y actrices acumular capital social gracias a su actitud de profesionalismo por medio de la permanente oferta de actividades relacionadas con lo teatral, así como a la inclusión de distintos espectáculos y actos políticos en la sala. Esto contribuía a que el espacio se sostuviera por medio del trabajo artístico a través de la venta de entradas y el aporte de la publicidad en los programas.

El respaldo de la sección cultural del diario *Río Negro* apuntaba tanto a incorporar el Teatro del Bajo a los hábitos de fin de semana del público neuquino cuanto a ampliar el poder de “resonancia y amplificación” (Sirinelli 305) de las ideas y los planes del grupo, lo que hubiera podido concluir en una influencia creciente en las tomas de decisión comunitarias. Es éste el sentido en que más claramente el diario respaldó la gestación de una política cultural y de una trama de beneficios mutuos entre teatristas y periodistas, al tiempo que daba lugar en la esfera pública a actores sociales provenientes del campo artístico que operaban con la convicción de que el arte podía ser agente de cambio en una sociedad que estaba intentando reconstruir su vida comunitaria en democracia y un estado de justicia<sup>28</sup>.

Esa convicción de los integrantes del Teatro del Bajo es legible en la tendencia estético-ideológica que evidenciaron las obras elegidas y sus puestas en escena. En coherencia con la estética dominante en los ciclos de Teatro Abierto (Pelletieri 95-98), el grupo neuquino proponía lo que Pelletieri llama “teatro de arte”, antagónico al teatro premoderno popular-comercial, pero que no reiteraba la antinomia teatro independiente-teatro profesional de los 70. Por el contrario, apartado del teatro realista-mimético o de actitud didactista, el “teatro de arte” se incluyó en un realismo entendido en un sentido amplio, aunque en sus textos el desarrollo dramático continuó teniendo como objetivo un realismo social. Se podría definir esta estética como “una estilización del teatro tradicional, al que transformó en una poética de segundo grado, relativizándolo y confiriéndole sustancia psicológica” (Pelletieri 96).

El teatro de arte no había renunciado a educar al público, pero lo hacía a través de procedimientos que privilegiaban la conciencia estético-ideológica, el humor, el patetismo y la intensificación de la crítica al contexto social. Practicaba

---

tes del grupo. De la misma manera, contrataron a otros profesionales que los respaldaron en la investigación y el perfeccionamiento profesional (entrevista a Cecilia Arcucci, junio de 2003).

27 Algunos de los integrantes del Teatro del Bajo eran docentes en el Departamento de Arte Dramático de la Escuela Superior de Bellas Artes, mientras que otros eran empleados de comercio, empleados públicos, un plomero-gasista e, incluso, una minoría de profesionales.

28 A lo largo de 1982, los partidos políticos y los gremios, así como la CGT, iniciaron acciones de reorganización de sus integrantes, de protesta y de diálogo político. Las organizaciones políticas, y entre ellas, las Madres de Plaza de Mayo, cobraron cada vez mayor entidad en la esfera pública, así como las marchas por los derechos humanos convocaban cada vez a mayor cantidad de ciudadanos en Neuquén.

aún el teatro como una forma de compromiso, como un camino para acceder al conocimiento, y rechazaba la autonomía del arte en relación con el marco social, mientras los textos dramáticos y espectaculares entrecruzaban la serie social con la estética.

Las obras seleccionadas por el Teatro del Bajo merecen tratamiento aparte. Sin embargo, resulta evidente que las características apuntadas entran en estrecha relación con piezas que el Teatro del Bajo eligió para la escena valletana<sup>29</sup>.

El 12 y el 13 de marzo de 1983, los elencos del Teatro del Bajo presentaron en estreno nacional dos obras de Osvaldo Dragún, autor prohibido por la dictadura militar: *Heroica e Historias para ser contadas*. Dragún asistió en Neuquén a dichos estrenos, invitado especialmente por el Teatro del Bajo. El *Río Negro* se refirió a los estrenos en sus ediciones de los días 5<sup>30</sup>, 9<sup>31</sup>, 10<sup>32</sup>, 12<sup>33</sup> y 13<sup>34</sup> de ese mes, cuatro de ellas con foto; una, con el título en letras de cuerpo doble. Tres de esas notas, en página impar; todas, en el segmento superior de las páginas. En fechas posteriores al estreno, se publicó una crítica firmada por Beatriz Sciutto –el 18 de marzo de 1983<sup>35</sup>– y una nota sobre Osvaldo Dragún y Salvador Amore en la Revista del Domingo del 21 de marzo, a página completa. A partir de entonces –y como había sucedido con las puestas de *300 millones*– en las ediciones de cada viernes y de cada sábado del resto del año, hay notas que hacen referencia a las puestas del Teatro del Bajo.

Esos estrenos, recortados sobre el fondo de la vívida euforia de los artistas ante la libertad de expresión que se recobraba arduamente, pueden leerse hoy como parte del clima de acelerado debilitamiento del así llamado Proceso de Reorganización Nacional. En la memoria de algunos teatristas se conserva la imagen de la presencia de las Madres neuquinas en cada estreno del Teatro del Bajo. Y en aquel marzo de 1983, el diario *Río Negro* –una vez más, literalmente–

---

29 En *Heroica* de Osvaldo Dragún, la figura del militar aparece ridiculizada, mientras su autor se refería a la obra como “teatro nacional”. *Río Negro* recoge esto en la edición del 13 Mar. 1983: 15.

30 *Río Negro*, 5 Mar. 1983: 17. Con foto del director de la puesta, Salvador Amore. Título en letra de tamaño doble: “Dos estrenos en Neuquén”. Volanta: “Ciclo de homenaje a Dragún”. La nota ocupa cuatro columnas por treinta cm, con recuadro destacado.

31 *Río Negro*, 9 Mar. 1983: 18. Con foto del frente del teatro en cuya pared se leen los títulos de las piezas *Heroica e Historias para ser contadas*. Título de la nota: “Cuando las nueces superan a los ruidos”. Volanta: “Actores-obreros edificando”. La nota ocupa tres columnas de treinta centímetros.

32 *Río Negro*, 10 Mar. 1983: 18. Título: “Osvaldo Dragún llega hoy a Neuquén”. La nota ocupa dos columnas de quince centímetros.

33 *Río Negro*, 12 Mar. 1983: 19. Con dos fotos, una de O. Dragún y otra de los integrantes del T. del Bajo junto al dramaturgo. Título: “Osvaldo Dragún en Neuquén, ante dos estrenos nacionales”. La nota ocupa tres columnas de la longitud total de la página.

34 *Río Negro*, 13 Mar. 1983: 15. Con una fotografía de un ensayo de la pieza. Título: “Se estrena hoy la obra *Heroica*, de Dragún”. La nota ocupa tres columnas de treinta centímetros, con recuadro.

35 *Río Negro*, 18 Mar. 1983: 17, “Un desafío para ganar”. La nota ocupa tres columnas de treinta centímetros, con recuadro y dos fotos.

se hizo eco de las voces de Dragún y Amore. El artículo publicado en la *Revista del Domingo* del diario, el 21 de marzo de 1983, se escribió sobre la base de “respuestas de Osvaldo Dragún a Beatriz Sciutto”, como informaba el diario en el lugar que habitualmente reservaba a firmas de periodistas. Mientras el título recurría a un lugar común del peronismo para referir a Dragún y Amore<sup>36</sup>, en la bajada el diario asumía la acción de *reproducir* los conceptos y –sobre todo– el discurso de estos teatristas, lo que implica la reproducción de ideología<sup>37</sup>, en particular de la que dio lugar a la organización de los encuentros Teatro Abierto desde el 81 y hasta el 85<sup>38</sup>.

Los conceptos de Dragún que el *Río Negro* reprodujo aquel domingo de marzo del 83 muestran las imágenes acerca de un estado de la cultura y acerca del Teatro del Bajo que el diario sostuvo a lo largo de los artículos que dedicó a los estrenos de *Heroica e Historias para ser contadas*. Así, ubicó a los artistas en el rol de “militantes culturales”<sup>39</sup>, al tiempo que difundió una representación de la sociedad argentina caracterizada desde los núcleos temáticos de la represión<sup>40</sup>, el aislamiento y la incomunicación<sup>41</sup>, y la alienación<sup>42</sup>.

En ese marco, los teatristas que participaron del encuentro Teatro Abierto, el mismo Dragún y los integrantes del Teatro del Bajo, que difundían sus obras

---

36 El título de dicha nota –“Los portavoces de una colectividad silenciosa”– deja a Dragún y a Amore en el rol de decir lo no dicho por la comunidad, lo que resulta un eco, de manera indirecta, de una expresión típica del peronismo: “La voz de los que no tienen voz”.

37 Quien reproduce un discurso, reproduce necesariamente una perspectiva y un sistema de valores y jerarquías (Perelman y Olbrechts-Tyteca 1989), así como una episteme (Nudler 7-29).

38 “Impedido de trabajar para la televisión y el cine, Osvaldo Dragún, junto a un grupo de autores argentinos, se refugió durante la última década en el teatro, único baluarte válido para su producción. Desde el teatro independiente, impulsó la necesidad de una nueva dramaturgia nacional –unido a Lizarraga, Cuzzani, Gorostiza y Betti– y como parte integrante de un trabajo solidario, fue motor generador de la exitosa experiencia de Teatro Abierto en Buenos Aires. Dragún no puede desvincular en ningún momento –al estar inmerso y comprometido con la problemática de su país– el teatro de sus vivencias como ciudadano”. En esta cuestión medular se origina y sustenta la temática de sus obras y también los conceptos que se *reproducen* en la revista del domingo del *Río Negro*, 21 Mar. 1983: 21. Las citas que siguen corresponden a este artículo.

39 “En nuestro país, dada la estructura política, el teatro o cualquier expresión artística es indudablemente un hecho social. El hombre de teatro debe asumir, por una parte, su necesaria condición de artista, y por otra, la de militante cultural”.

40 “Me sorprende a veces ver la facilidad con que el reprimido se convierte en represor y eso indica dogmatismo [...]. Cada uno se cree dueño de la verdad y no está acostumbrado a aceptar la del otro. Tampoco está acostumbrado a dudar [...] y no sabe que la duda es el primer escalón para ejercer la imaginación”.

41 “Nadie habla con el otro en vivo y en directo [...]. Cada uno se ha inventado un muñeco que le permite mantenerse virgen y cerrado, nunca descubrirse, jamás mostrarse. Se han inventado un paquete de ideas –no hay nada menos comprometido que las ideas– que habla por ellos, pero nunca se comprometen personalmente y así es como no se sabe cómo sienten y piensan”.

42 “La gente está acostumbrada a vivir así. Se ha perdido la capacidad de ser uno mismo, un individuo [...]. Tienen miedo, necesitan de la masa para sentirse seguros, amparados; son cómplices, porque si no es de esta forma, no reaccionan”.

en la Norpatagonia, tenían el rol de encabezar la irrupción en ese estado de cosas por medio de la “libertad de expresión” y del abierto desafío a la censura violenta de la dictadura<sup>43</sup>, la actitud crítica ante la prensa<sup>44</sup> e irónica ante la situación económica del país<sup>45</sup>. Encabeza, en fin, la evaluación de las prácticas del campo del poder, cuyas fallas venían a ser expuestas y combatidas por los “militantes de la cultura”, un grupo de elegidos –“los mejores”– y adelantados, puesto que conformaban una “democracia” que el resto de la sociedad todavía no lograba organizar<sup>46</sup>.

Es así como el diario ubica acciones provenientes del campo artístico en un lugar relevante en el marco del pasaje de la dictadura a la democracia y representa, en la construcción comunitaria de un teatro<sup>47</sup>, la reconstrucción de la vida comunitaria. Al mismo tiempo, se hace eco de voces procedentes del mismo campo, que transmitían la convicción de que los artistas tendrían un rol relevante en el rearmado de una sociedad libre, igualitaria y justa.

El Teatro del Bajo, entretanto, funcionó como un modelo privado que tomó estado público. Hacia afuera del ámbito teatral, pudo convertirse en un hecho político y, dentro del ámbito específicamente teatral, vitalizó el teatro valletano, con la organización de un espacio físico y una política de intercambio entre grupos de distintas ciudades que respaldó el trabajo de nuevos directores en la zona y la integración de actores que se sumaron al proyecto; amplió el número de asistentes a los espectáculos –propios y de otros grupos– y a los talleres que proponía la sala<sup>48</sup>. Logró, en fin, insertarse en los hábitos de un público que lo

---

43 “Durante el primer año de Teatro Abierto (1981), asumimos el papel que no había tomado nadie y escribimos lo que se nos vino en ganas. Eso produjo un hecho inusual de libertad de expresión. La gente se sintió agradecida de que un grupo de locos utópicos dijera lo que no decían diarios y revistas. Además, esos locos, después que les quemaban un teatro, no se rajaron para sus casas y se escondieron debajo de la cama, como era lo acostumbrado, sino que continuaron hablando. Fuimos portavoces de una colectividad que nunca se atrevió a decir que no.”

44 “Ya podían leer *Siete Días, Gente, La Semana*, que [...] no hablaban de los prohibidos y ahora resulta que los prohibidos son héroes nacionales con foto y todo. Hoy la gente compra en los quioscos todo ese compromiso de las revistas.”

45 “En Argentina, las industrias de los exiliados internos y de las mujeres hermosas son las únicas dos que no ha podido fundir ni Martínez de Hoz.”

46 “Los sistemas fuertes como el norteamericano [...] son seguros de sí [...] Incorporan todo, aun lo que se les opone. [...] (Nuestros sistemas) son tan débiles que te escupen, te combaten y te matan. Te ponen en la vereda de enfrente, te convierten en exiliado interno y te colocan el cartel de enemigo público número uno [...]. Allí, en esa vereda de enfrente, [...], tenés un grupo de gente en igualdad de condiciones y que además son los mejores [...] Y aquí estamos, en esta vereda, todos juntos y muy unidos. Formamos una especie de democracia perfecta –nos respetamos, nos ayudamos, nos queremos– es decir, la democracia de los iguales, que es la única que funciona”.

47 *Río Negro*, 9 Mar. 1983: 18: “Actores-obreros edificando” “Cuando las nueces superan a los ruidos”.

48 Las referencias en relación con estos aspectos provienen del mismo diario y de entrevistas a una integrante del Teatro del Bajo (Cecilia Arcucci, agosto de 1999 y junio de 2003). La recepción

acompañó en otro protagonismo, cinco años más tarde<sup>49</sup>, cuando la imposibilidad de compartir un horizonte de sentido entre actores culturales y poder político se reveló, entre otros signos, en la falta de respaldo para empresas de teatro independiente como el Teatro del Bajo.

Como se ve, las periodistas Clara Vouillat y Betty Sciutto, y a través de ellas el *Río Negro*, al prestar su anuencia, entablaron una relación de “intercambio de obsequios” con el Teatro del Bajo, esto es, estrategias de legitimación mutuas marcadas por un *habitus* común entendido como “sistema de esquemas de producción de prácticas y, al mismo tiempo, sistema de esquemas de percepción y apreciación de las prácticas, un sistema de representaciones” (Bourdieu “Espacio social y poder simbólico” 129). En ambos casos, periodistas y teatristas expresan en sus operaciones la posición social en la cual se han construido, pero también aquella que esperan construir.

Según explica Bourdieu, el *habitus* de clase –o de grupo–, a su vez, es “el *habitus* individual en la medida que expresa o refleja el de clase –o grupo– como un sistema subjetivo, pero no individual, de estructuras interiorizadas, principios comunes de percepción, concepción y acción, que constituyen la condición de toda objetivación y de toda percepción” (“Estructuras” 91-111). Podría plantearse que lo que habilita el protagonismo del Teatro del Bajo en las páginas de “Cultura y espectáculos” de este diario es ese *habitus* en común que indica que cada agente puede confiar en las percepciones del otro, en sus prácticas, y, sobre todo, puede “hablar” a través de sus representaciones: “Así, a través del *habitus* tenemos un mundo de sentido común, un mundo que parece evidente.” Y si “el mundo social puede ser dicho y construido de diferentes modos según diferentes principios de visión y de división” (Bourdieu “Espacio social y poder simbólico” 135), las periodistas mencionadas y los teatristas del Bajo coinciden en la visión y el sentido común ante el pasaje histórico que les toca compartir.

Ese sentido común induce a las periodistas a prácticas de reproducción del discurso del Teatro del Bajo, a la copia textual de ideas, a la asunción de la primera persona gramatical en la entrevista a Osvaldo Dragún, de manera que los lugares de periodistas y teatristas resultan intercambiables en el discurso y de ahí el efecto político de la actuación de las periodistas sobre el Teatro del Bajo. Como plantea Bourdieu (“Espacio social y génesis” 281-309):

La política es el lugar por excelencia de la eficacia simbólica, acción que se ejerce con signos capaces de producir cosas sociales, y en particular grupos.

---

del Teatro del Bajo por parte del público norpatagónico todavía no ha sido investigada en profundidad.

49 En mayo de 1986, en el Festival de Teatro en Zapala, un elenco del Teatro del Bajo estrenó *El funeral*, que abordaba, en clave ficcional, la historia del Teatro. En marzo y julio de 1987, se sucedieron las peripecias legales del otorgamiento –que nunca se hizo efectivo– de un terreno, a la cooperativa El Establo, por parte del gobierno provincial. En ambas ocasiones, el diario *Río Negro* refirió el protagonismo del público que acompañó a los integrantes del Teatro del Bajo, en acciones tendientes a ejercer presión para lograr respaldo para la permanencia del proyecto.

En virtud del más antiguo de los efectos metafísicos ligados a la existencia de un simbolismo, el que permite considerar como existente todo lo que puede ser significado (Dios o el ser), la representación política produce y reproduce en todo momento una forma derivada del argumento del rey de Francia calvo, un argumento caro a los lógicos: cualquier enunciado predicativo que incluya a “la clase obrera” como sujeto disimula un enunciado existencial (hay una clase obrera).

Esa alianza entre agentes que se posicionan ideológicamente de manera equiparable (democratistas, progresistas, defensores del teatro independiente, difusores de Teatro Abierto en la Norpatagonia) aunque en campos diversos (el teatral y el periodístico), les permite respaldarse y legitimarse mutuamente en función de un objetivo más o menos explícito: emerger como referentes de la cultura en la nueva escena social en democracia.

Tanto la política cultural que ese mismo año propuso el Centro de Escritores Patagónicos (CEP) en las páginas de la revista *Coirón* (Neuquén, 1982-83), como los reclamos del Teatro del Bajo por apoyo estatal para el teatro independiente en las páginas del *Río Negro*, se dirigían de manera elíptica al partido que ni en democracia ni en dictadura ha dejado el poder en Neuquén desde 1960: el Movimiento Popular Neuquino (MPN).

Las décadas de política populista y el hecho de que el principal referente del MPN y luego gobernador de Neuquén, Felipe Sapag, había sufrido –como tantos– en carne propia la dictadura<sup>50</sup>, permitían avizorar a fines de la década de los ochenta el resultado de futuras elecciones democráticas. De ahí que los discursos del Teatro del Bajo en el *Río Negro* –como los del CEP en la *Coirón* (Fanese “Productores culturales”)– retomaran críticas antiguas para interpelar a quienes tuvieran posibilidades de constituir un nuevo gobierno. Las alianzas, en general, se fundan a partir de razones prácticas. En los casos de estos actores del campo del arte, en particular, influye la necesidad de fundar las condiciones objetivas para construir poder en democracia. El CEP, incluso, llegó programar una protopolítica cultural en artículos de la revista *Coirón*, pero ése es otro tema.

Volviendo al Teatro del Bajo, no sólo el logro de mejores condiciones de trabajo artístico movilizaron los discursos y las prácticas de sus integrantes, como hemos visto, sino que también se preparaban para ser protagonistas en la dinámica democrática que habilitaría la pugna por los lugares de referencia en los distintos campos –en este caso, el campo de la cultura– y, ciertamente, se aprontaban también a la lucha por participar en el campo desde donde se podrían poner en marcha políticas culturales de mayor alcance, esto es, políticas públicas. De la misma manera, en definitiva, en que los partidos políticos se recomponían y se preparaban para la lucha por los votos. Como lo señala

---

50 Dos hijos de Felipe Sapag, militantes en una agrupación armada, sufrieron persecución política, fueron secuestrados y asesinados por el poder militar durante la dictadura.

Bourdieu (“Espacio social y poder simbólico” 138) al explicar las relaciones entre espacio social y capital simbólico,

[...] Las relaciones objetivas de poder tienden a reproducirse en las relaciones de poder simbólico. En la lucha simbólica por la producción del sentido común o, más precisamente, por el monopolio de la nominación legítima, los agentes empeñan el capital simbólico que adquirieron en las luchas anteriores y que puede ser jurídicamente garantizado.

Obtener poder en el propio campo y ubicar piezas en el tablero del campo del poder no puede considerarse un objetivo menor de las asociaciones de artistas, si no se pierde de vista que construir alianzas con el campo del poder –lo que significa incluso obtener puestos clave en gobiernos municipales, provinciales o nacionales– resulta una práctica de necesidad por parte de agentes de un campo, como el del arte, carente de autonomía económica.

Esas experiencias y esas expectativas se vislumbran al leer los viejos ejemplares del *Río Negro* de la década de los ochenta desde la perspectiva abierta por las voces citadas. Al tiempo que el diario se acompañaba a la política del partido radical que culminó con Raúl Alfonsín en la presidencia, ofrecía en sus páginas culturales del 82 y el 83 un esquema de interpretaciones y de valoraciones que legitimó un lugar preponderante para el Teatro del Bajo. Mientras los agentes del campo teatral se preparaban para retomar la vida cultural que había interrumpido la dictadura, el diario *Río Negro* proponía a sus lectores adherir a representaciones imaginarias que “canalizaran energías en la proyección de un futuro [...] a partir de esperanzas y sueños colectivos” (Baczko 30), encarnadas en un grupo de actores y actrices y en una sala que –según es memoria– comenzó siendo una única pared con una vieja puerta, abierta la cual podía verse todo el cielo<sup>51</sup>.

---

#### Referencias bibliográficas

Amore, Salvador. *A lo francotiradores, de lo regional a lo universal. Ensayo de teatro*. Buenos Aires; Neuquén: mimeo, 1994.

Arias Olmos, Ana Cecilia. “Intelectuales, instituciones, tradiciones: *Punto de Vista y Novos Estudos*”. *Territorios intelectuales. Pensamiento y cultura en América Latina*. Javier Lasarte, coord. Caracas: La Nave Va, 2001. 75-100.

Arlt, Roberto. *Los lanzallamas*. Buenos Aires: Losada, 1977.

Baczko, Bronislaw. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.

Borrot, Héctor. *El periódico, actor político*. Barcelona: GGMassMedia, 1989.

---

51 En 1981, los integrantes de la cooperativa El Establo alquilaron en Neuquén un galpón abandonado que había sufrido un incendio (Propato). Cuando les entregaron el predio, constataron que el “galpón” consistía en una pared con una puerta de entrada. El resto del edificio –paredes y techo– estaban derruidos y debieron ser construidos por los actores a medida que creaban el escenario de la primera puesta: la de 300 millones de Roberto Arlt (entrevista a Cecilia Arcucci, junio 2003). Salvador Amore confirma la versión (179-185).

- Bourdieu, Pierre. "Estructuras, habitus, prácticas". *El sentido práctico*. 1980. Madrid: Taurus, 1991. 86-108.
- . "Espacio social y génesis de las 'clases'". *Sociología y cultura*. 1984. México: Grijalbo, 1990. 205-228.
- . "Espacio social y poder simbólico". *Cosas dichas*. 1986. Buenos Aires: Gedisa. 1988. 127-142.
- Fanese, Griselda. "Productores culturales y proyectos políticos en los discursos de la prensa neuquina de la década de los ochenta. El Teatro del Bajo y el Centro de Escritores Patagónicos". *Actas de las III Jornadas Patagónicas de Estudios Latinoamericanos*. Neuquén: U. N. del Comahue, 24-25 de agosto de 2005. Edición en CD Rom.
- . "Formaciones de artistas, prensa y política cultural en la Neuquén de la década de los ochenta. El Teatro del Bajo y la revista *Coirón*". *Actas de las Xª Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia*. Universidad Nacional del Litoral: Rosario, 20-23 de septiembre de 2005. Edición en CD Rom.
- Herrera, María José. "Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción". *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*. José Emilio Burucúa, dir. Buenos Aires: Sudamericana, 1999. 119-171.
- Nudler, Oscar. "Hacia un modelo de la historia epistémica occidental" *Manuscrito XIV*. 2 (1991): 7-29.
- Pelletieri, Osvaldo. "A qué llamamos 'teatro de arte' o Ciclo de Teatro Abierto (1976-1985)". *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Osvaldo Pelletieri, dir. Buenos Aires: Galerna, 2001. 95-98.
- Perelman, Chaim y Lucie Olbrechts-Tyteca. *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid: Gredos, 1989.
- Propato, Cecilia. "Neuquén. El teatro en la capital y sus alrededores". *Teatro argentino. Escenas interiores*. Halima Tahan, ed. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro/Artes del Sur, 2000. 187-199.
- Sirinelli, Jean-François. "Las élites culturales". *Para una historia cultural*. Jean-Pierre Rioux y Jean-François Sirinelli, dirs. México: Taurus, 1999. 289-312.
- Trastoy, Beatriz. "Teatro Abierto 1981: Un fenómeno social y cultural". *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Osvaldo Pelletieri, dir. Buenos Aires: Galerna, 2001. 104-111.
- Verón, Eliseo. "La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política". *El discurso político*. Buenos Aires: Hachette, 1987. 10-26.
- Zayas de Lima, Perla. "Teatro Abierto 1982-1985". *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Osvaldo Pelletieri, dir. Buenos Aires: Galerna, 2001. 112-123.

---

Fecha de recepción: 28/10/2011 / Fecha de aceptación: 15/05/2012