

“El Negro” Carrizo y Los Márgenes Del Teatro En Catamarca

Por Gonzalo Emanuel Reartes*

Apertura de sala e ingreso de la lectora

Este trabajo habla de un director menospreciado de la historia oficial del teatro catamarqueño, y de la puesta en escena de una obra de otro tiempo. Trabajo con obras, documentos, teorías e imaginación. La médula del trabajo es pensar cómo el uso metafórico de un discurso costumbrista en otro contexto puede tener un potencial político. Para el desarrollo he analizado una obra, quizás un poco extensa, pero creo es menester para comprender la densidad de la misma. Luego construí una biografía de Oscar Carrizo, el director, que puede ser considerado un precursor de las vanguardias artísticas revolucionarias (Longoni, 2017) en Catamarca, y quien interrumpió un régimen específico de identificación y pensamiento teatral (Ranciere, 2014). Contra la historiografía del arte formalista y autónoma, que evita o reduce las “contaminaciones” con la política, y contra las historiografías políticas donde las cuestiones artísticas son reducidas a ornamentos e ilustraciones, desconociendo su potencial revulsivo, su espesor en tanto lenguaje específico de la realidad (Dieguez, 2014), es que avanzo dando cuenta de una escena con valiente potencial político.

Primer Acto: La montaña de las brujas

En 1979 Oscar Carrizo pone en escena *La montaña de las brujas* de Julio Sánchez Gardel¹ (1879-1937). La obra fue escrita en 1912, y puesta en escena por primera vez en 1913 en la ciudad Capital de Buenos Aires por la compañía de Pablo Podestá. *La montaña de las brujas* es definida por el autor como “un poema trágico telúrico”, y por otros críticos como una obra costumbrista, provinciana, con elementos folklóricos, de la cultura popular, del relato oral, simbólica, “llamada a tener vigencia por muchos años más” (Garasa, 1963; Viñas, 1986; Maccarini, 2011).

La montaña de las brujas ocurre en una estancia alejada del pueblo, en las alturas, donde el padre de familia, don Tadeo, es el patrón que gobierna las acciones y voluntades. Él tiene dos hijos que pretenden a una joven que es hija del peón de la casa. Los dos personajes que completan la obra son una mujer que es la sirvienta, y un joven forastero de paso, que también pretende a la joven. La obra trata de la disputa por el amor (Garasa, 1963; Viñas, 1986). Los varones se retan en su hombría, fuerza, honor, valentía, herencias. Se provocan y traicionan. Pero quizás el gran drama que atraviesa a la obra no es justamente el amor, sino la posesión y dominio sobre/en/de las vidas de los otros. Los pretendientes le dicen a la joven “serás mías”, y “¿no comprende que esa vida suya es mi propia vida?”; el padre recuerda que “aquí se hace lo que yo digo”. Esa voluntad de do-

* Lic. en Filosofía. Doctorando del Doctorado en Ciencias Humanas. UNCa. Contacto: emanuel148413@gmail.com

¹ Los tres dramaturgos catamarqueños más importantes de la primera mitad siglo XX, Ezequiel Soria, Julio Sánchez Gardel y Juan Oscar Ponferrada, emigraron jóvenes a la Capital Federal para estudiar, trabajar, y ahí fue donde comenzaron a escribir dramaturgias y hacerse conocer en el circuito teatral. Esporádicamente los dramaturgos venían a Catamarca, y mucho más esporádica era la puesta de algunas de sus obras, excepto *El carnaval del diablo* (1943) de Ponferrada devenida en obra canónica de la identidad catamarqueña. Por lo general, las historias de la cultura y del teatro han hecho énfasis en el “triumfo”, “éxito” y “consagrados” en Buenos Aires, siendo esto un criterio de selección e inclusión en la historia oficial. local.



minio se hace mucho más patente si la leemos (retrospectivamente) desde una perspectiva de género, cuando observamos el patriarcado (Maccarini, 2011), la violencia masculina a las mujeres, que incluyen secuestros, abusos, torturas y asesinatos. Así nomás la obra ya tiene su densidad, y su reposición en otros tiempos está justificada por la actualidad del drama: posesión, dominio y violencia. Sin embargo, me parece que hay otras capas de sentidos en la obra que le da mayor densidad.

Uno de los hijos, Daniel, es el preferido del padre, el otro, León, es el querido por la joven Inda, y el tercero, el forastero, Juan de Dios, es el que siembra discordia entre los hermanos. Esta disputa, como también la que irá surgiendo en contra del padre, da lugar a transfiguraciones míticas, donde los personajes adquieren caracterologías de animales, el cóndor, tigre, serpiente. La cocinera con sus secretos, decires y apariciones asemeja a una lechuza. Hay un simbolismo mítico naturalista que circula en torno a los personajes. También la montaña, la peña, la pirca, la piedra parecen transferir su carácter a los personajes. “Una geografía mimetizante” la define Maccarini (2011). Yo diría que es el resabio romántico en el determinismo geográfico científico tan presente en la primera mitad del siglo XX para perfilar las identidades regionales de la nación. En algunos pasajes se expresa el deseo, la necesidad de irse de la montaña en donde la tragedia amenaza. El exilio es apenas mencionado como recurso de supervivencia. Viñas (1986) explicita esta tensión entre el interior provinciano, “alma de la nación”, y la amenaza/esperanza de la urbanidad migrantes, como también la tensión simbólica arriba-abajo.

Pero hay más todavía. La obra se estructura en 3 actos. Antes de finalizar el primero se hace una breve mención al padre-patrón, a don Tadeo, que se lo ha visto en la noche mirando al despeñadero, y que le cuesta dormir porque algo lo atormenta. Dice él: “estas cosas me están peliando mucho por dentro, por más que ría pa juera” (74). Él, que ordena y dispone la vida y destinos de los demás, de sus hijos, criados, peones y sirvientes, es asechado por un secreto que de a poco se devela: la aparición de un forastero que empujó por el despeñadero, y de quién nunca se encontraron sus restos. Un insepulto que se le aparece, un alma en pena que reclama sepultura. No es esta la única aparición, a León, el hijo despreciado por el padre, se le aparece su madre. A medida que la obra avanza, nos enteramos de los secretos: el padre mata al forastero por sospechar era el amante de su mujer, a quien tortura y mata luego, no sólo por la supuesta infidelidad, sino por acusarla de haber parido un hijo de otro hombre, a León. Así se explica el desprecio a este hijo. Estos, el secreto y los aparecidos, son dos elementos muy fuertes. El secreto como procedimiento que conserva la historia -pues no se trata de desconocimiento, sino de conocer algo, resguardarlo, develarlo parcialmente, crear el enigma, la intriga, la sospecha. El secreto en la cultura popular ha sido un recurso común en el proceso de develamiento de un acontecimiento. “Usted sabe más y se calla”, se dicen mutuamente Ña Zoila y Ño Tobías la sirvienta y el peón, que conocen de los secretos del patrón. Secreto, cuya intensidad incomodan y atizan las memorias, sueños y visiones, y se vinculan directamente con los muertos insepultos, y la creencia de sus apariciones para reclamar entierro o venganza y descansar en paz. Pasada la mitad de la obra aproximadamente hay una escena potente: Don Tadeo manda a invitar a los vecinos de poblados cercanos que vengan para una fiesta en la que entrega el poder a su hijo predilecto, y en la que informa que este hijo se casará con la Inda (contra la voluntad de ella). Muchos vecinos llegan. De pronto aparece un grupo al que cuesta reconocerlo, no hablan, no miran, sólo camina guiados por Don Camposanto, el sepulturero, que lleva muertos “fresquitos” al cementerio, a enterrarlos, para que no “anden penando”.

Por último, León, a medida que se entera de estos crímenes secretos, sobre todo el de su madre, desea matar al padre. El padre, que podríamos identificar como una re-



presentación del poder, se encuentra asechado por las apariciones de los insepultos, por la voluntad destructiva y los saberes secretos de su súbdito. La obra es profundamente política, y más si pensamos en la larga tradición nepótica, clientelar, de padrinazgos y patronazgos que caracteriza a la vida política provinciana en sus poco más de 200 años.

De los ensayos consultados, el de Maccarini (2011) me parece se aproxima más a la lectura que intento hacer. Él interpreta la obra de 1912 como la escenificación teatral del relato oral, del fogón popular, en el que el cuento de miedo es una constante, y el de aparecidos más, figura en torno a la cual, como la transformación animal y la mimesis geográfica, existen creencias y supersticiones. Como si los procedimientos y temáticas populares fueran reescritas en y para el teatro de ciudad. Maccarini es un director tucumano, con formación en Buenos Aires, y con una presencia intermitente en Catamarca desde comienzos de este siglo, que hizo una versión libre de *La montaña de las brujas* con el nombre *De Aparecidos*. En su versión invierte los discursos, el realista del dominio pasa a un tercer plano, el simbólico mítico, de los animales y la naturaleza, tiene una mayor presencia, haciendo girar toda la obra en una reescritura que pone en primer plano a los insepultos que penan y reclaman. *De aparecidos* supone que antes hubo desaparecidos. Maccarini puso esta obra en 2012, un siglo después de su escritura, en pleno auge de políticas culturales que fomentaban la verdad, justicia y memoria con las víctimas del terrorismo de Estado de la última dictadura cívico militar, en donde la figura del desaparecido formaba parte del discurso político hegemónico. No es que pretenda cuestionar este programa cultural, ni negar la legitimidad de la lucha, quizás sí sospecho de sus usos con fines políticos, como si una estética del desaparecido hubiese sido usada por el kirchnerismo como estrategia para reunir y construir subjetividades y moldear voluntades. No obstante, este no es mi preocupación en este trabajo, sino que remarco la reposición de *La montaña de las brujas* en una versión modificada en un contexto en donde la figura del desaparecido posee conflictividad, pero *no riesgo*, sino que es, podría decir, la tendencia oficial. Pero Oscar Carrizo, como dije al comienzo de este acto, puso *La montaña de las brujas* de Sánchez Gardel, con toda esta densidad de sentidos político, en 1979, en plena dictadura militar.

Segundo Acto: La iniciación teatral de “El Negro” Oscar Carrizo

En la Escuela Provincial de Teatro Juan Oscar Ponferrada, en uno de sus armarios con legajos docentes, encontré unas hojas oficio, amarillentas, tipeadas en una máquina de escribir mecánica, que inicia con el encabezado *Apellido y nombre: Carrizo, Oscar Roberto*. Es un currículum, tiene que haber sido redactado en 1980, pues el último antecedente consignado es de 1979. Posee tres páginas. Quizás cumpliendo con formalidades morales de la época -exigencias de “un docente de bien”- declara los nombres de Carrizo Juan Tomás y Moyano Ramona Rosa, sus padres. Los antecedentes de formación profesional inician en 1968. Es el currículum de “El Negro” Carrizo, artefacto que posibilita trazar una biografía profesional, intelectual y artística, y hacer anotaciones al margen de la *Historia del teatro espectacular en Catamarca* (2010) de María Calás de Clark, la única obra oficial y canónica del teatro local². Este currículum posee el “don de encender

² *Historia del teatro espectacular en Catamarca. Siglo XX* (2010) de María Rosa Calás de Clark, es una obra a la cual se le pueden cuestionar los errores, reducciones y omisiones, o loar el pionero proyecto historiográfico, recuperar fragmentos del meticuloso archivo que construyó ella y el equipo que estuvo a su cargo. Con un conjunto admirable de fuentes ha armado una cronología del “hecho teatral”, estrenos y puestas en escenas del siglo XX, ha periodizado la historia teatral a partir de personalidades e instituciones independientes y estatales. La obra se enmarca en un proyecto dirigido desde Buenos Aires por Osvaldo

en lo pasado la chispa de la esperanza” (Benjamín, 1973), de hacer emerger de los intersticios conexiones que invitan a considerar una vanguardia local (Longoni, 2017), que modificará los límites de lo que se experimentaba como teatro a fines del siglo XX en la ciudad de San Fernando del Valle de Catamarca (SFVC).

El currículum de Oscar Carrizo inicia sus antecedentes en 1968, cuando realiza un curso de *Preparación Actoral* con el tucumano Hugo Gramajo. Al año siguiente se lo encuentra fundando TEXCA (Teatro Experimental³ Catamarca) con Jovita Fernández y Miguel Sagripanti, y capacitándose en el Teatro San Martín de Tucumán con Gramajo. Según nos cuenta René Vargas Vera, Gramajo fue una “diametralmente opuesta manera de encarar el drama”, un “nuevo y profundo giro” para el teatro catamarqueño que, en ese momento era el de la representación ordenada por la palabra del director y la dramaturgia del autor, el que personifican Juan Oscar Ponferrada y José Horacio Monayar. Justamente a estos dos directores y dramaturgos Calás de Clark le dedica un capítulo a cada uno, a Gramajo 4 líneas dispersas, y a Oscar Carrizo sólo dos menciones breves como un joven director que se había formado en Buenos Aires y puesto sin demasiado éxito algunas obras. Sin embargo, Gramajo aparece como el primer antecedente que trae la técnica dramática actoral de Stanislavski. Él *llega*, por intermedio del Fondo Nacional de las Artes (FNA) a la provincia en 1968 para dar clases y montar *Leonce y Lena*, de Buchner con la Comedia Provincial Catamarqueña⁴. Gramajo tuvo una propuesta pedagógica y otra espectacular, ofreció cursos de Dirección y Asistencia, y durante tres meses entrenó con un “moderno método” a un grupo de actores. No sólo trabajó a puertas cerradas, sino que dio clases públicas. El método que propuso incluía sistematización de ejercicios psicofísicos, improvisación, expresión corporal, interpretación. Este “moderno método” se oponía al teatro literario y de repetición. Aquí inician desplazamientos de la palabra al acto, de la representación a la experimentación. Son las primeras experiencias de una reconfiguración del reparto de lo sensible en el régimen teatral (Ranciére, 2014), son las primeras recepciones de las vanguardias en Catamarca, el antecedente directo de lo que propondrá Oscar Carrizo.

Entre el 70 y 71 Carrizo *viaja* varias veces a Córdoba a participar de encuentros de teatro. En 1971 gana la Beca de FNA por el Noroeste Argentino para capacitarse en Capital Federal con David Curese, quien había ganado en 1964 el premio de Argentores por *Frontera*, obra en la que reescribía *Medea* de Eurípides en el Fortín y la Campaña del Desierto de Argentina. En 1972 algo pasó que no sólo cumplió su beca, sino que extendió su estadía y capacitaciones en Buenos Aires. Se formó como Instructor de teatro para escuelas primarias y secundaria con María Martín, y realizó seminarios de expresión

Pellettieri, llamado “Historia del teatro argentino en las provincias”, que dio lugar a un libro homónimo publicado en 2005. Este proyecto, y esta obra, aportan los marcos metodológicos y epistemológicos, los esquemas de periodización, objetos y procesos a catalogar, e incluso las categorías de análisis (obra, estreno, dramaturgo, director, etc.). Dos categorías de periodización muy presentes son el sujeto del teatro (actores, directores y dramaturgos) y obra, ya sea el estreno o la dramaturgia publicada en libro. Los usos de esas categorías son fundamentales para dar visibilidad a una historia e invisibilizar otra. Juan Oscar Ponferrada, José Horacio Monayar y Héctor Pianetti, y sus estrenos, tienen un lugar destacado desde 1940 hasta 1990, y sus trabajos conforman el canon literario y dramático provincial.

3 Aquí hay que indagar cómo llega, qué significa, con qué se relaciona la idea de experimentación.

4 La Comedia, según lo que nos cuenta Calás de Clark (2010), surge en 1964, como iniciativas independientes interesadas en promover el teatro, en seleccionar y guiar jóvenes en su formación, por lo que gestionan traer seminarios de capacitación. La Dirección de Cultura de la Provincia toma la iniciativa independiente de la Comedia y crea un elenco estable estatal en 1966, y por intermedio de la Subsecretaría de Cultura de la Nación y el FNA llegan a Catamarca los tucumano Darío Garzay, y luego Gramajo.



corporal e interpretación actoral con Antonio Mónaco que lo hará *regresar* a la Capital Federal en el 73 y 74. Mónaco recuerda⁵ que Carrizo tomó contacto con él cuando estaba “en la búsqueda obsesiva de la verdad”, que implicaba romper con el realismo de Stanislavski, “porque el arte no debe limitarse a una reproducción de la realidad según se la ve en lo cotidiano (aquello de que el teatro es un espejo de la realidad), sino una *revelación* de lo que está oculto detrás de esa apariencia, que suele ser engañosa”. Para esto Mónaco indagó los aportes de Grotowski del trabajo con y desde el cuerpo del actor, y *un teatro pobre*, que “rechaza todo recurso que *ilustre* el acontecer del hecho teatral”.

En 1973 ocurre algo poco conocido y documentado, Giuliano Vasilicó pone en Argentina *Los 120 días de Sodoma* del Marqués de Sade⁶. Vasilicó era la vanguardia del teatro de investigación experimental italiana, el teatro de imágenes y gestual que intentaba recuperar el territorio escénico que estaba aún dominado por la palabra, el director y el autor. Hay registros de video sobre esta obra puesta en Italia en 1975, y pienso en la sorpresa y asombro de Oscar Carrizo con sus 27 años al ver esta obra que debía estar tan lejos de las que había visto y participado en Catamarca. En *Los 120 días de Sodoma* los actores convulsionan sus cuerpos, gritan las palabras, con maquillados expresionistas se tocan y desean, se castigan y dañan. Era 1972, la homosexualidad en Catamarca era tabú, y en *Los 120 días de Sodoma* era el centro de la escena. En la puesta nada estaba fijo, las escenas se transformaban. Hay un cuidadoso trabajo de las imágenes que surgen de las sombras y crean una atmósfera que desplaza a los elaborados, recargados y estereotipados vestuarios y escenografías. Los gestos se independizan de las palabras y elaboran su propio lenguaje, más potente, visible y múltiple. Carrizo consigna en su currículum que actuó en esa obra. No sabemos qué papel tuvo, ni cómo llegó a estar en ese lugar, pero tiene que haber visto arte povera, el hecho con deshechos y despojos, la vanguardia visual italiana de los 60. Carrizo tiene que haber visto otras escenas y otros cuerpos, aquellos atravesados por la sexualidad y violencia.

En 1974 Oscar Carrizo toma un seminario de expresión corporal con Patricia Stokoe, quien desde 1972 daba clases en la Escuela Nacional de Danza y en forma privada. La expresión corporal no propone modelo alguno a seguir, sí incentivación y propuestas para obtener respuestas únicas de cada interprete (Kalmar, 2005). Stokoe trabajó en este tiempo con Oscar Fessler, un europeo exiliado que proponía la *irreverencia* como carácter fundamental del teatro, pues de ahí “surge del inevitable conflicto de una visión del mundo renovada y renovadora, y el esclerosamiento en que van cayendo todos los procesos de la actividad humana” (Suárez, 2017).

Hasta aquí he rastreado cada uno de los antecedentes formativos consignados en el Currículum de Oscar Carrizo. En 1976 regresa a Catamarca, y comienza a trabajar en escuelas públicas secundarias y de formación técnica artística. Nunca tuvo un grupo estable, trabajó con actores para proyectos específicos, y con estudiantes de las escuelas. Hay 8 años desde 1968 a 1976, año en que Oscar tiene su primer trabajo como director, y nada menos que estrenar *El Arisco* de Monayar. Los extremos se tocan. Carrizo, formado en las vanguardias regresa a Catamarca y toma la dirección de una obra de Monayar, quien representaba la rigurosidad de la palabra, del valor literario de la obra, el apuntador perfecto, del interprete omnipresente (“hace todos los papeles”, me dijeron alguna vez).

5 Comunicación vía email con Antonio Mónaco en Julio de 2024.

6 Giuliano Vasilicó llega a Buenos Aires como representante del "European Art Review" (al que asistieron Rudolph Nureyev para la danza, Charles Aznavour para la composición y Mikis Theodorakis para la canción política, entre otros). Los pocos registros de *Los 120 días de Sodoma* de Vasilicó están en italiano y portugués, en español sólo menciones de la visita por Buenos Aires, sin desarrollo, descripción o crítica.



De este se han escrito innumerables semblanzas, críticas, reseñas, biografías. De Carrizo, quizás esta sea la primera tan extensa. ¿Por qué aceptó? ¿qué esperaba? ¿Cómo fue el proceso? ¿Qué pasó en los ensayos y en el estreno? Esto es otra historia.

Ahora me desplazo de la historiografía a las conjeturas e imaginación, a una interpretación de signos que hacen aparecer posibles acontecimientos. Podemos imaginar a Oscar Carrizo en esas 20 horas que separaban a SFVC de la Capital Federal, yendo y viniendo entre 1970 y 1976, sentado en su asiento de colectivo de larga distancia rumiando las experiencias con las vanguardias tan ajenas a su aldea de origen, folklórica, tradicional, costumbrista, mientras el paisaje de la ventanilla cambiaba de valles, salinas, sierras, pampas hasta llegar a la ciudad de la furia de luces y cemento. Longoni (2017) describe una escena artística potente en las décadas de 1960-1970, marcadas por las discusiones y experiencias de la vanguardia y revolución artística y política. Es posible imaginar a Oscar Carrizo *peregrinar* a la que había sido denominada la capital de la vanguardia, en donde el happening, las ambientaciones, el minimalismo, el conceptualismo y varias experiencias experimentales luchaban por desambientar y deshabituarse la escena artística instituida y normalizada, y por inventar un nuevo “poder del arte”. Es posible imaginar a Oscar Carrizo buscar una comunidad utópica obsesionada por “la verdad del arte”, por el teatro como irreverencia, metáfora, conflicto. Su currículum nos invita a imaginar las conexiones y articulaciones con otros procedimientos y materiales ajenos, apenas insinuados, o en fermentación en SFVC. Carrizo formándose con el realismo, el expresionismo, el teatro pobre, la dramaturgia del actor, de los objetos y la luz, el experimentalismo, el teatro de imágenes y de gestos, el *povera*, la reescritura situada de los clásicos, los usos políticos de la metáfora, la irreverencia con lo instituido, el conflicto con los estereotipos, el gesto rupturista con las apariencias, la irrupción del cuerpo como sujeto transversal al arte y la política, el cuerpo del actor, el cuerpo expresivo, el cuerpo sexuado, el cuerpo violento, el cuerpo violentado. No puedo dejar de mencionar aquí que Oscar murió en 2020, cuando explotó la garrafa de gas de su casa y se incendió su hogar, y se perdió su biblioteca, sus archivos, sus fotos, sus objetos.

Longoni (2017) identifica tres momentos que caracterizaron a los artistas en la relación vanguardia y revolución. Primero, quienes sostenían que producir arte de vanguardia era ser revolucionario, y la acción se centraba en el campo artístico y la experimentación y exploración de sus límites. Segundo, el arte deviene acción más allá de sus límites, acción muchas veces violenta y destructiva de materiales y procedimientos; esta posición marca la transición o desplazamiento de la acción artística a la acción política con procedimiento artísticos en la vida social. Y tercero, la radicalización de la acción política y la reivindicación de la violencia revolucionaria, y un desencanto generalizado en el potencial de conciencia y transformación del arte. Creo que Carrizo nunca dejó de creer en el arte, en el teatro, en esa práctica instituida y reconocida, como una práctica con poder de transformación social. Sin embargo, sí creo que pensó que *el arte no era suficiente* (Expósito, 2014), no optó por la militancia y el activismo, sino que intentó salvar esa insuficiencia por la vía educativa, y la preocupación teórica disciplinar, didáctico metodológico, y sobre todo por la ética docente y su compromiso político.

Tercer acto: los límites

Ceno con Laura, mi compañera, le cuento emocionado la lectura de *La montaña de las brujas* de Sánchez Gardel, y que Oscar Carrizo, a quién ella no conoció personalmente, pero sabe que fue mi amigo de cafés entre 2018 y 2020, la puso en escena en 1979, y me dice: imagínate lo que debe haber sido leer esa obra en plena dictadura. Ahí recuerdo



el *procedimiento de empatía* que Benjamin (1973) exige al historiador, tomar parte por los que yacen enterrados, escribir desde abajo y contra pelo, pero sobre todo “quitarse de la cabeza lo que se conoce del decurso posterior”, y desde ahí narrar la historia “como posibilidad siempre única”. Nietzsche diría que el “auténtico historiador debe poseer la fuerza de volver a formular lo ya conocido como algo nunca antes visto” (1999:94). He pensado derivas posibles para este trabajo, y una es ir a la hemeroteca a leer diarios de la época anterior al estreno de *La montaña de las brujas* de 1979, remontarme al tiempo en que haya surgido la motivación, la demanda, el deseo de poner esa obra. Que los medios gráficos den claves, signos, indicios, que hagan evidente cierta lectura.

Oscar Carrizo, munido de experiencias vanguardistas, con un repertorio híbrido (Diéguez 2014), dirigirá obras que perturban el régimen representacional del teatro. No habrá un reparto de lo sensible (Ranciere 2014) absolutamente novedoso -como lo será después de 2000 con performances, happening, instalaciones-, pero Carrizo, pondrá en crisis el modo de hacer y pensar el teatro como práctica autónoma e independiente de lo político y social, con impronta costumbrista, y es posible también afirmar en un circuito de producción y recepción de un teatro como entretenimiento “noble” e “inocente”, un divertimento de cierta clase social, lo que el poeta local Luis Franco (2023) llamó “arte biombo”, ese que tapa la realidad y adormece los sentidos. El problema de la *Historia del teatro...* Calas de Clark es que por alguna razón fue incapaz de percibir las rupturas y desbordes que las obras que Carrizo, y supongo otros más, hicieron a finales del siglo XX. Carrizo opera una descomposición y rotura de los cánones teatrales, del complejo tejido histórico, de las convenciones y definiciones -a priori- del teatro local (Diéguez 2014). Los bordes de lo teatral se corren, y lo vital y común deviene visible y decible (Diéguez 2014; Ranciere 2014). Oscar Carrizo politizó la escena al poner en ella, por un procedimiento metafórico, un problema que involucraba a la ciudadanía: los desaparecidos, la violencia, el poder. Oscar habitó el umbral de una época.

Referencias

- Benjamin, Walter (1973) *Tesis sobre el concepto de la historia*. Madrid: Taurus
- Calás de Clark, M. R. (2010) *Historia del teatro espectacular en Catamarca. Siglo XX*. Ediciones Color S.A., Catamarca.
- Diéguez, I. (2014) *Escenarios liminares. Teatralidades - Performatividades - Políticas*. México: Paso de Gato.
- Expósito, Marcelo (2014) “El arte no es suficiente”, En Mariana Botey y Cuauhtémoc Medina (eds.), *Estética y emancipación. Fantasma, fetiche, fantasmagoría*. Siglo XXI, México.
- Franco, L. (2023) *Pequeño diccionario de la desobediencia*. El Guadal Editora. Catamarca.
- Garasa, D. L. (1963) *Julio Sánchez Gardel*. Cuadernos de las Ediciones Culturales Argentina. Bs. As.
- Kalmar, D. (2005) *Qué es la expresión corporal*. Lumen, Bs. As.
- Longoni, A. (2017) “Vanguardia y Revolución como ideas-fuerza en el arte argentino de los años sesenta”. En *MODOS. Revista de Historia da arte*. Campinas, v 1. N3, p 150-179. Sep. 2017.



- Maccarini, Manuel (2011) “Apuntes para una genealogía de espacio escénico en el teatro argentino. De la emancipación al drama de la segunda modernidad”, en Villagra, Irene, del Estal Eduardo, y Maccarini Manuel, *Concurso Nacional de ensayos Teatrales Alfredo de la Guardia*. Inteatro. Bs. As.
- Nietzsche, F. (1999) *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*. Biblioteca Nueva. Madrid
- Ranciere, J. (2014) *El reparto de lo sensible: estética y política*. Prometeo, Bs As.
- Sánchez Gardel, J. (1966) *La montaña de las brujas*. Buenos Aires: Huemul.
- Suárez, P. (2017) “Fessler, el sobreviviente que trajo otro teatro”, en Diario El Clarín. Disponible en: https://www.clarin.com/cultura/fessler-sobreviviente-trajo-teatro_0_rk4s-G23-.html
- Víñas, David (1986) “Prólogo”, En AAVV, *Teatro Rioplatense (1886-1930)*. Biblioteca Ayacucho. Caracas, Venezuela.

