

ABSTRACT

Title of Document: TEATROXLAIDENTIDAD: UN TEATRO
PARA LA MEMORIA

Patricia M. Sicouly, Ph.D., 2006

Directed By: Dr. Sandra M. Cypess, Department of Spanish
and Portuguese

This thesis is the first systematic study on the Teatro por la Identidad (TxI), a theater movement that emerged in Argentina in 2000. TxI productions deal with memory and identity as their main subjects and, aesthetically, follow postmodern trends. This thesis analyzes, first, the origin and evolution of the TxI movement up until 2005, with an emphasis on its geographical extension to other areas in the country and abroad, as well as its impact on theater itself and other areas during the first six years of performances. Second, TxI is defined a social theater and analyzed in the context of the evolution of the Argentine theater itself, in particular in relation to the Teatro Independiente and Teatro Abierto movements. Third, the discussion goes further into TxI as social theater and how it deals with sociopolitical needs represented by the search by the Abuelas de Plaza de Mayo of those grandchildren abducted during the 1976-1983 military dictatorship. Common points are also established between TxI productions and recent theories on memory, such as those suggested by Tzevetan Todorov, Paul Ricoeur and Maurice Halbwachs. Fourth, TxI productions are assessed

from the point of view of postmodern trends that have been present in the Argentine theater since the nineties. To that end, TxI plays are analyzed to identify those factors that link this movement to resistance and resilience theater, and to a theater of disintegration, which are trends that can be found in the Argentine theater of today. With a reference to studies conducted by Jeanette Malkin on this subject, TxI productions are also analyzed according to the juxtaposition of the concept of memory and postmodern aesthetics, with the conclusion that TxI is similar to the Argentine theater in general, in that it makes use of a multiplicity of aesthetic techniques. A final section focuses on how TxI relates to movements or initiatives in other art disciplines, and provides suggestions for future studies in this field.

TEATROXLAIDENTIDAD: UN TEATRO PARA LA MEMORIA

By

Patricia M. Sicouly

Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the
University of Maryland, College Park, in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
2006

Advisory Committee:

Professor Sandra M. Cypess, Chair
Professor Carmen Benito-Vessels
Professor Dr. Roberta Lavine
Assistant Professor Laura Demaria
Professor Roberto P. Korzeniewicz

© Copyright by
Patricia M. Sicouly
2006

Dedication

A Edgardo, Sabrina, Daniela, Melisa y Camila

Acknowledgements

Esta tesis no hubiera sido posible sin la ayuda y la confianza de muchas personas cuyos nombres quiero que queden registrados aunque con ello sólo pueda reflejar en una minúscula medida, el invaluable alcance que sus consejos y apoyo implicaron para que este proyecto llegara a término.

En primer lugar quiero agradecer a las personas que desde el punto de vista intelectual han sido claves para poner un punto final a mi carrera de estudiante y comenzar mi carrera profesional. A mi directora de tesis, Sandra Cypess, le agradezco por su confianza y positiva recepción que mostró desde el comienzo cuando mi proyecto implicaba un desafío y un riesgo por ser tan poco canónico. A los profesores que participaron en mi comité, Carmen Benito-Vessels, Roberta Lavine, Laura Demaria y Patricio Korzeniewicz, les agradezco infinitamente sus comentarios y sugerencias para seguir trabajando en este tema que me apasiona.

En segundo lugar quiero agradecer a aquellas personas que no sólo desde lo intelectual sino desde lo emocional no me dejaron bajar los brazos. A Edgardo, mi esposo y confidente desde hace veintiséis años, por su tranquilidad en los momentos más angustiantes, sus sentidos siempre atentos, sus comentarios terrenales, su fe en mí y en mi trabajo, a veces más que la mía propia. A mis hijas, Sabrina, Daniela, Melisa y Camila, por su paciencia y comprensión de que “mami” esta escribiendo su tesis. A Laura Lenci por los profundos intercambios intelectuales y afectivos que corroboran nuestra amistad –incluso a la distancia– y la certeza de que siempre está para ofrecerme su apoyo incondicional.

Table of Contents

Dedication.....	ii
Acknowledgements.....	iii
Table of Contents.....	iv
Introducción.....	1
Capítulo 1: Origen y evolución del Teatroxlaidentidad.....	18
Capítulo 2: Teatroxlaidentidad en el contexto de la evolución del teatro argentino ..	39
Capítulo 3: Teatroxlaidentidad: Recuperación de la memoria en un contexto sociopolítico de olvido.....	91
Capítulo 4: Teatroxlaidentidad: Memoria, identidad y multiplicidad de estéticas ...	147
Conclusión.....	200
Anexo: Obras presentadas en cada ciclo del Teatroxlaidentidad.....	221
Bibliography.....	225

Introducción

*El teatro conmueve, ilumina, incomoda,
perturba, exalta, revela, provoca, transgrede.
Es una conversación compartida con la
sociedad. El teatro es la primera de las artes
que se enfrenta con la nada, las sombras y el
silencio para que surjan la palabra, el
movimiento, las luces y la vida.*

Víctor Hugo Rascón Banda

En el año 2000, con la presentación de la obra A propósito de la duda, de la dramaturga Patricia Zangaro, surge el movimiento del Teatroxlaidentidad (TxI). Este movimiento efectuará presentaciones anuales durante los siguientes cinco años, constituyéndose en una manifestación del teatro social argentino que, utilizando una multiplicidad de estéticas, ya ha tenido un impacto considerable. A pesar de ello, todavía no ha recibido una atención significativa en la literatura académica.

El movimiento del TxI, que se genera en forma independiente y como proyecto de autogestión, constituye un auténtico resurgimiento del teatro social argentino. El TxI puede ser calificado como teatro social en la medida que asume un papel activo ante las preocupaciones sociopolíticas argentinas vinculadas con las violaciones de los derechos humanos ocurridas durante la dictadura militar y, en particular, con la búsqueda por parte de las Abuelas de Plaza de Mayo de los niños que fueron apropiados durante ese período. Los mismos participantes del movimiento del TxI reconocen el papel sociopolítico que adoptaron a través de esa iniciativa. Según lo expresaron, deciden hacer teatro “como tenaz ejercicio de resistencia... poniendo la identidad como consigna”, tratando de encontrar, por medio de sus

producciones, respuestas a las preguntas “¿Cómo mirar el futuro sin memoria? ¿Cómo mirar la vida sin apoyar nuestras espaldas en nuestra propia historia y ser dueños de nuestro porvenir?” (Teatroxlaidentidad).

El punto de partida del TxI es una realidad social en la cual las problemáticas de la memoria y la identidad ocupan un lugar fundamental en el discurso social. Su desarrollo está relacionado con el convencimiento de que la dramaturgia debe tener un papel protagónico en la construcción de la historia no desde un punto de vista historiográfico, objetivo y académico sino a partir del importante papel que la subjetividad pasa a tener en la postmodernidad, ya que la legitimización de los discursos no siempre está dada por las reglas de un método académico sino por la repercusión pública.

Desde su primera presentación en el año 2000 hasta el ciclo 2005, el TxI ha ido evolucionando, transformándose y madurando a partir de una dinámica propia y de nuevas necesidades sociales que fueron surgiendo durante el período. En sus primeros cinco años de desarrollo han participado en este movimiento teatral más de mil teatristas y se ha movilizado a más de cien mil espectadores. Desde su primera presentación, la respuesta del público excedió las expectativas de los organizadores, superándose la capacidad física de las salas donde se presentaban las obras. Esos dos aspectos, la gran motivación de la gente de teatro y el gran interés demostrado por los espectadores, sirven como indicadores de que la problemática que se estaba presentando en el teatro no sólo seguía vigente sino que respondía a una necesidad de algunos segmentos de la sociedad.

A pesar del significativo impacto que tuvo y sigue teniendo el TxI, este movimiento teatral aún está siendo prácticamente ignorado en los trabajos académicos. La información más completa en relación a los ciclos del TxI se encuentra en la página de Internet <http://www.teatroxlaidentidad.net> que mantienen sus coordinadores. Se han publicado varias notas periodísticas, en general realizadas en la oportunidad en que los ciclos se presentan. Sin embargo, desde el punto de vista del análisis académico, la cobertura ha sido mínima. Encontramos dos artículos de Patricia Devesa en libros publicados por el Centro Cultural de la Cooperación (CCC), El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001) Micropoéticas I (2002) y El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002) Micropoéticas II (2003), que fueron coordinados por Jorge Dubatti. En el primero de esos artículos, titulado “A propósito de Patricia Zangaro”, Devesa presenta una breve biografía de la dramaturga y analiza algunos aspectos de la primera obra del ciclo, A propósito de la duda. En el otro artículo, titulado “Aportes a la historia del teatro argentino: Teatro x la identidad”, Devesa realiza una breve reseña de la génesis del TxI. Asimismo, encontramos el artículo de Javier Daulte “Producción artística y crisis” en el libro Teatro argentino y crisis (2001-2003) (2004) que fuera editado por Osvaldo Pellettieri, donde en un último párrafo se ubica al TxI en el marco de la producción artística y la crisis de la realidad argentina, desvalorizando, sin embargo, al TxI en cuanto a su aspecto estético. Con respecto a artículos en revistas literarias, encontramos un artículo sobre el TxI en la edición de agosto de 2001 de Teatro al sur, revista publicada por Artes del Sur bajo la dirección de Halima Tahan, donde su autora, Beatriz Seibel, realiza una breve reseña de la gestación del movimiento,

enfaticando su repercusión inicial y señalando la importancia de ser estudiado. Asimismo, encontramos un artículo de Patricia Devesa en Palos y piedras, revista publicada por el CCC en noviembre de 2003, en el cual la autora presenta nuevamente la génesis del TxI, agregando, en esta ocasión, el concepto de que el TxI es fundamentalmente un teatro político. Como se puede observar, la repercusión académica del TxI, hasta el momento, no ha sido alentadora.

A partir de la investigación del TxI que presento en esta tesis, propongo demostrar que el TxI cobra una importancia sustancial dentro del teatro argentino y que puede ser mejor comprendido y correctamente evaluado en la medida en que se lo ponga en diálogo con la evolución del teatro argentino en su función social, con la realidad sociopolítica argentina y con las nuevas tendencias estéticas preponderantes en el teatro argentino actual. En primer lugar, al incorporar este movimiento teatral dentro de la evolución del teatro social argentino resultará posible demostrar que el TxI no es un movimiento aislado sino que es consistente con una marcada tendencia en el teatro argentino en cuanto a su función social y como agente de cambio. En segundo lugar, al establecer los vínculos entre la historia y el TxI se podrá analizar la relevancia del movimiento, así como también evaluar su alcance en cuanto a su impacto social y su intento de recuperación de la identidad individual y colectiva a través de la memoria. En tercer lugar, al posicionar al TxI en el contexto de la producción teatral actual permitirá integrarlo como un mosaico importante en el amplio tejido teatral que responde a una multiplicidad estética. Dicha multiplicidad se va a ver enriquecida, en gran medida, por la incorporación de nuevos dramaturgos en la escena teatral.

El TxI tomará como eje fundamental las temáticas de la identidad y la memoria, que son por demás complejas y, en muchos casos, controversiales. La memoria y la identidad comienzan a tener relevancia en el caso particular de la Argentina con el retorno de la democracia en el año 1983, pero se manifiestan con una mayor intensidad a partir de los años noventa, es decir casi 15 años después del comienzo de la última dictadura, y se siguen manifestando hasta el presente. Ese tiempo transcurrido es consistente con lo postulado por James Pennebaker y Becky Banasik en su capítulo “On the Creation and Maintenance of Collective Memories: History as Social Psychology”, publicado en el libro Collective Memory of Political Events. Social Psychological Perspectives, quienes, a partir de diferentes investigaciones, demuestran que por lo general los testigos de eventos trágicos que afectan a la sociedad necesitan de un lapso de tiempo prolongado para transformar su memoria individual en memoria colectiva. Pennebaker y Banasik afirman que: “Over time, people tend to look back and commemorate the past in cyclic patterns occurring every 20 to 30 years. Monuments are erected, movies made, and books are written about national events” (17). Según estos autores, ese espacio de tiempo necesario entre los sucesos trágicos y el momento en que comienzan a transformarse en actos de memoria está en relación con tres hipótesis que ellos denominan: “The Critical Period”, “The Generational Resource” y “The Psychological Distance” (16-18). La primera de esas hipótesis se relaciona con la edad de aquellos que se vieron afectados por los acontecimientos. Si esos jóvenes tenían entre 12 y 25 años al momento de los hechos trágicos, esos eventos públicos afectarán en un mayor grado su identidad individual y tendrán un mayor impacto potencial sobre la identidad colectiva. Es decir

que el tiempo que transcurre entre los 12 y los 25 años de un individuo, utilizando sus palabras, “is a highly social time in which collective memories have the potential to be formed” (14). La segunda hipótesis plantea que recién cuando esos jóvenes llegan a tener entre 25 y 30 años es que tienen los recursos para producir obras que reflejen la memoria de esos eventos (obras de teatro, películas, monumentos, libros). De esa manera, los jóvenes de esas edades pueden transformar los acontecimientos del pasado que afectaron directamente su identidad individual en eventos relacionados con la identidad colectiva. La tercera hipótesis está en relación con la necesidad del individuo de distanciarse de los eventos para que el dolor que le produjeron no esté tan a flor de piel. Como lo expresan los autores: “it is well established that immediately after a traumatic experience, individuals tend to distance themselves from it. Any reminders of the trauma can arouse anxiety and distress. This phenomenon helps explain why people often avoid building monuments soon after an emotional upheaval. The monument simply prolongs the pain of the event itself” (16).

Las hipótesis planteadas por Pennebaker y Banasik son aplicables en el caso de Argentina. Tomando como ejemplo la narrativa argentina inmediatamente después de la dictadura, algunos críticos postulan que se practica como una especie de pacto–político, ideológico, social, cultural– a partir del cual se revaloriza principalmente la recuperación del estado de derecho y la libertad. A partir de ese posicionamiento, que incluye a los intelectuales, las demandas van a centrarse básicamente en que se haga justicia para que ese pasado no se repita. Asimismo, los intelectuales, en su mayoría, no sólo no escriben partiendo de la realidad sociopolítica presente o pasada sino que se esfuerzan para que la recepción de sus producciones no pueda ser leída a partir de

un concepto realista. Como analiza Andrés Avellaneda con respecto a la narrativa de los años ochenta en sus artículos “Hablar y callar. Construyendo sentido en la democracia” y “Lecturas de la historia y lecturas de la literatura en la narrativa de la década de los ochenta”:

Hacia mediados de la década varios narradores jóvenes intentando eliminar la posibilidad de que se procure relacionar el texto con factores ajenos al sistema literario mismo... buscaron destruir la ilusión de que el texto fuera ‘verdadero’, ratificando en los hechos de la escritura la premisa de que lo leído era solo y únicamente ficción, sin conexión obligada con lo ‘real’. (Bergero 148)

Por otro lado, Avellaneda señala que la década de los ochenta se caracteriza, desde el punto de vista sociopolítico, por la lucha de los intelectuales para “derrotar el miedo” a hablar sobre el pasado y, por lo tanto, las narraciones presentan una tendencia de apoyo al estado de derecho, evitando, de esa forma, hablar de una memoria del pasado. La conjetura final que realiza Avellaneda con respecto a la narrativa de esa década está definida principalmente por “la dificultad de cortar el nudo gordiano del sentido, el problema que plantea la seducción del no decir en una sociedad que aceptó en el pasado inmediato un castigo feroz e indiscriminado y que se resiste en el presente a reconocerlo” (“Hablar y callar” 38). A fines de esa década es cuando se comienza a revisar el pasado a partir de testimonios, produciéndose un “giro subjetivo” (Sarlo) a partir del cual “los sujetos marginales, que habrían sido relativamente ignorados en otros modos de la narración del pasado, plantean nuevas

exigencias de método e inclinan a la escucha sistemática de los ‘discursos de memoria’: diarios, cartas, consejos, oraciones” (Tiempo pasado 19).

En la década de los noventa se produce lo que algunos investigadores llaman el “boom” de la memoria que, por el momento de su ocurrencia, es consistente con lo postulado por Pennebaker y Banasik. Además, en el caso particular de Argentina, la temática de la memoria adquiere un impulso mayor porque, con la vuelta a la democracia en 1983 y a partir de los diferentes mecanismos que desembocaron en las políticas basadas en el olvido y el perdón, se produce en algunos sectores de la población la necesidad de utilizar la memoria, aunque ello significara llegar a un “abuso” de la misma. Asimismo, varias agrupaciones de derechos humanos no sólo apelaron a la importancia de la memoria sino también a la necesidad de hacer memoria para la elaboración y/o recuperación de la identidad individual y colectiva. El accionar de esas agrupaciones estuvo apoyado por intelectuales y escritores que asumieron su rol de actores sociales y comenzaron a manifestar en sus obras la necesidad de hacer memoria. Como lo expresa Saúl Sosnowski en su artículo “Políticas de la memoria y olvido”, “quienes practican las artes y las letras, junto a quienes se dedican a la educación y a los medios de comunicación masiva, deben asumir un papel preponderante en la restauración de los valores éticos subvertidos por el terrorismo de estado” (Bergero 49).

Durante los años noventa se publica una gran variedad de novelas que toman como hilo conductor las temáticas de la memoria y la identidad. Como señala Carmen Perilla en su artículo “Lecturas de la nación en la novela argentina de fines del siglo XX”:

Los escritores denuncian una identidad clausurada, sustraída a la historia, reflejo de espejos ultramarinos, producto del colonialismo. El “ser nacional” es el mito dorado de la nación moderna, impuesto a costa del silenciamiento de los subalternos cuyas culturas son condenadas al ‘olvido obligatorio’. Los textos muestran figuras constantes: el cautiverio de mujeres acompañado por la violación; la desaparición de niños, el hambre y la miseria; la corrupción de los poderosos; el destierro. Alrededor de ellas hay un largo tejido de ficciones. La extranjería es la representación misma de la diferencia. *El verdugo en el umbral* o *El profundo sur* inscriben la historia de la persecución política desde los inmigrantes anarquistas o *El santo oficio de la memoria* la saga de una familia inmigrante. *En estado de memoria* se trabaja los vacíos de la ida desde los rincones de la memoria y la cotidianeidad, inscribiendo la historia como “letra de lo mínimo”; Héctor Tizón dice “Desde que me negué a dormir entre violentos y asesinos, los años pasan, mis palabras se convierten en piedras y soy como un borracho que hubiera asesinado a su memoria”.

(Lecturas)

Algunas obras de la narrativa de los noventa donde se trabaja con las temáticas de la memoria y la identidad son: Lenta biografía (1990) de Sergio Chejfec, En estado de memoria (1990) de Tutuna Mercado, El santo oficio de la memoria (1991) de Mempo Gardinelli, La ciudad ausente (1992) de Ricardo Piglia, El Dock (1993) de Matilde Sánchez, Simetrías (1993) de Luisa Valenzuela, La pesquisa

(1994) de Juan José Saer, El fin de la historia de Liliana Hecker, Cita en Marruecos (1997) de Rodolfo Rabanal, Perder la cabeza (1998) de Marcos Rosenzvaig, Los planetas (1999) de Sergio Chejfec y La sombra del jardín (1999) de Cristina Siscar. Esas novelas son sólo algunos ejemplos de la producción narrativa de los noventa en las que la memoria ocupa un espacio importante no sólo, como lo expresa Sosnowski, en términos de “preservar el pasado pero, además, de ejercer actos de recuperación tendientes a regenerar una nación” (Bergero 55). Ya sea como intento de recuperación de la memoria, como cuestionamiento sobre la posibilidad de recuperación del pasado, o como camino para la recuperación de la identidad individual y colectiva, la narrativa nos brinda una amplia gama de discursos relacionados con la temática de la memoria. Como lo señala Malusardi:

Ciertamente, hay una biblioteca de la memoria que aún no ha terminado de compilarse, que recibe aportes cada año. Es una necesidad de nuestros narradores y poetas de que el horror no deje de serlo. Allí se reciclan las experiencias desestructurantes y desoladas del exilio, los pasillos de tortura, pactos violentos, robos de bebés, desapariciones, familias rotas, calles aparentemente inocuas llenas del terror de la negación y el olvido inminente. (51)

Así como el tema de la memoria se enfatiza en la novela en la década de los años noventa, en el teatro, si bien ya se había presentado en algunas producciones independientes en los ochenta y noventa, es a comienzos de este nuevo siglo que, con el surgimiento del TxI, se instala en forma definitiva. El TxI, comprometiéndose en su rol de actor social, transforma el espacio escénico en un espacio de memoria y

asume la responsabilidad de ayudar desde el escenario a la construcción de una identidad individual y colectiva. Ese papel, como lo describe Sarlo, no parte de una modalidad académica sino que “se alimenta del ‘sentido común’” (Tiempo pasado 16). En ese sentido, el TxI hace un trabajo de memoria utilizando y enfrentando el pasado desde un punto de vista “menos regulado por el oficio y el método, en función de las necesidades del presente, intelectuales, afectivas, morales o políticas” (Tiempo pasado 16). Los participantes del TxI trabajan la temática de la memoria considerando que hacerlo es un deber que tiene la sociedad, por un lado, para que los hechos del pasado no se repitan y, por otro, para realizar un intento de contribuir al logro de una justicia histórica. En ese mismo sentido, Sarlo señala que:

La memoria ha sido el deber de la Argentina posterior a la dictadura militar... El testimonio hizo posible la condena del terrorismo de estado; la idea del ‘nunca más’ se sostiene en que sabemos a qué nos referimos cuando deseamos que eso no se repita. Como instrumento jurídico y como modo de reconstrucción del pasado... la memoria es un campo de conflictos entre los que sostenemos que el terrorismo de estado es un capítulo que debe quedar jurídicamente abierto, y que lo sucedido durante la dictadura militar debe ser enseñado, difundido, discutido, comenzando por la escuela. (Tiempo pasado 24)

Los participantes del TxI toman como punto de partida que la identidad individual es un derecho fundamental del sujeto y elaboran su concepto a partir de tres puntos de vista diferentes: biológico, legal y psicológico. Como su nombre lo indica, el primero de ellos destaca el origen del individuo en términos biológicos.

Aceptan que la conceptualización de la identidad es compleja, dado que “implica condicionamientos biológicos, sociales, ideológicos, religiosos entre los cuales el biológico es determinante, tal como nos ha permitido describirlo la genética en los avances increíbles que ha tenido desde hace muy poco tiempo” (Ríos). Si bien esta visión puede ser considerada simplista e interpretada como que se opone a una visión de la identidad múltiple, tampoco es menos cierto que no es posible llegar a una multiplicidad de identidades sin buscar las propias raíces. La simplicidad de esta visión biológica es compatible con las modalidades calificadas como no académicas por Sarlo, quien destaca que en ellas los “principios [son] simples” y “no ofrecen un sistema de hipótesis sino certezas” pero, sin embargo, “no presentan contradicciones” y por lo tanto son meritorios (Tiempo pasado 16).

Desde el punto de vista legal, los impulsores del movimiento del TxI consideran a la identidad como un derecho del ser humano que le permite conocer en toda su dimensión sus orígenes. Como lo expresa María Teresa Sánchez, científica encargada de hacer algunos de los estudios genéticos para la CONADE, el derecho a la identidad permite al individuo “poder conocer su propia génesis, su procedencia, se asienta en lo biológico pero lo trasciende, se fundamenta en la necesidad de encontrar las raíces que den razón del presente, a la luz de un pasado que aprehendido, permita reencontrar una historia única e irrepetible” (Juventud e identidad). Por último, desde el punto de vista psicológico resaltan los trastornos que se pueden generar en las personas y aún sus descendientes ante la pérdida de la identidad. Los participantes del TxI asignan fundamental importancia a los resultados obtenidos a partir de estudios realizados por la CONADE, los cuales demuestran, a partir de la utilización de

estudios psicológicos, que “se advierte sobre el daño que la mentira produce en un niño en el inicio de su vida. Puede originar, en dicho sujeto, tanto trastornos psíquicos hasta la tercera generación, como enfermedades hereditarias en el plano físico... y sobre el beneficio de la restitución como una verdad reparadora en el plano individual y social”. La recuperación de la identidad de los bebés apropiados durante el gobierno militar, que es uno de los objetivos declarados por el TxI, se procura en el marco de este movimiento teatral mediante el abordaje de la temática de la memoria en relación con los acontecimientos vividos durante la etapa histórica argentina de la dictadura.

Mi investigación sobre el TxI estará estructurada en cuatro capítulos. En el primero de ellos realizaré una descripción detallada del origen y evolución del TxI, desde la presentación de la primera obra en el año 2000, A propósito de la duda de la dramaturga Patricia Zangaro, hasta las presentaciones del ciclo 2005. A partir de ese recorrido, me detendré en los cambios que van surgiendo a través de los diferentes ciclos y centraré el análisis en el impacto que ha tenido el TxI, su evolución y la ampliación de las temáticas abordadas.

En el Capítulo 2, realizaré una lectura de la producción del TxI¹ para demostrar que este movimiento no debería ser considerado como un intento teatral aislado sino que es consistente con la evolución de otras expresiones del teatro social argentino. Para ello, como representativos de ese teatro social, me concentraré en los movimientos del Teatro Independiente y del Teatro Abierto, enfocándome en cuatro

¹ Las obras del TxI me fueron facilitadas con la autorización de los coordinadores del Teatroxlaidentidad a través de correo electrónico. La mayoría de las obras no tiene numeración de página o, en algunos casos, por problemas relacionados con el tipo de programas utilizados por los autores, resulta muy difícil asignarles una paginación. Por ese motivo, en las citas de las obras no he podido seguir el sistema de MLA. Sin embargo, recientemente, se ha incorporado una Biblioteca Virtual en el sitio de Internet de TxI, donde se puede acceder a las obras de los ciclos de 2001, 2002 y 2003.

puntos de contacto que se pueden establecer entre estos movimientos y el TxI. En primer lugar, estableceré como punto de contacto la vinculación que tienen con las situaciones sociopolíticas. Al respecto, los tres movimientos teatrales se involucran con la situación sociopolítica prevaleciente en cada época, cuestionándola, criticándola e intentando que el teatro cumpla la función de contribuir a la concientización del público sobre la situación imperante, actuando, al mismo tiempo, como generador de cambios de esa realidad. En segundo lugar, los tres movimientos funcionaron como impulsores o revitalizadores de nuevas estéticas, ya sea a través de la ruptura con las estéticas imperantes, como en el caso del Teatro Independiente, de la recuperación de las tendencias estéticas nacionales, como en el Teatro Abierto, o del aporte a la visión de la realidad utilizando una multiplicidad de estéticas, como en el caso del TxI. En tercer lugar, los tres movimientos incentivaron el surgimiento de nuevos dramaturgos, generando oportunidades y espacios para que puedan hacerse conocer. En mi opinión, la incorporación de nuevos dramaturgos a partir del TxI, si bien todavía no se ha visto reflejada en las investigaciones académicas, contribuye a ampliar el espectro de autores dentro del canon, que hoy pareciera adolecer de una apertura enriquecedora. El cuarto punto de contacto se refiere a que los movimientos teatrales permitieron la vinculación de diferentes generaciones de dramaturgos. En los tres movimientos van a participar algunos autores que cuentan con una gran trayectoria en el teatro argentino, sirviendo como una suerte de puente de validación de los mismos movimientos y de los nuevos dramaturgos que van surgiendo.

En el Capítulo 3, profundizaré en como el TxI se inserta en la tradición del teatro social argentino. A esos efectos, en primer lugar, haré un breve recorrido de los

acontecimientos políticos más relevantes que influirán en las temáticas presentadas en las obras del TxI. Esos acontecimientos se refieren a las acciones en detrimento de los derechos humanos que tuvieron lugar durante la dictadura militar que gobernó en Argentina desde 1976 a 1983 y a decisiones que son implementadas durante los primeros años después del restablecimiento de la democracia y que contribuyeron a promover el olvido de las acciones adoptadas previamente por el gobierno militar. Asimismo, comentaré sobre el accionar de diferentes organizaciones defensoras de los derechos humanos, como la Asociación de Abuelas de Plaza de Mayo y, posteriormente, la agrupación H.I.J.O.S., en cuanto a la resistencia que ejercieron en relación con las acciones y decisiones implementadas desde los gobiernos, lo que permitirá entender en forma más acabada el surgimiento del movimiento del TxI. En segundo lugar, en ese capítulo analizaré al movimiento del TxI como teatro social que adopta en sus propuestas las temáticas de la memoria y la identidad como forma de reflejar la situación prevaleciente y brindar apoyo a los movimientos o asociaciones que procuran contribuir a la identificación de los niños apropiados durante la dictadura. En relación con el análisis de las temáticas de la memoria y la identidad, me apoyaré en algunos de los postulados teóricos propuestos por investigadores argentinos e internacionales, demostrando su vinculación con las bases del TxI. A fin de profundizar sobre esa vinculación, analizaré las obras A propósito de la duda de Patricia Zangaro, Blanco sobre blanco de Alejandro Mateo, Ita Scaramuzza y Alfredo Rosenbaum y El archivista de Héctor Levy-Daniel para demostrar como se articulan las propuestas teóricas sobre la memoria y la identidad con esas producciones del TxI.

En el Capítulo 4, me ocuparé del análisis de las producciones del TxI desde un punto de vista estético. Para ese análisis consideraré, en primer lugar, algunos de los fundamentos postulados por investigadores en relación con las tendencias postmodernas y su aplicación a Latinoamérica. En especial, tendré en cuenta las contribuciones de investigadores como Néstor García Canclini, Jorge Larraín Ibáñez y Fernando del Toro, en lo que respecta a las tendencias postmodernas en general, y de Beatriz Rizk, sobre los aspectos postmodernos aplicados al teatro latinoamericano. En segundo lugar, en ese capítulo integraré al TxI con las caracterizaciones postmodernas del teatro argentino actual. A tal fin, consideraré los estudios realizados por dos de los principales grupos de investigación teatral en Argentina: el Centro Cultural de la Cooperación y el Grupo de Estudios de Teatro Argentino y Latinoamericano, coordinados por Jorge Dubatti y Osvaldo Pellettieri, respectivamente. En tercer lugar, analizaré en detalle cómo el TxI amplía sus temáticas a través de los diferentes ciclos. Finalmente, para profundizar el análisis desde el punto de vista estético, seleccionaré algunas obras paradigmáticas de los ciclos del TxI para demostrar tanto su vinculación con las tendencias postmodernas del teatro argentino actual como la ampliación de las temáticas consideradas.

A continuación del Capítulo 4, realizaré una suerte de síntesis de mi investigación y resumiré los principales logros alcanzados. Asimismo, en esa última sección me concentraré en cómo el TxI ha funcionado como agente motivador para que las problemáticas de la memoria y la identidad sean tratadas en otras ramas del arte, como es el caso de la música, el cine, la danza y la arquitectura. Al respecto, identificaré varias iniciativas y, para cada una de ellas, reseñaré brevemente aspectos

vinculados con su creación. Finalmente, plantearé algunas sugerencias o ideas para la realización de futuras investigaciones, algunas a nivel interdisciplinario, que no sólo pueden resultar originales y enriquecedoras en lo que hace a la profundización del conocimiento y alcance del TxI y de iniciativas conexas sino que también pueden coadyuvar a entender de una forma más comprehensiva los profundos cambios sociales argentinos.

En síntesis, a partir de la amplia investigación que he realizado, con esta tesis pretendo contribuir a que el TxI pueda ser entendido como un movimiento teatral que forma parte de la historia del teatro social argentino, como un teatro que está en diálogo con la realidad y con las problemáticas del pasado reciente y el presente, y como un teatro que forma parte de un panorama teatral donde coexisten diversas estéticas. De esa forma, espero contribuir a un mejor entendimiento de este movimiento y a que, a partir de ello, comience a ocupar un espacio más significativo en futuros trabajos académicos.

Capítulo 1: Origen y evolución del Teatroxlaidentidad

*Teatroxlaidentidad nos confronta con nuestra identidad...
Teatroxlaidentidad resignifica nuestro oficio...
Teatroxlaidentidad nos devuelve nuestra condición de juglares
de nuestra gente, testigos de la memoria de nuestro pueblo,
de nuestra memoria.*

Daniel Fanego
(Carta para la apertura del TxI 2001)

El TxI es un movimiento teatral que nace con la obra A propósito de la duda de Patricia Zangaro, presentada el 5 de junio de 2000 en el Centro Cultural Ricardo Rojas y dirigida por Daniel Fanego. El objetivo de la presentación de la obra fue apoyar a la Asociación de las Abuelas de Plaza de Mayo (Abuelas) quienes, como parte de su búsqueda de los nietos apropiados durante la dictadura, comenzaron a realizar diversas campañas de difusión con el objetivo de convocar a los jóvenes que tuvieran dudas sobre su identidad y, de esa manera, hacerlos partícipes activos de su propia búsqueda. Como parte de las campañas de difusión, las Abuelas organizaron concursos literarios y fotográficos, congresos y seminarios y muestras gráficas y fotográficas sobre la temática de la identidad. Entre los primeros en sumarse a la convocatoria se encuentra un grupo compuesto por una dramaturga, un director y una actriz: Patricia Zangaro, Daniel Fanego y Valentina Bassi, respectivamente. Ellos se acercaron a las Abuelas explicitando que lo hacían para ayudar a “articular legítimos mecanismos de defensa contra la brutalidad y el horror que significan el delito de apropiación de bebés y de niños y la sustitución de sus identidades de un modo organizado y sistemático por parte de la dictadura militar” (Abuelas).

Esos teatrístas ofrecieron hacer una obra dramática para apoyar en la búsqueda de los hijos de los desaparecidos, rescatando la importancia de la reconstrucción de la identidad. Este aspecto se resalta en la carta de Daniel Fanego que se leyó en la primera presentación de la obra. Esta carta enfatiza en primer lugar la importancia que tuvo acercarse a las Abuela para

... comprender que esa realidad de las Abuelas, es nuestra realidad.

Entender la identidad como bien comunitario. Mientras la identidad de alguien no pueda ser reconstruida, es la identidad de toda la sociedad la que está en duda. Entender que el crimen no puede quedar impune.

Porque el secuestro de niños durante el Proceso ... del terror burocráticamente organizado, de la desaparición forzada, de la tortura, de la muerte, del secuestro de niños y el cambio de sus identidades, constituyen un delito de lesa humanidad, aquí y en cualquier lugar del mundo.

La decisión estaba tomada. Queríamos que el teatro hablara, que hiciera suya la búsqueda, la reflexión, la denuncia, la lucha. (TxI 23)

Las Abuelas facilitaron a los teatrístas una serie de materiales en la forma de testimonios, videos y material gráfico y documental que Zangaro utilizó para escribir el texto dramático de A propósito de la duda, cuya puesta en escena fuera realizada por Daniel Fanego. Como lo expresa Roberto Cossa, Zangaro “Sabía que tenía que abordar un material épico y que el escenario se le iba a llenar de personajes. Además, que debía durar media hora. La autora apeló a la síntesis, se ciñó a los conflictos centrales y propuso una partitura abierta, de historias entrecruzadas. Daniel Fanego,

luego, completó la narración arriba del escenario. Todo está dicho en la sugestiva pregunta que cierra el texto: “¿Y vos sabés quién sos?” (Cossa “El teatro”).

La puesta en escena de la obra resultó ser un trabajo colectivo semimontado en el cual participaron activamente no sólo el director sino también los actores, murgueros, músicos, escenógrafos, productores, técnicos, etc. Como lo explica Daniel Fanego en la misma carta, que se mencionó anteriormente,

¿Sería un semimontado o qué? La forma la iría adquiriendo con la tarea. Nos encontrábamos cuando podíamos, generalmente tarde, y cada ensayo era como diez ensayos y estábamos a flor de piel, todos al pie del cañón. Y la realidad se acercó más aún [nombre de muchos colaboradores de la agrupación H.I.J.O.S.] El puente se empezó a tender en el escenario, porque al escenario se subió el escrache y con el escrache la murga y con la murga [muchas otras personas]. Y gracias a la fuerza del trabajo colectivo se levantó el telón el día 5 de junio por cinco únicas funciones en el Rojas. (TxI 23)

El plan original era hacer cinco funciones de la obra de Zángaro pero, ante la gran demanda por parte de los espectadores, las presentaciones se extendieron durante el resto del año.

Los participantes de ese evento, motivados por la repercusión que tuvo la obra de Zangaro, convocaron a aquellos que estuvieran interesados en organizar varias presentaciones para el año siguiente y, de esa manera, desarrollar un proyecto más amplio. Para llevar adelante este proyecto se realizan esfuerzos para involucrar a un mayor número de participantes. Como se señala en el sitio de Internet del TxI, se

procuró “reunir más gente que tuviera el interés y la intención solidaria de colaborar, desde el arte, con la búsqueda de las Abuelas de Plaza de Mayo y la agrupación H.I.J.O.S., y apoyar sus demandas de descubrir la verdad y reconstruir los lazos entre los hijos de los desaparecidos y sus familias biológicas para la recuperación de sus verdaderas identidades” (Teatroxlaidentidad).

El primer encuentro para esta nueva convocatoria se realizó el 13 de noviembre de 2000, sólo cinco meses después de la primera presentación de A propósito de la duda. La consigna de la convocatoria fue: “Sumémonos a un movimiento, pongámonos la máscara del teatro para sacarle la cara a la mentira” (Teatroxlaidentidad). La motivación principal era plantear la duda e instar al espectador a hacerse la pregunta “¿Y vos, sabés quién sos? ¿Sabemos quiénes somos?” (Abuelas). La respuesta de los artistas fue muy importante. Se presentaron 115 proyectos entre los cuales una Comisión de Selección² y una Comisión de Lectura³ seleccionaron 41 obras para ser presentadas al público. De esa manera se inició el ciclo Teatro por la identidad 2001. El ciclo se presentó desde el 9 de abril al 9 de julio en forma simultáneamente en catorce salas durante los días lunes, dado que en esos días los teatros no utilizaban las salas para la presentación de sus obras en cartel. Participaron del ciclo más de 500 personas provenientes tanto del teatro (dramaturgos, actores, escenógrafos, vestuaristas, técnicos, productores y empresarios de salas) como de otras ramas del arte: músicos, murgueros, fotógrafos, etc. El

² La Comisión de Selección estuvo formada por Marta Betoldi, Luis Rivera López, Claudio Gallardou, Norberto Díaz, Eduardo Blanco, Susana Cart, Marcela Ferradás, Joaquín Bonnetg, Andrea Tenuta, Coni Marino y Daniel Di Biase.

³ La Comisión de Lectura estuvo formada por figuras muy reconocidas y respetadas dentro del teatro como Jorge Goldemberg, Ricardo Talento, Mauricio Kartún, Daniel Veronese, Susana Torres Molina, Rodolfo Bracellim y los actores Arturo Bonín e Ingrid Pellicori.

resultado del ciclo, que convocó a más de 40.000 espectadores, fue doblemente exitoso. De acuerdo a las declaraciones de los participantes, se logró, por un lado, haber planteado desde el escenario una necesidad de reflexión social y, por otro, haber colaborado en la búsqueda de la verdad.

Adicionalmente, el grupo recibió por su proyecto una distinción durante la entrega de los premios María Guerrero⁴. En el día de la entrega del premio, el grupo reafirmó los objetivos del proyecto. En su discurso de agradecimiento, los teatristas explicitaron por qué seleccionaron las temáticas de la identidad y de la memoria en sus obras. Ellos expresaron que:

Identidad, porque mientras esté en duda la identidad de alguien, está en duda la identidad de todos. Teatro, en tanto espacio histórico de resistencia, de reflexión y por qué no de transformación. Solidaridad, porque aunque el viaje parezca individual hay un destino colectivo, quiérase o no. Memoria, porque no hay futuro sin pasado. Justicia, porque no hay sociedad que pueda soportar vivir en el paisaje desolado e incierto de la impunidad. Palabras convertidas en gestos y en movimiento, en teatro, y que se sumaron a la búsqueda de otros a los que les robaron las palabras de su nombre y las palabras de sus padres. Les robaron las palabras de su vida, de su historia. De nuestra historia. Porque detrás de la identidad de cada joven apropiado está nuestra identidad cultural, social y política. (Teatroxlaidentidad)

⁴ El premio María Guerrero es concedido conjuntamente por la Asociación Amigos del Teatro Cervantes y la Embajada de España. En Argentina es considerado como uno de los premios más importantes de teatro.

El impacto social que tuvo el primer ciclo de TxI se materializó en dos niveles diferentes: un nivel teatral y uno extrateatral. En el nivel teatral, el impacto se dio tanto a partir de la exitosa participación de los espectadores y de los teatristas. En cuanto a los espectadores se calculó que alrededor de 2.500 personas se movilizaron durante el ciclo para ir a los teatros y participar de los diferentes espectáculos. Antes de cada función se formaban largas colas de espectadores en los teatros para recibir la entrada gratuita que les permitía entrar a las salas. Dado el gran número de espectadores que tenían interés en ver las obras, muchos se quedaban sin entrada. Es decir, desde el punto de vista de llegar a la gente, el objetivo se había logrado más allá de lo esperado. En cuanto a los teatristas este ciclo logró reunir a unas 700 personas, que trabajaron gratis y autofinanciaron sus espectáculos.

Desde el punto de vista extrateatral, el inusual impacto fue casi inmediato y palpable. Según los testimonios de las Abuelas, al finalizar el ciclo más de 70 jóvenes concurrieron a su sede para plantear dudas sobre su identidad, muchos de los cuales, mencionaron que sus dudas habían surgido a partir de haber concurrido a las presentaciones de las obras. A partir del segundo ciclo, las Abuelas aseveran que los casos de denuncias se acrecentaron. El TxI logró que tanto los teatristas como la gente se movilizaran y se cuestionaran sobre la realidad de los hijos de los desaparecidos que fueran apropiados. Estela , presidente de la Asociación de las Abuelas de Plaza de Mayo, expresó los logros alcanzados durante el ciclo de la siguiente manera:

A raíz de las obras, el público pudo encontrar en sus actores las voces que dieran cuerpo a sus palabras y a la vez los jóvenes pudieron

informarse y conocer. Durante el ciclo, los jóvenes llamaron y se acercaron a la casa de las Abuelas para plantear sus dudas y averiguar sobre su identidad. Las obras permitieron ese hecho maravilloso que es la reflexión, el replantearse los problemas. Es el primer paso necesario para buscar las soluciones. Y lo hicieron de modo tal que el hecho artístico llevó a muchos jóvenes a la búsqueda de la identidad. Pudo construirse, entonces, un puente real y concreto hacia los jóvenes, una comunicación a partir de la cual recuperar la identidad.

(Teatroxlaidentidad)

El éxito de este ciclo motivó a algunos de los participantes y a otros nuevos artistas a planificar la muestra de TxI para el año siguiente. El tema de la identidad no estaba agotado sino que, por el contrario, se ampliaría en el nuevo ciclo. Por ello, para la propuesta del año 2002 la temática no se centró exclusivamente en la recuperación de los niños, sino también en el cuestionamiento de la identidad en términos más generales. Para la nueva convocatoria se otorgó a los dramaturgos una mayor flexibilidad en cuanto a la utilización de la temática de la identidad en las obras, dando más libertad a quienes deseaban presentar proyectos. La única limitación que se dispuso era que la temática de las obras debería representar una reflexión sobre la identidad. De esa forma, se logró una evolución y el TxI pasó de enfocarse básicamente en una concepción relacionada con la identidad individual a ocuparse también de la problemática de la identidad colectiva, conceptos sobre los que elaboraré en el Capítulo 3. La convocatoria para el nuevo ciclo de TxI se definía de la siguiente manera:

Creemos que debemos otorgar absoluta libertad a quienes presenten sus proyectos, definiendo un ciclo de teatro donde se exprese nuestra identidad. Donde podamos reflexionar de sus elementos constitutivos y sus analogías respecto de nuestra historia como pueblo. De cómo nuestras historias individuales se inscriben en el proyecto colectivo, en tanto la existencia de un OTRO diferente nos refleja, nos constituye y nos completa. Aspiramos a que, en el marco de una sociedad que se pregunta por su identidad, sea más fácil encontrarlos, encontrarnos. Sea mejor la vida. Sin lugar a ninguna duda, el gran estímulo para todos es la palabra IDENTIDAD. No hay subtítulos, es la identidad de los chicos, es nuestra identidad, es la identidad de todos la que está en juego. Sólo hay que subirla al escenario. (Abuelas)

Para la presentación de los proyectos los autores debían ser nacionales o latinoamericanos. Sin embargo, se les permitía a los dramaturgos proponer versiones libres de autores extranjeros. El proceso de selección de las obras era similar al del anterior ciclo⁵. Los espectáculos debían ser gestados para ser estrenados dentro del ciclo 2002 y su duración no podía exceder de 30 minutos. Asimismo, como los espectáculos iban a compartir el mismo espacio escénico con otras obras del ciclo, era imprescindible que las obras se pudieran poner en escena de una manera rápida, así como también, que pudieran ser desmontadas rápidamente. Cada proyecto tenía que autofinanciarse, tanto en lo referido a los gastos de su producción como de montaje.

⁵ Las especificaciones del proceso para la participación en este ciclo se pueden encontrar en el sitio de Internet <http://www.teatroxlaidentidad.net>. A partir de conversaciones que mantuve con algunos dramaturgos pude corroborar varias de esas especificaciones fueron similares a las que se siguieron en el ciclo anterior.

Por otro lado, los autores tenían que figurar bajo un seudónimo, especificación que no aparece en el anterior ciclo. El segundo ciclo de TxI se presentó del 22 de julio hasta el 21 de octubre de 2002. La entrada, al igual que en el TxI 2001, era libre y gratuita. Se presentaron en total 21 obras.

El ciclo tuvo una repercusión similar al anterior. Nuevamente los espectadores hicieron largas colas para poder entrar a las salas. El interés expresado por la gente, a pesar del marcado deterioro de la situación socioeconómica del país, demostraba que la problemática sobre la identidad seguía siendo relevante. Al respecto, Olga Consentino, comentarista y crítica teatral que escribe en el diario Clarín, puntualizó en un artículo publicado el 12 de agosto de 2002 en ese periódico que:

Una apreciación superficial sobre el proyecto de esta segunda edición que seguirá hasta fin de octubre podría haber puesto en duda el interés del ciclo, en el marco de la catástrofe socioeconómica que afecta al país. Eso, si se considerara que la identidad de hijos de desaparecidos es sólo el drama histórico de hace un cuarto de siglo. Pero las largas filas que se forman los lunes frente a las boleterías de las salas donde se presenta el Teatro x la identidad confirma la vigencia de una tragedia social aún no resuelta —más de 500 chicos siguen sin saber quiénes son...

Después de esos dos primeros ciclos, el TxI ya se había transformado en un movimiento teatral. El compromiso de los teatristas, la demanda de los espectadores y

el impacto de los medios de comunicación seguían presentes. Estaban dadas las condiciones para continuar con el proyecto y planificar el TxI para el siguiente año.

En el ciclo del TxI de 2003 se repusieron algunas de las obras de los ciclos 2000, 2001 y 2002⁶, pero ellas no se presentaron solamente en la Capital Federal, sino también en escenarios de localidades del Gran Buenos Aires. El objetivo en este ciclo fue ampliar el alcance geográfico de la propuesta. Como lo expresaron los organizadores, se pretendió extender “los horizontes más allá del centro de la ciudad sin perder potencia de llegada, para seguir con la búsqueda de los niños apropiados, y para que TxI no termine en la General Paz”⁷ (Teatroxlaidentidad).

Con el ciclo 2003 se va a dar comienzo a un nuevo proyecto: el TxI itinerante que tiene como objetivo llegar a zonas de la Provincia de Buenos Aires y otras áreas geográficas para alcanzar a un público al que no se había accedido en los años anteriores. De esta forma, además de presentarse el ciclo en la Capital Federal, se muestran varias obras en las zonas sur, norte y oeste del conurbano bonaerense, como ser en Avellaneda, San Isidro, San Miguel y Morón. Las obras se presentaron desde el 8 de junio al 7 de julio en varios teatros y en diversas instituciones universitarias y de enseñanza secundaria.

Asimismo, con el ciclo 2003, la cobertura geográfica del TxI no sólo alcanza al área que se conoce como Buenos Aires y el Gran Buenos Aires sino que además comienza a llegar a otras partes de la Provincia de Buenos Aires, como Mar del Plata,

⁶ Las obras que se repusieron fueron: Blanco sobre blanco, Madera de sueños, El piquete, Una buena afeitada, El nombre, Fronterizos, Violeta clandestina, Tiro al blanco, Silencio en la noche, Vengo por el aviso, Mr. Martin, y Contracciones.

⁷ La General Paz es una avenida que rodea parcialmente la Capital Federal y que demarca su límite con partidos del Gran Buenos Aires, área que forma parte del conurbano bonaerense y que política y territorialmente pertenece a la Provincia de Buenos Aires.

y a otras provincias argentinas, como Córdoba, Chaco, Misiones, Tucumán y Tierra del Fuego. Asimismo, es importante destacar que, si bien inicialmente el TxI itinerante llevó algunas de las obras que ya se habían presentado en Capital Federal, posteriormente en varias localidades va a surgir un TxI propio, con dramaturgos locales. Algunos ejemplos son el TxI de Morón Provincia de Buenos Aires, el de Chaco y el de Córdoba.

El TxI de Morón durante los ciclos 2002, 2003 y 2004 comienza a presentar las obras que se habían presentado en Capital Federal. Sin embargo, en el ciclo 2005 la organización es llevada a cabo íntegramente por teatristas locales. Para ese ciclo, tras una convocatoria pública y abierta en la cual participaron 34 obras, se seleccionaron ocho obras de artistas de Morón, Capital Federal y Quilmes, más una invitada del partido de San Miguel. Las obras que se seleccionaron fueron: Las voces del río, Némesis, A propósito de la duda, Mi caja, Osvaldo, Jorge y Virginia, La construcción, Ecós del pasado y Ser otro. Vale destacar que ya se plantearon las bases para continuar con el ciclo del TxI de Morón en 2006.

El TxI de Chaco, que desde el año 2004 es organizado por la Subsecretaría de Cultura de esa provincia y por la Asociación de Actores del Chaco, realiza en noviembre 2004 el primer Concurso Regional de Dramaturgia del Teatro que abarcaba, además de la provincia de Chaco, a las de Misiones y Formosa. Los lineamientos del concurso eran similares a los utilizados en el TxI de Capital. En la circular para el anuncio del concurso se explicitaban los objetivos como la importancia de la comunicación y de la problemática de la identidad. La circular expresaba que:

... la intención es ampliar y profundizar las fuentes de espectáculos del ciclo, que son el principal elemento de comunicación y herramienta fundamental para producir la reflexión y catarsis, tanto de quienes duden de su identidad en forma concreta como de la sociedad misma en la búsqueda de imágenes y sentidos que la identifiquen y la contengan. Y también es principal idea reforzar la claridad en la comunicación interna con los teatristas que conformamos teatro por la identidad para que no haya escollos en la unión imprescindible a la hora de encarar juntos este camino. (Concurso Regional)

Como resultado de ese concurso, se realiza en Posadas, Provincia de Misiones, una maratón teatral donde se pusieron en escena las obras ganadoras. Después de la presentación de cada obra se realizaron debates con la participación de algunas Abuelas, nietos recuperados y algunos sobrevivientes de la Noche de los Lápices. Los títulos de las obras ganadoras fueron: Zumba el adene por el Grupo Laberintos Posadas Misiones, Sin manos por el Grupo Expresión Corporal Uno Posadas Misiones y La mesa puesta por el Grupo Expresión Corporal Uno Posadas Misiones. Además, en la maratón se presentó otra obra que no participó del concurso: Margarita Belén por la Compañía LT-Resistencia Chaco, obra que aborda la temática del fusilamiento de 20 militantes populares durante la dictadura militar.

El TxI de Córdoba ha sido uno de los más activos. Se origina a partir de un grupo de teatro independiente llamado Balbuceando⁸ que se creó a fines del año

⁸ El grupo original estaba constituido por Rafael Reyerros, Viviana Barrera, María Belén Puerta, Alejandra Toledo, Florencia Cisneros, Valeria Vinocur, María Cristina Moroni, Luis Cupertino, Mariano Medina, Patricia Toledo, Sergio Buselli y Eliseo Carnero (<http://www.balbuceandoteatro.com.ar>).

2000⁹. Los balbuceantes, como ellos se llaman a sí mismos, iniciaron su producción con una creación colectiva en la que, según expresan, querían que “se reflejara la necesidad de trabajar desde la memoria, la brutalidad, la perversidad y el horror que significó el delito de apropiación de más de quinientos bebés y niños y la sustitución de sus identidades, de un modo organizado y sistemático por parte de la dictadura militar en Argentina en la década del setenta”. A partir de ese trabajo colectivo escriben la obra Enunciación con el apoyo de Abuelas de Plaza de Mayo y la coordinación general de [Rafael Reyeros](#) que se presentó en Capital Federal en el cierre del TxI en 2001.

El primer ciclo del TxI en Córdoba se presenta durante los meses de mayo, junio y julio de 2002. Se calcula que convocó a unos 3.500 espectadores y que durante el ciclo se “lograron triplicar el número de jóvenes que se acercó a la filial cordobesa de Abuelas de Plaza de Mayo para pedir ayuda o información” (Teatro Balbuceando). Las obras que participaron en el ciclo lograron, como lo expresó el grupo, “sembrar la duda en muchos chicos que, aún sin ser hijos de desaparecidos, necesitan rastrear el pasado para conocer sus orígenes”

(<http://www.lanacion.com.ar/410502>). Se presentaron diez obras de dramaturgos locales: Enunciación de Rafael Reyeros, Lugar común¹⁰ escrita y dirigida por Liliana

⁹ Además, el grupo participó de la actividad de Escritura por la Identidad.

¹⁰ La obra Lugar común representa “la filmación de un documental sobre el funcionamiento de una escuela secundaria en el mismo edificio de lo que fue el campo de concentración cordobés La Ribera. El acierto del argumento radica en que, por primera vez, se hace evidente la convivencia real de dos realidades diametralmente opuestas (una pasada y otra presente) en un mismo edificio de la ciudad”. (<http://www.lanacion.com.ar/410502>).

Paolinelli, Conspiración amarga¹¹ de José Luis Arce, Crónica de dos desamparos de Rosa Cuenya Macedo, Enero de María Teresa Andruetto, Nostalgias de Marta Huerta, Identidad de María Elena Garavelli, Pueblo de agua de Raúl Leiva, El diario de A.F. de Marcelo Fagiano y No moriré callando de Silvia Rodríguez. En todos los casos, aunque con abordajes más o menos explícitos, los temas giran en torno de la problemática de la identidad, ya sea en cuanto a que es ignorada o recuperada, colectiva o individual o asumida o negada.

El éxito de este primer ciclo condujo, al igual que en otras partes, a convocar a nuevos artistas a participar en el TxI de Córdoba 2003. Una vez más la convocatoria siguió lineamientos similares a la de Capital Federal. Sin embargo, una de las diferencias consistió en que, para la presentación de los proyectos, se contemplaron diferentes expresiones teatrales, como ser el teatro para niños, el mimo, la danza-teatro y el teatro de muñecos. Los autores debían ser cordobeses o radicados en la Provincia de Córdoba. A pesar de la amplitud de esta convocatoria, no se logró el impacto que se había tenido en el año anterior. Se presentaron sólo dos obras, La venadita de Susana Pautasso y Ojos extranjeros de Javier Aguirre.

En 2004 sólo se presentó la obra ¿Quién es?, basada en ocho monólogos, de María Teresa Andruetto, Carlos Scocco, José Luis Arce, Gonzalo Marull y Mariano Medina. Por la limitada participación lograda, pareciera que el TxI en Córdoba está languideciendo o pasando por una etapa de transición.

A partir de las experiencias realizadas en otras partes del país, se puede observar que el objetivo del ciclo del TxI 2003 en cuanto a extender la iniciativa

¹¹ En la obra Conspiración amarga “el director hurga en el drama de los niños expropiados mediante el retrato de un grupo de ‘mano de obra desocupada’ que vive en un sótano a la espera de una señal que le permita volver a la superficie para tomar el poder” (<http://www.lanacion.com.ar/410502>).

geográficamente resultó muy productivo. Mientras tanto, en Capital Federal se siguió trabajando para mejorar la calidad de las propuestas para el ciclo del siguiente año 2004, organizándose talleres de dramaturgia. De los talleres, que fueron realizados en el Centro Cultural San Martín, participaron aproximadamente 150 personas que en su mayoría eran jóvenes de 23 a 30 años. Se formaron ocho grupos de trabajo y de allí surgieron ocho de las obras que se presentarían en el ciclo del TxI 2004. Los talleres, con una serie de pautas muy detalladas, fueron dirigidos por Patricia Zangaro. La temática central era “la reconstrucción de la identidad de los desaparecidos desde el punto de vista de los familiares, amigos, compañeros de estudio y de trabajo” (Cabrera). Se llevaron a cabo una vez por semana, desde mayo hasta noviembre de 2003. Para involucrarse en los talleres los participantes debían comprometerse a cumplir con todas las etapas. La primera consigna era:

... profundizar la búsqueda teatral y temática que implicaba teatroxlaidentidad. Se intenta [ba] por medio de la participación en los talleres crear una conciencia respecto al tema de la apropiación de menores, con el objetivo de lograr creaciones artísticas de mayor potencia y claridad con respecto a ese tema tan complejo. (Guía cultural.com)

Los interesados en participar en los talleres tenían que presentar su currículum vitae y un ensayo explicando los motivos por los que deseaban participar en el TxI.

A fin de comprender el proceso de mejoramiento de calidad de las obras y de la profundización en las temáticas que se desarrollaban a través de los talleres, resulta interesante concentrarse en el funcionamiento de los mismos, el que consistía en

cinco etapas. En la primera etapa se planteaba realizar cuatro encuentros generales de naturaleza temática. En esta etapa se contaba con la participación de las Abuelas de Plaza de Mayo, quienes daban a conocer algunos testimonios, invitando a los encuentros a un nieto recuperado o mostrando un video acerca del tema de la apropiación de niños, y promovían la reflexión acerca de la situación. En el último encuentro cada participante tenía que presentar un trabajo escrito donde expresara sus propias reflexiones con respecto a lo experimentado en los diferentes encuentros, reafirmando el interés de continuar participando de los talleres.

A la segunda etapa de los talleres se la denominó la “Etapa constituyente”. En esta etapa los participantes eran divididos en tres grupos, cada uno de ellos con un coordinador. Cada grupo tenía que reflexionar y profundizar sobre el concepto de teatro político, tanto en forma teórica como práctica. Al final de esta etapa se formaban subgrupos. Cada uno de los subgrupos estaba a cargo de un equipo de coordinación formado por un director teatral y un autor.

En la tercera etapa se comenzaba a trabajar con lo específicamente teatral. En esta etapa cada subgrupo elaboraba las bases del futuro espectáculo para presentarlas a los participantes de los restantes subgrupos. Durante la reunión grupal se analizaban los diferentes proyectos, se intercambiaban ideas y se discutía sobre los esquemas dramáticos y las formas expresivas. En el último mes de esta etapa, se comenzaron a escribir las obras teniendo en cuenta todo lo elaborado hasta ese momento.

En la cuarta etapa, cada grupo tuvo que definir las líneas generales de cada proyecto y comenzar a ensayar en función del espectáculo previsto. Además, en esta etapa, la coordinación general evaluaba los resultados de cada proyecto y definía el

número de espectáculos a presentar. En la quinta y última etapa se realizaron los ensayos definitivos y se completó la producción y puesta en escena de cada proyecto.

El ciclo del TxI 2004 presentó 20 obras desde el 28 de junio al 30 de agosto, de las cuales algunas habían surgido de los talleres realizados en el año 2003 y otras obras habían sido seleccionadas por un concurso. Al concurso se remitieron 140 proyectos que fueron leídos, como en años anteriores, por una Comisión de Lectura integrada por figuras de reconocida trayectoria dentro del teatro.

Para mantener la objetividad y la transparencia del proceso de selección de las obras para concursar, los autores debían presentar tres sobres. En uno de los sobres se debía incluir la obra firmada con seudónimo. Otro sobre debía contener los nombres de los integrantes del proyecto, actores y director, quienes asumían el compromiso de participar en la organización del TxI. Este sobre no tenía que incluir el nombre del autor. El tercer sobre llevaba el seudónimo del autor afuera y adentro sus datos personales. Cada autor podía presentar con distinto seudónimo más de una obra, pero de ser seleccionadas dos o más obras de un mismo autor sería elegida sólo una de ellas. De los proyectos concursados se seleccionaron 16 obras, que se sumaron a las cuatro resultantes de los talleres, para ser presentadas en el ciclo 2004.

En cada presentación de este ciclo, personalidades muy reconocidas del ambiente artístico argentino, como Alfredo Alcón, Arturo Puig, China Zorrilla, Cipe Lincovsky, Claribel Medina, Cristina Banegas, Darío Grandinetti y Gastón Pauls, iban rotando por las diferentes salas interpretando textos y monólogos de reconocidos escritores y poetas.

Como había ocurrido en los anteriores ciclos, la repercusión del TxI en 2004 fue exitosa. Como resultado de ello, el TxI va a comenzar a tener un impacto en el exterior del país. Algunas de las obras se presentan a nivel internacional. Por ejemplo, las obras Mi nombre es de Anabella Valencia y The shoes de Cristina Merelli fueron invitadas a participar en el VI Conference on Latin American Theatre en la University of Connecticut llevado a cabo entre el 6 y el 9 de abril de 2005. Asimismo, obras del TxI van a presentarse en Barcelona, Canarias, Madrid y La Coruña de España. En forma paralela a este proceso de expansión internacional, se crea el TxI en España. Como respuesta a un pedido de las Abuelas de Plaza de Mayo, un grupo de teatristas respondieron organizando un primer ciclo en España. Los que decidieron participar se vieron motivados por la posibilidad de que jóvenes apropiados en la época de la dictadura militar de Argentina residieran en distintas ciudades españolas. En el Teatroxlaidentidad de España 2004 (TxIES 2004) participaron más de 200 personas ligadas al teatro. Se presentaron 20 obras representadas en siete teatros de la Comunidad de Madrid durante los días 14, 21 y 28 de junio y 12 de julio de 2004. El ciclo se abrió en el Teatro Nuevo Alcalá el 14 de junio de 2004 y se cerró en Casa de América el 12 de julio de ese año, convocando a más de 3.500 espectadores. Se presentaron las obras A propósito de la duda, nueve obras del ciclo TxI 2001, cinco obras del ciclo TxI 2002 y cinco obras originales: Secuelas de Quique Fernández, Identidad de Charlie Levi Leroy, Manos grandes de Mariana Eva Pérez, Madre post mortem de Estrella Díaz Rodríguez y Conócete a vos mismo de Bárbara Visnevetky.

En lo que hace el TxI de Capital Federal, las bases para el ciclo 2005 fueron muy similares a las del ciclo 2004. Nuevamente la temática fue la identidad

considerada en forma amplia. Esta vez, la justificación de la amplitud del tema de la identidad se explicita en la declaración que hicieron las Abuelas de Plaza de Mayo, quienes continúan apoyando al TxI:

Es una manera de militancia, de resumir el compromiso histórico del arte teatral respecto de la realidad. Y es una forma de juntarnos actores, directores, escritores y público tras un objetivo noble, en una comunicación que nos encuentre en la búsqueda de nuestra propia identidad:

Identidad para actuar nuestros conflictos.

Identidad para expresar nuestra dolorosa historia.

Identidad para aprovechar integralmente los nuevos espacios que se logran.

Identidad para no ser devorados por el arrollador mercado.

Identidad para pararnos sobre nuestros propios pies...

y crecer... (Abuelas)

Las obras del ciclo 2005 se presentaron desde el 25 de julio al 12 de septiembre. El ciclo consistió de siete obras nuevas y la reposición de ocho obras de los ciclos previos. La inauguración del ciclo se realizó en el Obelisco de Buenos Aires, para muchos, lugar simbólico de la identidad argentina. El lema del ciclo, como lo señala un artículo periodístico del diario Clarín, fue: “entre todos te estamos buscando” (20 de julio de 2005). Asimismo, se realizó una celebración en el teatro Broadway donde muchos de los participantes dieron un discurso en celebración de un lustro de presentaciones. Uno de los discursos fue el de Daniel Fanego quien se refirió enfáticamente a los positivos resultados de la iniciativa no sólo en Capital Federal

sino también en Córdoba, Chaco, Misiones, Tucumán, Mar del Plata, Ushuaia y al TxI de España que, para esta fecha, ya llevaba dos años de presentaciones. Otro de los discursos importantes fue el de Estela de Carlotto quien reafirmó la importancia del TxI como parte de la reconstrucción de la democracia. Sus palabras fueron:

TxI se consolida y renueva la apuesta en los teatros argentinos y desde el 2004 en el extranjero. Y es la expresión más pura de cada actor, actriz y dramaturgo, así como de utileros y escenógrafos y de todos aquellos que rodean y abrazan esta misión formidable. El enorme mérito de TxI es decir desde el escenario la palabra justa para brindar a los espectadores luz sobre la historia que nos oprime a los argentinos desde hace décadas y que aún no todos conocen o entienden. Pero por sobre... transmitir a los jóvenes mensajes bien intencionados para que sean partícipes en la etapa de reconstrucción democrática. (Carlotto “Una luz”)

En los cinco años de gestación del TxI, este movimiento teatral fue tomando diferentes formas en sus varios ciclos, ampliando temáticas, involucrando a más gente de teatro y difundiéndose en muchas áreas, tanto dentro de Argentina como en el extranjero. Durante esos cinco años, la intención siguió siendo la misma: mantener viva la memoria y cuestionar la identidad. A partir de su objetivo, el TxI logró construir, con las presentaciones de cada uno de los ciclos, una memoria sobre un período de la historia argentina que varios de los que construyen la historia desde el ámbito oficial intentaron borrar. Asimismo, el TxI constituye hoy en día otro capítulo del teatro social argentino. Desde el TxI no sólo se intenta recordar esa historia sino

que además se aspira a crear en los participantes una mayor conciencia política y la motivación para emprender una crítica social del presente.

Capítulo 2: Teatrola identidad en el contexto de la evolución del teatro argentino

El teatro ofrece un eco, una resonancia que le dice al espectador que no está solo en la sociedad, que a través del teatro se reconoce en el otro, puede interrogarse, y puede gozar también un instante menos agobiante que el de la vida diaria.

Griselda Gambaro

...en mi país no se puede estudiar el teatro como puro fenómeno estético. Está ligado a los momentos políticos. Y eso, que en otros países sólo ha tenido influencia sobre el contenido, en el mío ha determinado a veces la estructura, la manera de decir, o sin eufemismos: la posibilidad de decir algo.

Oswaldo Dragún

El teatro puede ser concebido, desde el punto de vista de su función social, como una expresión artística que procura reflexionar sobre las inquietudes de su tiempo. Para lograr ese objetivo, el teatro necesariamente debe involucrarse con la realidad sociopolítica, ya sea para complementarla, criticarla o intentar cambiarla. El teatro argentino, en particular, ha materializado esa función social desde sus orígenes, dramatizando sistemáticamente los procesos, cambios y crisis de la historia argentina. Esa materialización ha sido tan relevante que han surgido movimientos cuyo objetivo primario ha sido enfocarse en problemáticas sociales. Ejemplos significativos de esos movimientos son el Teatro Independiente y el Teatro Abierto y, en la actualidad, el Teatro por la Identidad; movimiento cuya importancia cobra más relevancia si se lo analiza dentro del panorama más amplio de la evolución del teatro social argentino.

En este concepto de teatro social incorporo dos nociones, la del teatro político y la del teatro popular, que generalmente aparecen por separado y aún algunas veces se presentan como opuestas. El teatro político, tomando la definición del Diccionario de teatro de Patrice Pavis, es aquel que “tiene como característica común la voluntad de hacer triunfar una teoría, una creencia social, un proyecto filosófico. La estética queda subordinada al combate político hasta el punto de diluir la forma teatral en el debate de ideas” (459). El concepto de teatro popular es, de acuerdo al mismo diccionario, aquel teatro que “está destinado a las capas populares y/o proviene de ellas. Se opone al teatro elitista, al teatro literario, al teatro de corte, al teatro burgués, al teatro a la italiana y al teatro político” (459). En el concepto de teatro social estoy fusionando la sustancia de esas dos definiciones e incluyendo el aspecto productivo-receptivo del teatro político que es enfatizado por Federico Irazábal cuando lo define no como una poética en sí misma sino como “una modalidad productivo-receptiva”¹² (El giro político 51). Asimismo, este concepto de teatro social recoge explícitamente la importancia que tiene el teatro como género literario social. Como señala Sandra Cypess al empezar su artículo “La dramaturgia femenina y su contexto sociocultural”: “Nosotros, aficionados del teatro, estaremos de acuerdo con el juicio de que el teatro es el género que mejor manifiesta la realidad, que es el más social en orientación de todos los géneros” (LATR Summer 63).

¹² En general cuando se habla de teatro político se piensa en un teatro fundamentalmente panfletario. El trabajo de Federico Irazábal desconstruye esa noción. Sin embargo, resulta relativamente inconsistente que establezca por un lado que no existe un teatro político y que, más adelante en su trabajo, defina dos formas de teatro político: “Desde aquí llegamos a definir la existencia de dos tipos de teatro político. El primero propiamente dicho, es aquel que muestra el acontecimiento, que adhiere a la noción de denuncia, que busca la empatía ideológica con el receptor y que para lograrlo apela a una estética lo suficientemente clara que disminuya el nivel del ruido existente en todo proceso de comunicación. El segundo tipo, el teatro metapolítico, es aquel que reflexiona (desconstruye) sobre el ejercicio de la política en las diferentes instituciones en las cuales entra en juego el poder”. (63)

El concepto de teatro social que planteo aplica a los tres movimientos en los que se concentra mi investigación, dado que ellos toman las problemáticas derivadas de la situación política y social como base para sus textos y orientan sus producciones a diferentes grupos sociales. Vale destacar que si bien, como dice Pavis en su definición, en el teatro político la estética queda subordinada al proyecto político, en el caso de los tres movimientos que analizo, como veremos más adelante en este mismo Capítulo, las estéticas forman una parte importante de sus concepciones y no necesariamente quedan subordinadas a los respectivos proyectos.

La importancia de este concepto social en el teatro argentino la encontramos desde sus orígenes, por ejemplo, en la obra Juan Moreira de Eduardo Gutiérrez (1851-1889) y José Podestá (1858-1937) y en obras de Florencio Sánchez (1875-1910) y Armando Discépolo (1887-1971).

La obra Juan Moreira, que se estrena en el año 1884, presenta la historia de un gaucho que, al comienzo de la obra, intenta acudir a la justicia para arreglar los problemas que ha tenido con otro gaucho pero que, a partir de percibir que no será amparado, decide hacer justicia con sus propias manos. Juan Moreira es uno de los primeros personajes del teatro argentino que representa en forma explícita la problemática social de la época. Como lo señala Frank Dauster, Juan Moreira “expresa el resentimiento de los abusos del gobierno, la injusticia social que lo caracterizó, la dependencia a intereses foráneos a los que encadenó el país y los resultados negativos de una inmigración mal orientada” (42). Esta obra no solo tendrá un impacto social en su época, sino que continuará siendo relevante aún después de un siglo de su estreno. Luego de la dictadura militar en Argentina, entre marzo de

1984 y marzo de 1989, se repusieron muchas obras de teatro que habían estado previamente prohibidas. Una de esas obras fue Juan Moreira. Jorge Dubatti rescata este aspecto en su artículo “El teatro callejero”, cuando menciona una lista de espectáculos repuestos durante esa época y en la cual aparece precisamente la obra Juan Moreira. Dubatti señala que “Juan Moreira fue, en diversos aspectos, el espectáculo más representativo de este primer momento [...] se trató de un espectáculo de alusión política metaforizada, en el que el personaje de Eduardo Gutiérrez se transformaba en una reivindicación del ‘pueblo’ perseguido durante la dictadura.” (Pellettieri 5: 292). Cien años habían pasado desde la primera presentación de Juan Moreira y la actualidad e impacto de esa obra aún resultaba indiscutible.

Continuando con la historia teatral argentina, a principios del siglo XX encontramos a Florencio Sánchez y algunas de sus consagradas obras, como por ejemplo M’hijo el doctor (1903) y Barranca abajo (1905), donde el aspecto social resulta evidente. Florencio Sánchez es considerado como un dramaturgo que creó un nuevo sistema teatral. Sus obras, en general, presentan una tesis realista donde se aprecia una crítica concreta a las injusticias sociales de la época. Como lo expresa Dauster: “el teatro de Sánchez es un teatro crítico de compromiso social, que desnuda el sufrimiento de los marginados, el abuso del poder y el privilegio o el estado moral de los personajes, y en esto se remonta a sus fuentes en el teatro gauchesco, el sainete y el teatro anarquista” (55).

Entre los años 1920 y 1930 comienza la etapa del teatro argentino que se conoce como teatro premoderno popular (Pellettieri), a partir de la cual al viejo

modelo del sainete se le comienza a dar nuevas lecturas de las que surge un nuevo modelo, conocido con el nombre de grotesco criollo¹³. En este nuevo modelo, creado por Armando Discépolo (1887-1971) con sus obras paradigmáticas Mateo (1923) y Stefano (1928), también nos encontramos con un intertexto que remarca una profunda crisis social representada en ambas obras por la generalizada degradación ética y moral de los personajes¹⁴.

Eduardo Gutiérrez, José Podestá, Florencio Sánchez y Armando Discépolo representan pilares de los orígenes del teatro social argentino y de su significativa tendencia a transformar la práctica teatral en un espacio modificador de la cultura y de la sociedad. La producción de obras que colocan al teatro argentino como instrumento de cambio social se va a enfatizar posteriormente a partir de dos movimientos teatrales ampliamente reconocidos: el Teatro Independiente y el Teatro Abierto y, más recientemente, con el TxI.

En este capítulo realizaré una lectura de la producción del TxI para demostrar su consistencia con la evolución del teatro social argentino. Para ello me concentraré en cuatro puntos de contacto que se pueden establecer entre los movimientos del Teatro Independiente y del Teatro Abierto y el TxI: su compromiso con la realidad

¹³ Las características del grotesco criollo, un teatro que va a volver a tener influencia sobre el teatro argentino a partir de los años sesenta, tal como las resume Neglia son las siguientes: “se retoma del sainete el personaje del inmigrante y lo hace su protagonista; prefiere problemas internos individuales y ambiente interior y no la calle o el conventillo de los sainetes; tiende a centrarse en un protagonista predominante, el cual frecuentemente da su nombre a la obra; de comicidad extrema, es esencialmente pesimista; usa lenguaje, mímica, maquillaje y vestimentas para enfatizar la caracterización y para conseguir la comicidad; prefiere ambiente y personajes de clase humilde; emplea simultáneamente rasgos cómicos y trágicos, mezclando la risa con el llanto” (Dauster, 74).

¹⁴ El grotesco va a ser resignificado a partir de la década del sesenta. Las nuevas lecturas conectarán este género a la realidad política argentina de las primeras décadas del siglo pasado. Esta lectura de los grotescos discepolianos, como lo expresa Pellettieri, “fue sumamente productiva para el teatro nacional ya que logró convertirlos en un verdadero modelo para el teatro argentino actual” (“El grotesco criollo”, 460).

sociopolítica del momento, el desarrollo de nuevas estéticas, el incentivo para el surgimiento de nuevos dramaturgos y la identificación de autores que han participado en más de uno de esos movimientos y que han servido de puente y validación de los nuevos movimientos que han ido surgiendo.

El primer punto de contacto se relaciona con el objetivo de conectar el teatro con la realidad sociopolítica. En el caso del Teatro Independiente, su gestación, que ocurre en los años treinta con la fundación del Teatro del Pueblo, coincide con el primer golpe de estado en Argentina. El objetivo primario del Teatro del Pueblo es hacer un teatro orientado al pueblo, que sea crítico de la situación social y con una clara intención de reflejar la realidad imperante. Por su lado, el Teatro Abierto surge en 1981, a los cinco años del último golpe de estado en Argentina (1976), y perdura hasta 1985, dos años después del restablecimiento de la democracia. Este movimiento es el ejemplo por antonomasia del teatro social argentino dado que es considerado como un verdadero teatro de denuncia y de compromiso en la relación con la realidad de la época.

El segundo punto de contacto se relaciona con las repercusiones estéticas que han tenido estos movimientos. Tanto el Teatro Independiente como el Teatro Abierto utilizan o proponen nuevas estéticas, provocando con ello una ruptura con el teatro de la época, como es el caso del primero, o una revitalización del teatro nacional, como es el caso del segundo. Por su parte, en el TxI se plantea una valoración de la multiplicidad de estéticas.

El tercer punto de contacto entre esos tres movimientos es que han servido para estimular la producción teatral, tanto en forma individual como colectiva. Desde

el punto de vista individual, a partir de cada uno de esos movimientos han surgido dramaturgos que tendrán, en el caso del Teatro Independiente y del Teatro Abierto, un positivo reconocimiento por parte de los medios y la academia. En cuanto al aspecto colectivo, en los movimientos se ha recurrido al trabajo colectivo a través de la producción grupal de alguna de las obras.

Un cuarto punto de contacto entre los movimientos resulta de la participación de algunos dramaturgos considerados canónicos dentro de la historia del teatro argentino y que presentaron producciones en dos o tres de esos movimientos. En lo que hace al TxI, la participación de estos dramaturgos cumple una doble función. Por un lado, esos dramaturgos desempeñan una suerte de puente en esa evolución del teatro social. Por otro lado, dado que esos dramaturgos llevan una larga trayectoria en la actividad teatral y son sumamente respetados dentro del ambiente del teatro argentino, ellos actúan como medios de validación del movimiento del TxI. A modo de ilustrar este punto, analizaré tres obras del TxI que fueron presentadas por dramaturgos que participaron en los movimientos teatrales anteriores.

En los tres movimientos teatrales se encuentra una relación entre las producciones teatrales con la realidad sociopolítica. Este objetivo es logrado en primer lugar con la fundación del Teatro del Pueblo por Leonidas Barletta (1902-1975) hacia finales del año 1930, marcando ese acontecimiento el comienzo del Teatro Independiente. La fundación del Teatro del Pueblo coincide con el primer golpe de estado en Argentina y el comienzo de lo que se califica como la década infame de la historia argentina.

Ese período, que comienza con el golpe de estado que en el año 1930¹⁵ se produce en contra de Hipólito Irigoyen (1852-1933), va a resultar en una sucesión de años de gran corrupción gubernamental, fraudes electorales, significativo empobrecimiento de la población, y la formación de villas miserias en Buenos Aires. Este período continuará con otros golpes de estado que se producen entre 1943 y 1946, año en que asume la presidencia de la Nación Juan Domingo Perón (1895-1974), quien a su vez estará en el poder hasta que cae, como resultado de otro golpe de estado en el año 1955.

La gente de teatro responderá activamente a la inestabilidad política y social con el surgimiento de grupos independientes y cambiando la forma de hacer teatro. Utilizando las palabras del mismo Barletta, el objetivo del Teatro del Pueblo era “realizar experiencias de teatro moderno para salvar el envilecido arte teatral y llevar a las masas el arte general, con el objeto de propender a la salvación espiritual de nuestro pueblo” (citado en Mansilla “Breve historia”). La fundación del Teatro del Pueblo provoca la primera e importante gestación de un teatro independiente del teatro oficial y comercial que estaba orientado casi exclusivamente a los intereses de una minoría y que no reflejaba la realidad social. A la fundación del Teatro del Pueblo le seguirán otros, como el Teatro de Juan B. Justo en 1933 y el de La Máscara en 1937. El movimiento del Teatro Independiente termina desapareciendo en la década del sesenta debido a que, en lo que respecta a la situación sociopolítica, tal como lo expresa Pellettieri, con “la caída del peronismo el Teatro Independiente se

¹⁵ Es importante recordar que a principios de los años treinta los problemas en Argentina se agudizaron como producto de la crisis mundial que comenzó en 1928 (Gran Depresión). En esta época Argentina entró en una profunda recesión debido, en buena medida, a la caída de los precios de los productos agrícolas, principal fuente de ingreso del país, y a una devaluación de la moneda. (Romero, Luis Alberto. Breve historia contemporánea de la Argentina)

había quedado sin oponentes... y su discurso había perdido fuerza polémica” (Una historia 88). Por otro lado, durante los aproximadamente 30 años de su existencia se comienza a dar un importante énfasis al teatro como profesión y surgirán una variedad de escuelas de teatro y de actuación que antes no existían. Además, en esos 30 años ya “existía una verdadera tradición de teatro culto” y los dramaturgos presentaban sus obras en diferentes teatros en forma autónoma (Pellettieri, Una historia 89).

El teatro independiente concebía al teatro como un género social. Como señala Pellettieri, el teatro independiente consideraba que el teatro era “una práctica social que debía denunciar los problemas argentinos y universales... el teatro era pura comunicación y compromiso. Un hecho didáctico enderezado al progreso del hombre”¹⁶ (Una historia 69). Los objetivos de naturaleza social del Teatro Independiente se pueden comprobar tomando como ejemplo algunas de sus producciones¹⁷. Entre esos ejemplos podemos destacar obras como Trescientos millones (1932) de Roberto Arlt (1900-1942), que marca el comienzo de este movimiento, El puente (1949) de Carlos Gorostiza (1920), que representa la llegada del peronismo, y El desatino (1965) de Griselda Gambaro (1928), que fue una de las últimas obras de este movimiento.

¹⁶ Osvaldo Pellettieri, en su libro Una historia ininterrumpida. El teatro argentino moderno (1949-1976), hace un estudio profundo del Teatro Independiente destacando tres períodos: la fase de culturalización (1930-49), en la que se rompe con el sistema de teatro tradicional y se propone un teatro culto basado en modelos europeos; la fase de nacionalización (1949-59), en la que se continúa rechazando al teatro comercial y utilizando los modelos europeo y norteamericano pero buscando una mayor contextualización con la situación argentina; y la fase de reflexiva modernización (1960-67) cuando desaparece el Teatro Independiente y comienza un nuevo sistema resultante de la mezcla de las textualidades argentinas preexistentes con los intertextos de Miller, con la ideología y los recursos escénicos del sistema Stanislavski y los dramas de Ionesco, Beckett y Harold Pinter.

¹⁷ David William Foster, en su libro The Argentine Teatro Independiente, 1930-1955 analiza profundamente algunas de las obras más relevantes en este período como Trescientos millones, La isla desierta, Un guapo del 900, El puente, Judith y las rosas e Historias para ser contadas.

En la obra de Roberto Arlt Trescientos millones se representa el sueño que tiene una muchacha que trabaja como empleada doméstica, en el cual ve cambiar su vida a partir de ganar 300 millones de pesos (cantidad considerable de dinero para esa época). En la obra se manifiesta claramente la situación social de un sector de la población que se encuentra cada vez más degradado y empobrecido, producto de la inestabilidad política y social, la desocupación y la falta de protección laboral.

En la obra de Carlos Gorostiza El puente se presenta la situación sociopolítica durante la primera presidencia de Perón¹⁸ y la inserción en el discurso social de los sectores bajos de la población. En esta obra Gorostiza combina, en dos espacios separados, a personajes de una familia de la clase media, que ocupan el espacio de la casa, con un grupo de amigos, trabajadores y desocupados, que se encuentran en la calle. Gorostiza intenta destacar en esta obra la dificultad que experimentan entre esos dos grupos sociales para interrelacionarse. En palabras de Pellettieri, la obra de Gorostiza representa “la aparición del peronismo, el advenimiento de un nuevo sector social a la vida nacional, los antagonismos que le sucedieron, el odio social generado en los dos bandos, el acuciante problema económico” (Una historia 59).

En su obra El desatino, Griselda Gambaro nos muestra una sociedad en decadencia por su falta de valores morales, sociales y espirituales. A un personaje, Alfonso, al ponerse los zapatos le queda atrapado en su pie un extraño artefacto metálico que había recogido la noche anterior de un tacho de basura. Inmovilizado completamente va a tener que observar y soportar sumisamente la lujuria de su

¹⁸ Osvaldo Pellettieri señala que el peronismo quiso combatir al Teatro Independiente. Resulta muy interesante la información acerca de que en 1955 la sala del Teatro del Pueblo fue incendiada, acto que también ocurrió en la década del ochenta con el teatro Picadero, donde se realizaba una presentación del Teatro Abierto.

madre, el distanciamiento de su mejor amigo y la apatía de una esposa ficticia. A pesar de sus problemas, Alfonso va a ignorar a un muchacho que es el único personaje que quiere ayudarlo. Al final de la obra el muchacho le arrancará el aparato, pero ya la muerte de Alfonso es inevitable. Cypess resume claramente la vinculación de la obra con la situación social, señalando que la obra “did not activate the Argentine public, but depicted, rather, their anesthetized state as deformed, marginalized, victimized Alfonsos” (“Gambaro’s El desatino” 13).

La experiencia del Teatro Abierto resultó de gran relevancia en cuanto a su función sociopolítica, actuando como respuesta y forma de resistencia a la situación imperante a principios de los años ochenta. Cabe recordar que, a partir del 24 de marzo de 1976 y hasta finales de 1983, Argentina estuvo gobernada por una dictadura militar¹⁹ que, de acuerdo a muchos autores²⁰, fue la más dura y sangrienta de su historia: el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional. Durante los años que duró la dictadura, la sociedad argentina vivió en una situación de feroz represión, lo que ya desde el Informe de la Comisión Nacional sobre Desaparición de Personas (CONADEP) de 1984 fue caracterizado como la instauración del terrorismo de Estado²¹. La violencia de esos años dejó una secuela de miles de presos políticos,

¹⁹ La dictadura comienza el 24 de marzo de 1976 con la presidencia de Jorge Rafael Videla (1925), seguido por Roberto Viola (1924) y Leopoldo Galtieri (1926-2003) y terminando con Reynaldo Bignone (1928) el 30 de octubre de 1983. Ese año gana las elecciones democráticas Raúl Ricardo Alfonsín (1927), líder de Unión Cívica Radical (UCR).

²⁰ Algunos de los autores que describen esa dictadura como la más sangrienta de la historia son: Juan Suriano en la introducción del libro Nueva historia argentina. Dictadura y democracia (1976 – 2001) Tomo X. Tulio Halperin Donghi, en La larga agonía de la Argentina peronista; y Marcos Novaro y Vicente Palermo en La dictadura militar 1976/1983. Del golpe de estado a la restauración democrática.

²¹ Ver especialmente las conclusiones del Informe.
<http://www.desaparecidos.org/arg/conadep/nuncamas/nuncamas.html>

30.000 desaparecidos²² y un gran número de exiliados, al mismo tiempo que se llevó adelante una férrea censura de los medios de comunicación y de la cultura en general. Muchos escritores, dramaturgos, actores, editores, periodistas, músicos y gente de la cultura en general engrosaron las listas de presos, desaparecidos y exiliados. En palabras de Francine Masiello, “la esfera pública había sido vaciada de su polifonía de voces” (12). Las políticas implementadas por la dictadura, lo que Marcelo Cavarozzi caracterizó en su artículo “Autoritarismo y democracia (1955-1996)” como la nueva dominación autoritaria, llevaron a la destrucción de la industria nacional y dejaron al país con un enorme endeudamiento externo, pero, tal vez, el objetivo más nefasto del Proceso fue el intento brutal de eliminar la resistencia popular. Sin embargo, a mediados de 1981²³, momento en el que se inaugura Teatro Abierto, ya se empezaba a evidenciar el descontento social. El precario consenso conseguido por el régimen militar, “cuyo cemento había sido el terror” (Halperin 107), se fue debilitando al ritmo de la crisis económica y la represión se tornó menos dura, lo que contribuyó a que se comenzaran a observar algunas movilizaciones populares, a escuchar los reclamos de los grupos de derechos humanos y a hacerse públicas las denuncias de las Madres de Plaza de Mayo. Una de las tácticas usadas por Galtieri, tercer militar a cargo del gobierno después del golpe de estado, en un intento para lograr popularidad, fue la recuperación de las Islas

²² El número de 30.000 es el estimado por los organismos de derechos humanos. La CONADEP llegó a recibir algo menos de 10.000 denuncias en 1984, pero en los años siguientes la cantidad de denuncias de personas desaparecidas ha aumentado.

²³ Hugo Quiroga plantea que la dictadura puede ser dividida en distintas etapas: una primera de legitimación entre 1976 y 1979; un momento en el que comienza la deslegitimación que comienza en 1979; una etapa de agotamiento hasta 1982; y una cuarta etapa de descomposición que se da a partir de la Guerra de Malvinas en 1982. Quiroga, Hugo. El tiempo del “Proceso”. Conflictos y coincidencias entre políticos y militares, 1976-1983. Rosario: Editorial Fundación Ross, 1994.

Malvinas a través de la ocupación militar de las islas. No parece mera casualidad que la ocupación se haya producido dos días después de la primera huelga general desde el 24 de marzo de 1976, que fuera convocada por la Confederación General del Trabajo²⁴. Si bien inicialmente el gobierno logró cierto margen de apoyo con la aventura de las Islas Malvinas, el intento fracasó completamente en el plano militar, lo que contribuyó en buena medida a ahondar el deterioro de la imagen del gobierno.

La gente de teatro nuevamente va a responder a esta situación sociopolítica, tal como lo hizo anteriormente Barletta con la fundación del Teatro del Pueblo, con el movimiento del Teatro Abierto. Sus integrantes, en la apertura del movimiento, declaran al público su principio básico que era: “siendo el teatro un fenómeno cultural eminentemente social y comunitario intentamos mediante la alta calidad de los espectáculos y el bajo precio de las localidades recuperar un publico masivo” ([Teatro Abierto](#)).

El Teatro Abierto se inauguró el 28 de julio de 1981 en el Teatro del Picadero²⁵. Varios de los dramaturgos que pertenecían a diferentes agrupaciones del Teatro Independiente, y que compartían algunas ideas que se originaron en 1930 con la fundación del Teatro del Pueblo, participarán en el movimiento del Teatro Abierto.

²⁴ Con respecto a la importancia de esta huelga se puede consultar el artículo de Héctor Palomino, “Los cambios en el mundo del trabajo y los dilemas sindicales”, en [Nueva historia argentina. Dictadura y democracia \(1976 – 2001\)](#), y el libro de Pablo Pozzi, [Oposición obrera a la dictadura](#).

²⁵ Como lo comenta Roberto Cossa en su artículo “Teatro Abierto: un fenómeno antifascista” después de una semana de inaugurado el Teatro Abierto un comando ligado a la dictadura (se dijo que pertenecía a la Marina) incendió las instalaciones de la sala. Al igual que el público, los militares habían advertido que estaban en presencia de un fenómeno más político que teatral” (518).

Un notable ejemplo es Griselda Gambaro, quien en una entrevista²⁶ expresó su opinión en cuanto a la contribución del Teatro Abierto diciendo que:

... fue un fenómeno importante de confrontación política, que no innovó teatralmente, que no fue subversivo teatralmente. Fue un hermoso fenómeno de solidaridad entre la gente de teatro y el público; recuperó al público, destruyó la atomización, ese aislamiento que había impuesto la dictadura. Pero en el aspecto teatral, no innovó mayormente. Y la prueba es que, cuando desaparecieron las causas de presión política, al Teatro Abierto le costó mucho sobrevivir. Y terminó por desaparecer al cabo de dos o tres años. (“Yo aparecí...”)

En esa opinión de Gambaro se evidencia la importancia del objetivo sociopolítico por el cual surgió este movimiento. Su opinión es consistente con lo que expresan muchos de los participantes que se vieron motivados por el convencimiento de que “el arte sí es capaz de cambiar el mundo” (Kartún 518)²⁷.

Una característica frecuente en las obras del Teatro Abierto es la visión maniquea representada por una dualidad de personajes víctima-victimario o por una familia, cuya dinámica representaba la situación de terror que reinaba en el país. Una de las técnicas más utilizadas en este movimiento teatral era el uso de la metáfora y la alegoría. Como bien señala una de las investigadoras de este período, Jean Graham-Jones, “... family dynamics functioned as a metaphor for multilevel power relations,

²⁶ Realizada por Peter Roster.

²⁷ A pesar de la compleja discusión con respecto a la importancia de la literatura en cuanto a la influencia que puede tener en el contexto sociopolítico, es interesante destacar la posición del escritor Felix Luna quien, en la conferencia en la que participó en la Feria del Libro el 25 de abril del corriente año, expresó que considera “una verdad irrefutable” que “los libros hacen historia, no sólo la reflejan y la cuentan”. http://www.lanacion.com.ar/cultura/nota.asp?nota_id=800454&origen=ranking

and paternalism reached authoritarian extremes while the offsprings' immaturity symbolized a national state of arrested infantilism. The enclosed space of the home effectively, and frequently, represented the country under dictatorship" (Exorcising 21). Algunas obras representativas del primer ciclo del Teatro Abierto que muestran la situación sociopolítica a partir de la familia desintegrada o la relación víctima-victimario son: Papá querido de Aída Bornik (1938), Decir sí de Griselda Gambaro y Coronación de Roberto Perinelli (1940).

La obra de Aída Bornik, Papá querido, representa la reunión de los miembros de una familia que se encontraban distanciados y que, a partir de la muerte del padre, intentan recuperar su relación pero se enfrentan con que la reconciliación es imposible. En la obra aparece un coro que recita "cada uno es responsable por la libertad, por toda la solidaridad, por toda la dignidad, por toda la justicia y por todo el amor del mundo", clara alusión a que la sociedad es responsable de que la situación no cambie. Miguel Ángel Giella, en su artículo "Dramaturgia y sociedad en Teatro Abierto 1981", expresa que la obra "adquiere una especial significación que apunta hacia situaciones sociales: padre es fácilmente asimilable a la patria; padre muerto-patria muerta, hijos de un padre e hijos de una patria: desunidos" (Giella).

Griselda Gambaro en Decir sí presenta como la situación de represión imperante durante la dictadura alcanza significados absurdos. Nos encontramos con dos personajes: un peluquero y un cliente. El cliente simplemente quiere cortarse el pelo pero el peluquero va a manipular las acciones del cliente hasta que al final lo termina matando. Gambaro nos presenta en esta obra como el sometimiento y la pérdida de la libertad, aún por causas triviales, pueden resultar en situaciones trágicas.

La denuncia se manifiesta a partir de un personaje que se ve sometido hasta su más fatal consecuencia, la muerte. La obra funciona como sinécdoque de un pueblo que se encuentra sometido. Bajo una situación aparentemente cotidiana, que transcurre en una peluquería, la identificación peluquero-dictadura y clientes-desaparecidos representa claramente la violencia y la represión.

La obra de Roberto Perinelli, Coronación, nos presenta el tema de la mentira y el engaño en tres personajes de diferente nivel social. Olga, que pertenece a la clase alta, acepta ayudar a Carmen y a Lily, su hija, que pertenecen a la clase baja, ya que su casa quedó bajo la inundación. Las tres mujeres están esperando el rescate. Al final de la obra se descubre que en realidad Carmen no fue sólo a buscar refugio sino que su propósito era vengarse de Olga que había tenido una relación amorosa con su esposo, a quien ya había asesinado. Lo que al comienzo puede resultar como una acción de solidaridad entre las mujeres termina representando la traición, la violencia y la muerte. El paralelo con la situación que se vivió en el país es evidente. Es importante recordar que producto del caos que imperaba en el país muchas personas opinaban que no había otra salida que la de un golpe de estado. Carmen entra a la casa de Olga por un motivo diferente al que manifestó, tal como lo hicieron los militares al dar el golpe. Pero los acontecimientos, tanto en la obra como los vividos durante el gobierno militar, terminan revelando que las verdaderas intenciones eran otras.

Las obras del Teatro Independiente y del Teatro Abierto, por lo general, dramatizan las circunstancias socio-políticas de su época con la finalidad de cuestionarlas y hacer que los espectadores las cuestionen. A partir de ese

cuestionamiento, esos dos movimientos funcionan como instrumentos de cambios sociales que pueden ser evaluados a partir de la investigación. En este sentido, Miguel Ángel Giella señala que en el teatro argentino:

se ponen de manifiesto la interdependencia histórica entre manifestaciones teatrales argentinas y situaciones, avatares y evolución de un pueblo. El teatro como espejo de una sociedad y la sociedad como condicionante de un teatro, han sido características específicamente distintivas del teatro argentino (también posiblemente de otras dramaturgias nacionales), desde sus inicios hasta nuestros días. La historia de Argentina es la lucha por adquirir la conciencia de una identidad nacional que no pudo manifestarse por razones múltiples. Si recordamos primero la historia de la colonización y luego las luchas por la independencia, a partir de entonces, Argentina no fue más que un campo de golpes militares, insurrecciones, dictaduras e imperialismos. El hecho, además, de la fuerte inmigración que históricamente ha tenido el país, la polarización de Buenos Aires vs. Provincias, y otros fenómenos, habrían de condicionar la historia de su teatro como reflejo de esa sociedad. (Dramaturgia)

El TxI, en un contexto diferente, de democracia, va a seguir con esa misma tendencia.

En cuanto a la intencionalidad de estos movimientos, me parece interesante señalar la opinión de Víctor Winer (1954), quien inició su trayectoria como dramaturgo a comienzos de los años ochenta, participó en el ciclo de Teatro Abierto en 1983 con Honrosas excepciones, y participó como coautor de la obra Sorteo en el

ciclo 2001 del TxI. A partir de un intercambio de correos electrónicos, Víctor Winer me expresó algunas diferencias entre su participación en el TxI y en el Teatro

Abierto. Él señala:

... mi participación en el TxI fue más emotiva que teatral, en Teatro Abierto la herramienta era la obra en sí misma, su inserción en un ciclo por demás exitoso de público y difusión. En mi visión, aquel ciclo (me refiero a Teatro Abierto) fue una respuesta cultural a “la cultura de catacumbas” en las que nos había sumergido la dictadura militar, luego de conformada la “escena” que proponía cada día de espectáculo se transformaba en una respuesta política. En teatro por la identidad era otro el orden de las cosas: la prioridad y el motivo por el que participé fue estar presente en un reclamo que iba levantando su volumen a medida que avanzaba. Podría haber estado en la organización o en algún otro rol del ciclo y hubiera sentido el mismo grado de satisfacción por haber contribuido a que se ‘escuche’ el clamor de la restitución de esos niños sustraídos en medio de la vejación y el dolor. El rol del autor era indisoluble en el caso de Teatro Abierto, no así en teatro por la identidad. (Correo electrónico personal 11-7-05)

La opinión de Winer está relacionada con la función social del teatro. Es sugestivo que llamara la atención en el primer caso en la necesidad de romper con el mutismo en el que estaba sumergida la sociedad argentina durante el final de la dictadura y, en el segundo, en la de sumar una voz para ser escuchado durante la actual democracia.

Las dos motivaciones, ya sea romper el silencio o ser escuchado, están en relación directa con esa función social que los dramaturgos persiguieron en los tres movimientos analizados.

La tradición que comienza en los años treinta con el Teatro Independiente y que continúa en los ochenta con el Teatro Abierto se articula directamente con las motivaciones del TxI, movimiento teatral que desde sus comienzos, como fue señalado en el capítulo anterior, persigue el objetivo de identificar a las familias biológicas con los hijos de los desaparecidos. El análisis de las obras de TxI en relación con el punto de contacto referido a la problemática social lo analizaré en mayor profundidad en el Capítulo 3 de esta tesis.

El segundo punto de contacto entre los tres movimientos teatrales que he planteado se relaciona con las repercusiones estéticas que ellos han tenido. El Teatro Independiente surge a partir de la necesidad al renovar el teatro de la época y provocará una ruptura con la tendencia estética que imperaba en ese momento. El teatro, antes de la fundación del Teatro del Pueblo y de los otros teatros independientes, además generalmente de estar orientado a un público proveniente de la clase alta, desde el punto de vista estético sólo se limitaba a un teatro comercial. Uno de los objetivos que declarara Barletta fue generar un espacio para la renovación de los modelos del teatro tradicional y proponer un tipo de teatro total²⁸ y, con ello, ampliar el fenómeno teatral hacia otras áreas, por ejemplo, mediante el uso de nuevos recursos técnicos. Asimismo, también se propuso cambiar la visión del teatro. Las

²⁸ Barletta señala en relación a los que hacían el Teatro del Pueblo que: “Nosotros nos habíamos propuesto emprender sin impaciencias ni apuros el largo y penoso esfuerzo de devolver a nuestro teatro su dignidad y toda su belleza” (Revista Conducta 2: 27 cit. por Pelletieri en Una historia interrumpida 264).

nuevas tendencias estéticas que surgen a partir del Teatro del Pueblo se fundan en un fuerte intertexto del teatro europeo y norteamericano (Stanislawski, Picador, Meyerhold, Ionesco, Beckett y Pinter). Los nuevos modelos se oponían básicamente al "...microsistema teatral del sainete y el grotesco criollos y el realismo finisecular, el nativismo-costumbrista pero también contra los residuos del realismo finisecular... provocando una profunda modernización" (Una historia 41). Desde el punto de vista estético, la reacción en contra del teatro dominante, que se basaba en representaciones realistas que respondían primordialmente a procedimientos miméticos, va a resultar en la producción de obras experimentales. Este primer y fundamental impulso tomado por Barletta provoca el surgimiento de muchos grupos de teatro que irán tomando una posición similar a la propuesta por él. Esta nueva tendencia no sólo provocó esa ruptura tan esperada con el teatro dominante hasta el momento, sino que también logró una renovación sumamente enriquecedora. El Teatro Independiente, como lo expresa David William Foster en su libro titulado The Argentine Teatro Independiente, 1930-1955, "... saw in nonnaturalistic strategies one way to refute accepted masks of identity and to probe underlying levels of feeling and motivation" (xi). Como resultado de esta gran renovación, al llegar a los años sesenta ya existían más de 400 grupos de teatro independiente en Buenos Aires.

Algunas de las diferencias estéticas, en relación con el teatro prevaleciente, que presentaban las obras de este nuevo Teatro Independiente eran, en palabras de Sergio Pereira Poza: "el diseño textual de naturalezas fragmentadas, la tendencia a la simbolización, la tendencia a la continuidad causal de la acción, la presencia de cuadros con validez independiente, el efecto de la simultaneidad, cancelando la

articulación sintagmática y el perspectivismo discursivo” (Imagen del teatro 115). Algunas obras paradigmáticas que responden a las nuevas estéticas son: Saverio el cruel (1936) de Roberto Arlt, El puente de Carlos Gorostiza, que fuera comentada anteriormente, e Historias para ser contadas (1956) de Osvaldo Dragún (1929-1999).

La obra de Roberto Arlt, Saverio el cruel, se centra en las acciones de una muchacha joven de clase alta que, para escapar de su realidad llena de hastío, convence a un grupo de amigos para desarrollar un plan y divertirse a costa de Saverio, un hombre de clase humilde, poco culto e ingenuo. La obra a simple vista podría parecer que gira alrededor del enfrentamiento de clases sociales y sus correspondientes ideologías. Sin embargo, también encontramos una crítica abierta al tema de la relación del hombre con el poder y la ingenuidad de quienes creen que todo es posible si es que simplemente se dispone de una oportunidad. Lo que se inicia como una comedia ligera se transforma a lo largo de la obra en una tragedia. La estructura de la pieza teatral forma parte de la nueva estética propuesta por el Teatro Independiente. Se presentan breves secuencias, aparentemente fragmentadas, no hay una línea de causa y efecto y los personajes son representaciones simbólicas de las clases sociales. Además, Arlt utiliza el efecto de la simultaneidad, otro de los aspectos presentes en las nuevas tendencias estéticas introducidas por el Teatro Independiente. Al respecto, Pellettieri señala que con esta obra de Arlt “se trata de representar el tiempo subjetivo... así, los tradicionales apartes, funcionan como monólogos interiores, concretando la diversidad de puntos de vista que dejan ver el estado anímico de los personajes” (Una historia 45).

La obra de Gorostiza El puente, ya mencionada en relación con el anterior punto de contacto entre los movimientos, merece ser considerada aquí nuevamente porque tiene un impacto en cuanto a las nuevas estéticas propuestas por el Teatro Independiente. Una de las características más destacadas de esta obra que es analizada por los críticos es el uso del lenguaje. El teatro hasta el momento utilizaba un lenguaje literario pero, en El puente, Gorostiza utiliza para los personajes de la calle un lenguaje llano y simple. Esta obra es paradigmática de esa época porque, como señala Pellettieri:

... representa el estilo de puestas dominantes en el teatro independiente de la época, es decir, una puesta tradicional en la que el director puso en práctica la virtualidad escénica del texto dramático, actualizando lo que ya estaba implícito en él concretando una ampliación de las didascalias. La aparición de nuevos signos respondía semánticamente al sentido de la obra dramática. La puesta realizaba una metáfora transparente, realista ingenua, de la obra dramática. El metatexto de la puesta era un comentario obvio de la misma. (Historia 4: 96)

Oswaldo Dragún construye la obra Historias para ser contadas a través de cuatro historias independientes y utilizando técnicas estéticas brechtianas. La primera de las historias, titulada “La historia de un flemón, una mujer y dos hombres”, se refiere a la historia de un vendedor ambulante que no puede trabajar por el dolor que tiene en una muela y acude a un dentista que no hace nada positivo por él, resultando su situación cada vez peor hasta que, finalmente, termina muriendo. La segunda

historia, titulada “Historia de cómo nuestro amigo Panchito González se sintió responsable de la epidemia de peste bubónica en África del Sur”, se refiere a la situación de un hombre que por la necesidad de mantener su trabajo se transforma en un burócrata racista que se encarga de exportar carne a África. A pesar de que es consciente de que la carne está en mal estado y va a causar la muerte de muchos africanos, expresa que no importa que los negros en África se mueran. La tercera historia, titulada “Historia del hombre que se convirtió en perro”, representa la situación de un hombre que, como no encuentra un trabajo digno, trabaja como perro guardián de una pareja adinerada y que, a medida que transcurre la historia va perdiendo su lenguaje. La última historia se llama “Historia del mono que se convirtió en hombre” y relata como a una pareja de monos se les enseña a hablar y a comportarse como seres humanos y que finalmente terminan concibiendo un bebé humano. Para la representación de cada una de las historias, Dragún utiliza la conocida técnica brechtiana del distanciamiento. Los actores van a narrar lo que los personajes hicieron. Asimismo, como lo expresa Pellettieri, las historias están “estructuradas en cuadros, mediante una causalidad indirecta que pretende poner de manifiesto, siguiendo el modelo de Brecht, el contraste entre los valores pequeños burgueses y los nuevos valores. La intención parece ser la de exponer la alienación producida por una sociedad enferma” (Una historia 72).

Las tres obras mencionadas son sólo algunos ejemplos de cómo los dramaturgos que participaron en el Teatro Independiente lograron, desde el punto de vista estético, una ruptura con el teatro tradicional. Al respecto, la incorporación de los modelos europeos y norteamericanos se seguirá manifestando en las siguientes

décadas. Esa acentuada influencia de los modelos extranjeros producirá importantes cambios y, a consecuencia de ellos, emergerá un nuevo concepto de obra dramática y puesta en escena.

La influencia extranjera, particularmente marcada en las obras de la última etapa del Teatro Independiente, va a conducir a una serie de críticas por parte de ciertos intelectuales en el sentido de que el teatro argentino no existía. Estas críticas, relacionadas puntualmente con el punto de vista estético, en conjunción con la situación sociopolítica imperante hacia mediados de los años setenta, van a constituir un terreno fértil, una especie de caldo de cultivo, para el desarrollo del movimiento del Teatro Abierto. Específicamente en relación con las críticas de la carencia de un teatro nacional, Osvaldo Dragún, dramaturgo y participante activo del Teatro Abierto, en el artículo “Teatro Abierto: Un fenómeno antifascista”, señala que el Teatro Abierto surge a partir de un grupo de dramaturgos nacionales que se propusieron hacer un trabajo para demostrar “que la dramaturgia argentina existía” (Cuadernos 531).

El movimiento del Teatro Abierto, desde el punto de vista de esta evolución estética donde se rescata lo nacional en contraposición a lo extranjero, representó una revitalización del teatro que coadyuvó a una revalorización de los autores nacionales anteriores al Teatro Independiente. Al respecto, la revalorización que se hace de Armando Discépolo resulta paradigmática.

Los autores que participan del Teatro Abierto, y que habían pertenecido en su mayoría al Teatro Independiente, concebían al teatro como un instrumento de conocimiento y como un acto de compromiso. Son muy variadas las estéticas que

utilizan los dramaturgos que participan en el Teatro Abierto, siendo algunas de las características más generales de las obras la utilización de la metáfora y la alegoría para criticar la realidad. Beatriz Trastoy, en su artículo “Teatro Abierto 1981”, establece algunas de las características y diversidad de las propuestas del Teatro Abierto de ese año distinguiendo dos líneas estéticas principales (Pellettieri 5: 108). La primera de ellas utiliza el “realismo reflexivo con personajes y ámbitos claramente referenciales, cuyo principio constructivo es el encuentro personal”. Como ejemplos de obras que siguen esta línea, siguiendo a la misma autora, podemos identificar a El acompañamiento de Carlos Gorostiza, Papá querido de Alicia Bortnik y El que me toca es un chanco de Alberto Drago (1937). La otra línea estética identificada por Trastoy es “la del paradigma neovanguardista caracterizada por la causalidad dislocada, una extraescena parcialmente verosimilizada, dilación en el desarrollo de la acción, crueldades de la relación víctima-victimario”. Las obras que presentan estas características son Decir sí de Griselda Gambaro y Tercero incluido de Eduardo Pavlovsky (1933).

El siguiente ciclo del Teatro Abierto no fue tan positivo como el anterior en cuanto a la revitalización de la estética. Las obras que se presentaron durante el ciclo 1982, con muy pocas excepciones como Las paredes (1966) de Griselda Gambaro, respondieron principalmente a una estética realista, no encontrándose obras de carácter más experimental o con tendencias vanguardistas. Para el ciclo del año 1983 se introdujeron muchos cambios con respecto a la temática de las obras y se privilegió el trabajo colectivo, aspecto que con menor énfasis estuvo presente desde el primer ciclo. Las obras de este ciclo presentaron una mayor diversidad de estéticas,

incluyendo el grotesco, el absurdo y la alegoría, la farsa, entre otras. En este sentido, como lo expresa Perla Zayas de Lima en su artículo “Teatro Abierto 1982-1985”, “si bien en las obras predominaba el humor sobre lo trágico, cada una ofrecía un lenguaje teatral diferente: absurdo referencial en Concierto de aniversario de Eduardo Rovner (1942), elementos del teatro criollo en Hoy se comen al flaco de Osvaldo Dragún, grotesco, absurdo, sátira, realismo y alegoría en Inventario, de Carlos Somigliana (1932-1987), Hebe Serebrinsky (1928-1985), Susana Torres Molina (1956) y Raúl Rubén Peñarol Méndez (1945) y la farsa en Según pasan las botas de Rodolfo Paganini (1938) y Miguel Guerberoff (Historia 5: 116). El último ciclo en 1985 fue titulado como “Nuevo teatro”²⁹. Desde el punto de vista estético este ciclo siguió la misma línea que el ciclo de 1983, es decir, se presentaron obras con una gran diversidad de propuestas estéticas. Algunas de las obras que más impacto tuvieron fueron Té de tías, de Cristina Escofet (1945), y Cuarto Cuarta, de Claudia Farman.

Así como el Teatro Independiente provocó una ruptura con el teatro de la época, motivando la entrada de estéticas extranjeras y produciendo de esa forma un importante enriquecimiento del teatro, y el Teatro Abierto revitalizó las nuevas tendencias estéticas que se comienzan a gestar en los años sesenta y termina valorizando la diversidad en las propuestas, el TxI va también a valorar la multiplicidad de estéticas, adoptando una nueva tendencia, de características postmodernas, que ya comienza a manifestarse en el teatro argentino de los noventa. En el Capítulo 4 de esta tesis analizaré en profundidad la vinculación del TxI con el surgimiento de las nuevas estéticas.

²⁹ El ciclo del año 1984 fue suspendido por dificultades que surgieron entre los organizadores en particular en relación con la definición de la temática. Mauricio Kartún destaca que “El año fue propuesto como una pausa de reflexión” (Cuadernos 531)

El tercer punto de contacto entre estos tres movimientos se refiere al impacto que han tenido en cuanto a la estimulación de nuevos dramaturgos para que se involucren en la producción teatral. En el caso del Teatro Independiente, la inserción de nuevos autores nacionales en la escena teatral fue uno de los objetivos explícitamente perseguidos por Barletta con la fundación del Teatro del Pueblo. Como lo señala Mansilla, el Teatro del Pueblo

... tiene su período más fructífero entre 1937 y 1943 llevando a escena obras de la dramática universal de todas las épocas sin descuidar la producción nacional. Barletta invita a poetas y narradores argentinos a incorporarse a la actividad dramática; así es que logra que se pongan en escena textos de Álvaro Yunque, Nicolás Olivari, Raúl González Tuñón y Roberto Arlt, entre otros. Artistas plásticos y músicos argentinos de reconocido prestigio participan de las distintas actividades que promueve el Teatro del Pueblo, muchas de éstas fuera del edificio teatral con el fin de llevar el teatro a la gente. (Mansilla)

Uno de los dramaturgos que va a surgir a partir del Teatro Independiente es Roberto Arlt, considerado hoy dentro del canon de la historia del teatro argentino y autor de obras que continúan siendo de actualidad³⁰. Asimismo, a partir de diversos grupos del Teatro Independiente van a surgir figuras como Samuel Eichelbaum (1894-1967), Carlos Gorostiza y Osvaldo Dragún. En la última etapa del movimiento, surgirán dramaturgos como Ricardo Halac (1935), Roberto Cossa (1934), Griselda

³⁰ Resulta interesante destacar que en los años 2003 y 2004 se presentó en Buenos Aires con muy buen éxito, su obra *La isla desierta* (1937) adaptada para el teatro de ciegos (la obra es presentada en una sala que está en la más absoluta oscuridad y es actuada en su totalidad por actores ciegos).

Gambaro, Eduardo Pavlovsky (1933) y varios dramaturgos más que pasarán a ocupar un lugar fundamental en las bases del teatro de la siguiente década.

La mayoría de esos dramaturgos participará posteriormente en el movimiento del Teatro Abierto. El Teatro Abierto, como lo expresó Giella, “ha generado el movimiento teatral más importante de todos los tiempos” (“Teatro abierto 81” 72). Es imposible nombrar a todos los autores que, a partir de su participación en este movimiento se consagrarán definitivamente como Dramaturgos (con mayúsculas) canónicos del teatro argentino. Además de los nombrados anteriormente, se podría agregar a varios autores de renombre, entre ellos a: Eduardo Rovner (1942), Ricardo Monti (1944), Pacho O’Donnell (1941), Beatriz Mosquera (1936), Mauricio Kartún (1946) y Roberto Perinelli (1940). Asimismo, es importante mencionar que muchos de esos dramaturgos van a ser reconocidos no sólo en el ámbito teatral sino también a partir de su participación en la función pública en organismos oficiales relacionados con el accionar cultural. Por ejemplo, Carlos Gorostiza será nombrado Secretario de Cultura de la Nación³¹, Pacho O’Donnell se desempeñará como Secretario de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, y Carlos Somigliana participará como miembro del Poder Judicial en el juicio a las Juntas Militares que gobernaron el país. Es decir que su participación y reconocimiento en lo que hace al ámbito público no sólo se va a manifestar en lo teatral sino también a partir de sus designaciones para que se involucren desde posiciones gubernamentales en los cambios en el campo cultural que se perfilaban con la llegada de la democracia.

³¹ Es interesante destacar que, al asumir su cargo, llamó “Cultura Abierta” a su plan de gestión. Laura Mogliani, en su artículo “Campo teatral y serie social”, señala que a partir de ese nombre era “evidente el intento de continuar con el espíritu del Teatro Abierto y de capitalizar simbólicamente la denominación de ese exitoso ciclo”. (*Historia* 5: 277)

Para lograr la participación de nuevos escritores, en el segundo ciclo del Teatro Abierto se van a determinar lineamientos explícitos. Así, para ese ciclo (1982) las dos premisas fundamentales fueron “dar a conocer nombres nuevos – que de otro modo no hubieran accedido al público- y expresarse en libertad” (Pellettieri 5: 113). A partir de este ciclo se dieron a conocer autores nuevos como Rodolfo Paganini (1936), con su obra Prohibido no pisar el césped, y Franco Franchi, con su obra El examen cívico. Aunque en los lineamientos para el tercer ciclo del Teatro Abierto no estaba explícita la incorporación de nuevos dramaturgos, se continuó ampliando la lista de dramaturgos jóvenes. Un ejemplo es el de Víctor Winer (1954), con su obra Honrosas excepciones. En el año 1985 se vuelve a plantear explícitamente el objetivo de impulsar a nuevos participantes. La consigna para la participación fue: “Nuevos autores, nuevos directores” y se impuso la condición de que aquellos que querían participar no lo hubieran hecho en los anteriores ciclos. Entre los autores de ese ciclo encontramos a nombres que se destacarán posteriormente y que, inclusive, tendrán un papel relevante en el TxI. Tal es el caso de Patricia Zangaro y Susana Pujol. El surgimiento de autores nuevos en el ciclo del año 1985 del Teatro Abierto es destacado por Kartún, quien señala que a partir de ese ciclo, “surgieron algunos nombres–Cristina Escofet, Susana Pujol y Patricia Zangaro–que comenzaron a partir de esa experiencia, a estrenar más regularmente” (Cuadernos 531).

El movimiento del TxI también va a seguir con la misma estrategia de promover nuevos participantes que adoptó previamente el Teatro Abierto. A partir del TxI surgirán nuevos dramaturgos que, tal como se puede comprobar, luego de su participación en el movimiento comienzan a aumentar su producción. Otros autores

que ya venían escribiendo lo empiezan a hacer en forma más consistente a partir de su participación en el TxI y pasan a intervenir más activamente en diversas muestras teatrales. Varios de los autores del TxI comienzan a recibir reconocimientos por su producción y una mayor atención por parte de los medios. Algunos ejemplos de estos dramaturgos son: Ariel Barchilón (1957), Cristina Merelli (1960) y Anabella Valencia (1968).

Ariel Barchilón comienza su carrera como dramaturgo en 1997 pero su mayor producción se observa después de 2000, año en que comienza su participación en TxI con su obra El que borra los nombres. Posteriormente seguirá participando en el TxI, tanto en el ciclo 2002 con la obra El manchado como en el ciclo 2005 con Filigranas sobre la piel. Barchilón recibió numerosos premios, incluyendo el Premio María Guerrero, otorgado al mejor dramaturgo del año 2002 y el Premio Club de Autores en los años 2001 y 2002. Asimismo su labor profesional fue reconocida mediante el otorgamiento de una Beca de Dramaturgia por parte del Instituto Nacional de Teatro en el año 2003 y otra del Fondo Nacional de las Artes en el año 2004 para trabajar bajo la supervisión de Mauricio Kartún.

Cristina Merelli estudió parte de su carrera y trabajó con Alejandra Boero, Norma Aleandro y Juan Carlos Gené, personalidades relacionadas con el teatro de muy reconocida trayectoria y que también estuvieron vinculadas con el Teatro Abierto. Comienza a escribir teatro en el año 2001 y recibe varios premios, como por ejemplo, el Primer Premio Concurso Nacional de Teatro en Neuquén, el Premio Proteatro 2001 de la Asociación Argentina de Actores y el Premio Certamen Internacional Teatro Breve. Su participación en el TxI ha sido muy activa. En el ciclo

2001 presenta la obra Teléfono que escribió en coautoría con Zulma Holpen; en los ciclos 2002 y 2003 presentó su obra Vengo por el aviso; y en el ciclo 2004 tuvo un gran éxito con su obra The shoes, obra que también presentó en otras partes de Argentina, España y Estados Unidos.

Anabella Valencia comenzó su carrera como dramaturga con la obra Versolari (2000). Participó en el ciclo de TxI 2004 con su obra Mi nombre es... Esta obra fue seleccionada para representar a la Argentina en el VI Festival-Congreso de Teatro Latinoamericano, organizado por la Universidad de Connecticut, Estados Unidos, en abril de 2005. La misma pieza fue invitada nuevamente a participar del ciclo TxI 2005 y, además, formó parte del TxI itinerante, siendo presentada en ciudades del interior de Argentina, como ser Ushuaia, Río Grande, Viedma, Córdoba y Rosario. También, esta obra fue elegida para participar en TxI de España, presentándose en Madrid en el año 2005 y en Barcelona en el año 2006. Con la dramaturga Anabella Valencia tuve la oportunidad de intercambiar opiniones sobre su participación en el TxI. Dos de los aspectos que discutimos fueron: ¿cuál había sido el impacto que había tenido en ella su participación en el TxI? y ¿a qué otros dramaturgos les había cambiado la carrera a partir de haber participado en el TxI? Ella me expresó que:

... hay muchos casos, Ariel Barchilón, Levy-Daniel, y muchos más. Creo que casi todos. El ganar ese concurso te pone en un lugar de exposición que antes no teníamos. En mi caso particular, los medios se interesan por el movimiento y los autores son los más nombrados, y como mi obra gustó bastante, entonces se habló mucho de la obra. Te hacés conocer al mundo teatral. Lo bueno del TxI es la posibilidad

que le abrió a muchos de los nuevos dramaturgos a tener una exposición que de otra manera hubiera sido imposible... (correo electrónico personal, 11-1-05)

Además de aquellos dramaturgos que reafirmaron un espacio propio en las carteleras teatrales, también surgieron otros que se vieron motivados a comenzar a escribir a partir de participar en el TxI no como dramaturgos sino en otras actividades. Este es el caso de Mariana Eva Pérez, con quien también establecí un intercambio de correos electrónicos. Pérez forma parte de la Asociación de Abuelas de Plaza de Mayo. Ella estuvo involucrada con el TxI desde su misma gestación porque, como ella expresa, “nos acercamos [ella y la Asociación] a algunos artistas para pedirles que le diéramos alguna forma de continuidad a lo que había sido el Homenaje del Teatro a las Abuelas, en su 20º aniversario”³². La participación directa de Mariana Eva Pérez en el TxI no fue como dramaturga sino que fue convocada para ser parte de la Comisión de Lectura en el ciclo 2004. Sin embargo, después comenzará a escribir porque, según me expresó, siendo lectora:

... comprendí que ese año también era probable que ninguna obra abordara la complejidad de la restitución desde el punto de vista del familiar que buscó y encontró a su niño/joven desaparecido. Ésa era mi situación y no la encontraba reflejada en los materiales que llegaban. Al mismo tiempo sentí una urgencia por poner en palabras lo que me estaba sucediendo al respecto. (Correo electrónico 11-12-05)

³² En homenaje a los 20 años de formarse la Asociación de las Abuelas de Plaza de Mayo, se representa la obra *¿Vos sabés quién sos?*, escrita por Roberto Cossa y dirigida por Leonor Manso, el 27 de noviembre de 1997 en el Teatro Nacional Cervantes. Esta primera respuesta desde el teatro en apoyo a la causa de las Abuelas se consolidará en el año 2000 con el inicio del TxI.

En el ciclo de 2005, Pérez presentó su obra Instrucciones para un coleccionista de mariposas. La obra es un monólogo de una muchacha que aparece en el escenario con una caja de madera que tiene en su interior una mariposa azul que ella apresó y que trata de exhibir al público en una forma científica. A medida que avanza con su exhibición científica, comienza a hablar de su propia historia. Ella es hija de desaparecidos. Su problemática al inicio de la obra es que se enfrenta con la duda de si un joven que fue preliminarmente identificado es o no su hermano de sangre. La ambivalencia abarca desde la alegría de que sí lo sea, hasta el rechazo que le causa la idea de que él sea su hermano y que haya sido criado por militares. Aunque sean hermanos, ellos no tienen nada en común, excepto los padres genéticos. Para él, ella es “una zurdita de mierda” y para ella, él es “un chico de Coyote”. La obra muestra que el reencuentro de un miembro familiar desaparecido no es siempre un acto idílico, tal como se lo presenta en otras obras. Observemos el siguiente fragmento de su monólogo, una vez que el personaje sabe que el joven es efectivamente su hermano:

Hace muchos meses que no nos vemos porque vos no querés verme, empecinado en demandas sin sentido, y yo tampoco quiero verte, aunque no sabría rechazarte, porque me harté de que me culpes, de que porque te busqué y te encontré, ahora resulta que te cagué la vida. Me harté de oírte llamar “mamá” a esa mujer que para mí es una extraña. De oírte hablar mal de la Baba porque es eso que yo más admiro, una Abuela de Plaza de Mayo, desde la época en que ser eso era jugarse el pellejo. Me harté de sentirme obligada a poner la otra mejilla para que

me sigas pegando. (*Pausa.*) En estos meses engordaste mucho y algo más cambió, parece, pero no me animo a creerlo, a extenderte otro cheque en blanco nada más que porque la ciencia dice que somos hermanos.

Es decir que ella, la científica, se cuestiona lo que la ciencia misma le está mostrando. Entre esa ambivalencia de amar y necesitar a su hermano, surge el odio por como es él. La mariposa funciona como la metáfora de los recuerdos. La tiene en su mano, pero esa mariposa atrapada en su caja de etnóloga, aunque sea muy hermosa, está muerta. La mariposa representa las fantasías que ella tiene de ese hermano pequeño que ha venido imaginando, pero al mismo tiempo esa fantasía está representada en una “mariposa clavada”. Lo que hoy tiene es otro hermano, es “el hijo de un milico que se llevó a los viejos”. Asimismo, el simbolismo de la mariposa, en términos más generales, también sirve para cuestionar la función de la memoria en el sentido de que la obra presenta la disyuntiva de seguir pegada a esa hermosa mariposa muerta, que representa el pasado, o aceptar el presente e intentar construir un futuro a partir de él.

La obra funciona también para cuestionar las ideas políticas de sus padres. Ella dice “qué mierda era ese fervor montonero”. Ese cuestionamiento de alguna manera se contrapone con su propia participación política en relación con las actividades desarrolladas por las Abuelas de Plaza de Mayo.

Ellos, los periodistas, los curiosos, preguntaban: (*burlona*) “¿tenés esperanzas de encontrarlo?”, y yo, aburrida, tenía que responder que sí, porque es lo que se dice, porque si no, ¿qué hacía yo, allí, en Abuelas,

a la edad en la que las púberes tienen otras preocupaciones, más banales y más dulces que las mías?

En relación con el punto de contacto de promover nuevos dramaturgos, también se puede destacar la importancia de fomentar el trabajo grupal o colectivo. Tanto en el Teatro Abierto como en el TxI se observa un estímulo al trabajo colectivo, que da origen a interesantes obras. En el caso del Teatro Abierto, las obras paradigmáticas producidas a partir del trabajo colectivo son Génesis y Apuntes sobre la forma, que se presentaron en el ciclo de 1982. Asimismo, en el ciclo de 1983, como lo expresa Zayas de Lima, uno de los logros fue “la reivindicación del concepto artesanal de la creación y la estimulación del trabajo en equipo y la experimentación, privilegiando la creación de campos de trabajo por encima de la búsqueda de una nueva estética” (Pellettieri 5: 116). Asimismo, como explica Kartún, los participantes ... elabora[ban] un proyecto común cuyo eje era el trabajo colectivo. El consejo directivo votó por veintiún autores y otros tantos directores a los que se llamó a participar. Se formaron siete grupos integrados por cuatro autores y cuatro directores -el número se completaba con algunos artistas jóvenes incorporados en calidad de invitados- y fueron estos grupos quienes, a su vez, convocaron a los actores para cada obra. Cada grupo preparó por separado su espectáculo que se representaba, así, uno en cada día de la semana. El tema era nuestra historia inmediata, esos siete años de represión. (Cuadernos 518)

Estos lineamientos no sólo ejemplifican el punto de contacto referido a la importancia del trabajo colectivo sino que también destacan la importancia de enfocarse en una temática que englobe las obras, aspecto que es también compartido en el TxI.

El cuarto punto de contacto entre los movimientos estudiados que me interesa resaltar resulta de la participación de algunos dramaturgos, considerados canónicos dentro de la historia del teatro argentino, que presentarán sus producciones en los tres movimientos. Como lo expresé anteriormente, la participación de estos dramaturgos en el movimiento de TxI cumple una doble función. Por un lado, esos dramaturgos desempeñan una suerte de puente en la evolución del teatro social. Por otro lado, dado que esos dramaturgos llevan una larga trayectoria en la actividad teatral y son muy respetados dentro del ambiente del teatro argentino, actúan como medios de validación del movimiento del TxI.

Un primer ejemplo de esta participación en más de un movimiento y de la función de validación lo encontramos en el prólogo que escribe Mauricio Kartún para el libro en que se publican las obras de los ciclos 2000 y 2001 del TxI. El hecho de que un dramaturgo consagrado como Kartún escriba este prólogo demuestra el apoyo y, al mismo tiempo, otorgamiento de mayor validez al movimiento. Además, que el mismo Kartún compare al TxI con el canónico Teatro Abierto implica un mensaje de decisivo apoyo. Kartún escribe en ese prólogo:

...Termina el siglo. Tiempos de bochorno escéptico. De sueños en eclipse. Pocos géneros más devaluados y convalecientes que el teatro político. Se juntan unas pocas voluntades lúcidas con la intención solidaria de colaborar desde el arte con la búsqueda ineludible de

las Abuelas de Plaza de Mayo. Con su rastreo incansable de la verdad, con su tarea de reconstrucción de lazos y de identidades. Con sabiduría y modestia le pasan el desafío al teatro. Abren el juego a la comunidad teatral. Espontáneamente, sin prejuicios, sin modelos y aún sabiendo que pueden ser elegidos o no, un centenar de artistas—la mayoría sorprendentemente jóvenes—responde presentando sus proyectos. Nadie se ocupa de saber cómo hacerlo: se lo hace... el viejo teatro, tan alejado en los últimos años de toda función política, se reinventa a sí mismo... Como en aquel Teatro Abierto el público no aguarda críticas, comentarios ni recomendaciones: su glándula le pide: reinventa las salas desde el primer día transformando a teatro la identidad en una fiesta por la vida. (TxI 8)

El apoyo al TxI de teatristas que participaron en el Teatro Abierto y el Teatro Independiente lo encontramos en la presentación de obras de Griselda Gambaro, Roberto Perinelli, Víctor Winer y Susana Torres Molina, y en la participación en la dirección de obras o en el panel de lectura como de Roberto Cossa, Leonor Manso y la misma Susana Torres Molina.

Daniel Fanego reafirma la comparación del TxI con el Teatro Abierto realizada por Kartún en una entrevista para el periódico Página 12. La entrevistadora Silvina Prieria pregunta a Fanego: “Esta movida ¿se parece a lo que significó Teatro Abierto en los ochenta?”. Su respuesta fue concluyente, al expresar que: “Es inevitable hacer algún tipo de comparación. Creo que Teatro Abierto es pedestal de una memoria histórica, fue la trinchera en el plano de lo cultural, que dejó

impregnada las huellas anémicas de nuestra cultura teatral. Creo que éste es otro movimiento, pero participan muchos de los estuvieron en Teatro Abierto” (6 de diciembre de 2000).

El apoyo y validación por parte de personalidades de los movimientos anteriores va a repercutir también en que el TxI reciba una mayor atención por parte de los medios. Esa mayor atención mediática, generada en parte por la participación de conocidas figuras del ambiente artístico³³, reconoce también un interés de carácter comercial.

A continuación, me centraré en el análisis de tres obras del primer ciclo del TxI cuyos dramaturgos son representativos de este puente entre los movimientos y que contribuyeron a la validación del nuevo movimiento que se estaba gestando. El análisis de las obras permitirá poner de relieve aspectos que coadyuvan a la demostración de los otros puntos de contacto identificados anteriormente y que, como fue analizado anteriormente, se relacionan con el reflejo de la situación sociopolítica, la multiplicidad de estéticas teatrales y el trabajo colectivo que involucra nuevos dramaturgos. Analizaré obras de Griselda Gambaro, Roberto Perinelli, y Víctor Winer y Susana Torres Molina.

Griselda Gambaro, como se mencionó anteriormente, surge como dramaturga en la década del sesenta, durante el auge del Teatro Independiente, con sus obras El desatino (1965) y Los siameses (1967). En la década del setenta su producción se amplía hasta que sus textos son prohibidos por la dictadura militar. La obras mas relevantes de esa década son Nada que ver (1972), Sucede lo que pasa (1976) e

³³ Un ejemplo de ello es la convocatoria para la presentación del TxI 2004 de personalidades populares del ambiente artístico como China Zorrilla, Arturo Puig, Norma Aleandro, Enrique Pinti, Marikena Monti, Elena Tasisto, Selva Alemán, y otros. (Página 12, 23 de junio de 2004)

Información para extranjeros (1978). Contribuye con el Teatro Abierto con sus obras Decir sí y Las paredes. Posteriormente, participa en el TxI con la obra El nombre. Roberto Perinelli empieza su carrera de teatro en la época del Teatro Independiente. Colabora en el Teatro Abierto con dos obras, Coronación y Nada más triste que un payaso muerto. En el TxI participa con la obra Teléfono, en co-autoría con Cristina Merelli y Zulma Hopen. Víctor Winer y Susana Torres Molina, que ya habían participado en el Teatro Abierto, participaron en el ciclo del TxI 2001 con la obra Sorteo, con Susana Gutiérrez Posse y Lucía Lara Laragione como coautoras. Como señalé anteriormente, Winer participó en el Teatro Abierto 1983 con su obra Honrosas excepciones. Por su parte, Susana Torres Molina comienza su carrera como dramaturga en 1977 con Extraño juguete, obra con la cual ganó su primer premio en el Primer Encuentro de Teatro Joven, Asociación Argentina de Actores (1981). Participa en el Teatro Abierto 1983 con la obra Inventario, escrita con Carlos Somigliana, Hebe Serebrisky y Peñarol Méndez.

Griselda Gambaro escribió el monólogo El nombre en 1975 y, dada su temática, lo presenta para el ciclo TxI 2001³⁴. Para los estudiosos de la obra de Gambaro, esta anticipación de una temática no resulta llamativa. Sandra Cypess, en su artículo sobre la obra El desatino, señala “... a re-reading of her plays today reveals that she was even more clairvoyant than her public would have guessed before. For example, how are we to consider the fact that the mother in El desatino is

³⁴ Griselda Gambaro reafirmó el criterio utilizado para elegir cuál obra presentaría en una entrevista publicada en Página 12 (<http://www.pagina12.com.ar/2001/01-03/01-03-26/pag25.htm>)

named Señora Viola?”³⁵ (6). Después de la primera presentación, la obra se continuó presentando en otros teatros, además de participar nuevamente en los ciclos de TxI 2003, 2004 y 2005. Asimismo, fue una de las obras que representó al TxI en el doceavo Festival de teatro internacional de La Habana, Cuba, y que se presentó en el TxI en España. Gambaro dedica su obra “a las que cayeron, a las que siguen, a las que vendrán...” (TxI 44), enfatizando con esa dedicatoria la importancia del pasado, del presente y del futuro, consigna que también es levantada por otros participantes del TxI cuando rescatan la importancia de que para proyectar el futuro necesitamos saber quiénes somos en el presente y, por eso, es imprescindible hacer memoria del pasado.

Una obra que se enfoca en la temática de la identidad desde un amplio y profundo concepto es El nombre³⁶. Por esta razón, Gambaro no solamente actúa como puente y validación del TxI sino que también está anticipando la necesidad de una expansión del concepto de identidad, lo cual vale destacar finalmente ocurre en ciclos posteriores del TxI, tal como veremos en mayor detalle en el Capítulo 4.

Desde el punto de vista estético, El nombre presenta una línea que Gambaro ha utilizado en obras anteriores, en especial, en algunos de sus monólogos. En este monólogo, a través de su relato, el personaje, María, utilizando como único recurso la

³⁵ Es importante recordar que el personaje de la madre en esta obra, que funciona como una metáfora de la dictadura, se llamaba Señora Viola. Cypess en su artículo señala que: “the public who first attended the play may have easily thought her well-named, since “Viola, the mother appropriately violates her son’s masculinity” as Holzappel noted... Indeed, this Señora Viola acts more in the style of a military despot than as an instinctually, nurturing mother. An audience today, in the post-Proceso period, might also consider the name as an allusion to General Viola ... Gambaro would be the first to deny that her Viola had anything intentionally to do with the General of infamy, yet for some readers the referent may seem apt and divinatory, if not predictive” (6). El general Viola es el segundo presidente del gobierno de la dictadura militar en Argentina. Reemplaza como presidente al general Videla en 1981.

³⁶ Cabe destacar que las obras de Gambaro, como se puede ver a partir de la amplia crítica al respecto, en general presentan una profundidad que obliga a realizar un trabajo de análisis que debe ir más allá de las simples situaciones que puedan parecer evidentes a primera vista.

palabra, nos presenta en su máximo exponente la degradación que puede sufrir un individuo al perder su nombre propio. El nombre es un claro alegato a la búsqueda de la identidad, siendo precisamente el nombre uno de los primeros componentes de la identidad que perdieron los hijos de los desaparecidos. En la obra, la protagonista, a través de su narración, va recorriendo diferentes momentos de su vida como empleada doméstica de diferentes familias. En cada uno de los trabajos, las patronas con las que vivió le fueron cambiando el nombre arbitrariamente, borrándole el suyo. La supresión de su propio nombre obviamente está en relación con el ejercicio de dominación por parte de las patronas. La protagonista comienza su monólogo expresando “¡Qué lindo sol... Moja y caliente!” es decir que a pesar de su historia llena de dificultades, ama la vida y reconoce la belleza del sol (TxI 44). Este mensaje positivo es también el que nos quiere transmitir Gambaro en su obra.

Su relato, que está lleno de memorias y de olvidos, de tristezas y alegrías, de humillaciones y pequeñas satisfacciones, la va a conducir a revelarse contra las señoras, llamándose a sí misma “Nada” y expresando: “Este [nombre] nadie me lo quitará” (TxI 48). Este personaje funciona como víctima en tanto que es receptora de la opresión de sus empleadoras, opresión que se simboliza en cambiarle despóticamente su nombre. Una de ellas la va a llamar Ernestina, porque ese es el nombre de todas las muchachas que cuidaron a su hijo. Otra la va a llamar Lucrecia, porque así se llamaba una hija que se le había muerto. Otra la llamó Florencia, porque la señora era de Florencia y quería recordar su ciudad natal. Es decir, cada una de sus patronas le va a poner el nombre de acuerdo a sus propias necesidades o gustos.

Después de no necesitar más de sus servicios, la despiden sin darle muchas explicaciones.

La puesta en escena de la obra también contribuye a representar el dramatismo de la pérdida de la identidad y, como lo expresa Ana Durán, la puesta consiste

... en el despojamiento total, el confinamiento de la actriz a un pequeño sector de la platea y la iluminación fragmentada del cuerpo de la protagonista. De esta manera, la mujer ‘sin nombre propio’ se convierte en un objeto que busca su forma completa y definitiva, lo que acentúa la contradicción entre su charla cotidiana y la espesura dramática de este personaje convertido en una cosa. (Durán)

De acuerdo a las didascalias lo único que hay en el escenario es un banco largo. Sin embargo, en la puesta de escena que tuve la oportunidad de presenciar, el escenario estaba completamente vacío. Los cambios en el monólogo estaban a cargo principalmente por la protagonista, que expresaba con su cuerpo y matices de su voz, los momentos más dramáticos y un único cenital que se hacía más fuerte o más tenue según la situación narrada. Es importante detenerse en la técnica del monólogo utilizada por Gambaro. En general, el monólogo es considerado por muchos teatristas como una forma textual antidramática dada su inverosimilitud. Sin embargo, en este caso, dado que la temática que Gambaro está desarrollando se refiere a la identidad, la técnica del monólogo resulta muy efectiva. Con el monólogo se logra, en primera medida, establecer una cierta complicidad con el espectador al convertirlo en receptor de la intimidad de la historia del personaje. Además, el monólogo resulta un recurso excelente para presentar la historia pasada del personaje, expresar su propia emoción

y, finalmente, a partir de su reflexión, tomar la decisión de rebelarse a esas identidades impuestas por otros para comenzar a afirmar una identidad propia. Esa decisión es precisamente la que se busca con el TxI. El motor del TxI fue la pregunta ¿quién soy? Gambaro en esta obra nos responde que una pregunta tal vez más indicada es ¿quién quiero ser? Para poder responder a esa pregunta se necesita, a partir de la propia memoria, hacer un proceso de autorreflexión, como lo hace este personaje y, de esa manera, poder llegar a autorepresentarse y construir su propia identidad.

En la obra Teléfono³⁷, de Roberto Perinelli, Cristina Merelli y Zulma Hopen, además de la participación de Perinelli, quien anteriormente estuviera ligado al Teatro Abierto, también encontramos un ejemplo de trabajo colectivo, forma de trabajo incentivada tanto en el Teatro Abierto como el TxI. Esta obra se presentó en la sala del Teatro del Pueblo en el ciclo 2001. La obra representa un momento significativo de una familia normal, la preparación del cuarto del primer hijo-nieto, y cómo, a partir de un entorno que tiene que ver con la historia, se transforma el presente, cotidiano y feliz de esa familia, en una pesadilla.

Lo primero que escucha el espectador es un diálogo grabado de una pareja, Pablo y Alicia, que hablan sobre el bebé que están por tener. A continuación entran en escena Pedro y Amalia, los futuros abuelos. Ellos están decorando el cuarto de su futuro nieto. Entre ellos el diálogo gira en torno a situaciones muy cotidianas como, por ejemplo, lo que van a cenar, de qué color debería ser la habitación del nieto o

³⁷ En el título de la obra se manifiesta un intertexto político. Durante la dictadura militar existía un miedo general de tener agendas telefónicas dado que, como fue comprobado, uno de los métodos utilizados por los militares para identificar sospechosos era a partir de los nombres que estaban en las agendas telefónicas de las personas que tenían detenidas.

sobre las cosas que van comprando para el bebé, en particular, una camiseta del equipo de fútbol favorito del abuelo. Esos diálogos van a ser interrumpidos en varias ocasiones por el teléfono. Una de las llamadas es de una amiga de la pareja. Ella les expresa que está ansiosa por saber lo que el médico le dijo a Alicia sobre el embarazo. Otra llamada es del mismo Pablo para avisarles a sus suegros que ya están por llegar con Alicia para cenar. Todas esas llamadas también enfatizan la cotidianeidad de la situación. Sin embargo, varias de ellas provienen de un interlocutor que no les habla sino que cuando ellos contestan sólo pueden escuchar su respiración. Esas llamadas anónimas van a repetirse tan insistentemente que los abuelos llegan a fastidiarse hasta provocar reacciones por parte de ellos muy alejadas del perfil de ambos personajes. Un ejemplo de ello es que Amalia llega a insultar a la persona que insiste en hacer lo que ellos creen que es un chiste. Finalmente, el interlocutor decide emitir su mensaje. Los espectadores no pueden escuchar ese mensaje sino que son solamente testigos de la reacción desesperada y horrorizada de los abuelos e inmediatamente de la desaparición de escena de ambos, completamente desesperados.

Esa simple situación gatilla en la memoria de los espectadores la historia de la dictadura y los obligar a hacer sus propias conexiones o conjeturas sobre el mensaje que recibieron los abuelos. Pero la obra no termina allí sino que, unos minutos después de que los personajes salieron de la escena, entran unos maquinistas que, como aclaran las didascalias, “con profesionalismo absoluto se ocuparán de guardar la utilería y desarmar el decorado”, hablando de algún partido de fútbol (el campeonato mundial de fútbol tuvo lugar en Argentina en el año 1978 durante el

gobierno militar) y se escucha nuevamente el mismo diálogo de la pareja que se escuchó al comienzo (TxI 281).

La obra funciona como sinécdoque de la realidad histórica, tanto pasada como presente. Primero tenemos una familia preparándose para un acontecimiento importante que no logran disfrutar porque un acto horroroso interrumpe su vida. Al final, mientras ellos comienzan a "...ver que pasó...", la vida o el teatro (en este caso) sigue su rumbo, nada se detiene, la siguiente función tiene que empezar. Los maquinistas (muchos argentinos) no se enteraron de lo que estaba pasando en la realidad o prefirieron no enterarse. Teléfono requiere de un espectador activo, característica importante de las obras postmodernas, que obliga a que el espectador, a partir de un proceso especulativo y haciendo memoria de la historia, reflexione sobre cuál sería el mejor final para la obra o para la búsqueda de ese/esos nieto/s que no pudo/pudieron ser visto/s nacer por los abuelos.

Sorteo, la obra de Víctor Winer, Susana Torres Molina, Susana Gutiérrez Posse y Lucía Lara Laragione, también escrita en forma colectiva, se presentó en la Sala la Trastienda en el ciclo TxI 2001. Si bien este análisis lo realizo a partir del texto dramático, los autores aclaran que "el texto de la puesta en escena ha recibido el aporte autoral del director, los actores, como así también la canción de La Timba, de Osky Guzmán interpretada por La Murga 'Atrevidos por Costumbre'" (Teatroxlaidentidad). El texto dramático comienza con una reflexión que, mediante analogías, representa aspectos de la situación sociopolítica vigente durante la dictadura militar y al momento de presentarse la obra. Esta reflexión expresa: "Cifras, números que vuelven anónimos los rostros. 30.000-500-30.000. Cifras, números, de

este garito país, donde se diluyen las historias personales. Cifras, números de la timba financiera que salvan a unos pocos. Cifras, números, débil esperanza de escapar al derrumbe. Entre el azar y el sistema... ¿qué hay detrás de los números?”. Ese texto aparecerá también en el programa que reciben los espectadores.

La obra, como lo indica su título, nos presenta a diferentes personajes que participan de un sorteo de lotería en el cual no solamente se extraen números sino que también van a salir objetos simbólicos de la realidad pasada y presente argentina. La obra comienza con una murga³⁸ que canta la canción “La timba”. La letra de la canción enfatiza la falta de justicia con respecto a la acción, por parte del gobierno, en la búsqueda de los hijos de los desaparecidos y de los reclamos de las Abuelas de Plaza de Mayo. El estribillo de la canción dice: “Son treinta mil los que faltan/ Quinientos son los que arden” (TxI, 252). La murga, como me lo expresó Winer mediante correo electrónico, “atravesaba la sala en busca del escenario. Actores, murgueros se confundían en el espacio escénico”. La murga también funciona como una suerte de unión entre los dos espacios, el del escenario y el de los espectadores. Es decir, que los espectadores también van a formar parte de ese juego que está por empezar. A continuación de la murga, el presentador del sorteo sale a escena y le dice al público, utilizando una cita de Jorge Luis Borges, “traje una frase que nos dignifica ‘Soy de un país vertiginoso donde la lotería es parte principal de la realidad’” (TxI 253). Además de la ironía de la frase en sí misma, en el contexto de la murga y la

³⁸ Las murgas son representativas de los sectores populares. Sus canciones expresan la manera como esos sectores perciben la situación social y política. Generalmente hay una protesta ironizada y una burla a las injusticias. Se distingue generalmente por su gestualidad, ritmo, estructura, danza, coreografía, vestuario y maquillaje.

desesperación que tienen los participantes por ganar dinero del juego de lotería se crea un marcado contraste que resulta patético.

Los números que salen durante el juego van a tener dos tipos de significantes. Por un lado, cada personaje les dará una interpretación acorde con sus propias necesidades y expectativas. Por otro lado, la mayoría de los números tendrán relación directa con el pasado argentino. Algunos ejemplos de esos números son 30.000, el número de desaparecidos durante la dictadura militar; 500, el número de nietos que estaban buscando las Abuelas de Plaza de Mayo; 76, el año que indica el comienzo de la dictadura militar en Argentina; 70, el número de nietos identificados hasta ese momento; 99,9, el grado de probabilidad de identificación genética de un nieto a partir de un estudio de ADN con sus abuelos.

Además del presentador, tres niños van a ser los encargados de anunciar los números que van saliendo en el sorteo. Uno de ellos va a ser el encargado de sacar las bolillas del bolillero, otro va a cantar el número que salió y otro irá acomodando los premios que van saliendo de un tobogán gigante ubicado en el escenario. Estos premios van a caer directamente a un recipiente con agua. No resulta casual que sean niños los que reparten los premios; son esos niños, ahora adultos los que simbólicamente fueron “sorteados” a diferentes familias. Esa mezcla de premios y números produce un efecto de extrañeza, en especial cuando uno de los objetos que salen es una carta que pertenece a un desaparecido. La carta habla del bebé que una pareja va a tener pero que obviamente sus familiares nunca conocieron. En esta obra, al igual que en Teléfono, hay un permanente juego entre lo que podría ser considerado común y cotidiano, como la idea de un grupo de personas que se juntan

para jugar por dinero, y lo que resulta totalmente extraño o irreal, como que del sorteo salga una carta, un zapato o un reloj.

El público apócrifo va a estar compuesto por tres abuelas, un quinielero³⁹, un economista, una pareja joven y dos jugadoras compulsivas. Cada uno de estos personajes, que funcionan como una representación de la sociedad argentina, va a interpretar los números que van saliendo a partir de sus propios conflictos o necesidades. Por ejemplo, el economista va a asociar los números con la situación económica mundial o nacional. Un ejemplo de ello es cuando sale el zapato, ante la extrañeza el niño decide gritar el número 25, el economista interpretará este número diciendo “4,5 crece Malasia, 4,2 Corea del Sur, 2,5 nosotros. Hay que apostar fuerte no queda otra” (TxI 255). Las jugadoras compulsivas van a asociar los números con sus palpitos y necesidad de ganar. Por ejemplo, para el mismo número anterior la Compulsiva 1 dirá: “25, Ay mi edad... Bueno, la que digo” y la Compulsiva 2 dirá: “Saqué terminación... Gracias, Virgencita” (TxI 255). En cuanto a la pareja, el hombre dirá “¿25? ¿Dónde? 7,5 nos dan en plazo fijo a 30 días. 8,5 a 60. 2,5 en caja de ahorro” y la mujer “8 meses y nos casamos. Es lo único que nos importa” (TxI 255). En cambio una de las abuelas, según las didascalias, va a rescatar el zapato y lo va a guardar. Asimismo, las abuelas van a relacionar los números con la cantidad de tiempo que están buscando a sus nietos o la edad que tendrían en el presente.

La obra plantea irónicamente cómo la vida y la fortuna de los argentinos, en muchos aspectos, se decide a partir de la suerte. Ninguno de los personajes tiene la posibilidad o el control de cambiar su destino a partir de un accionar racional, sino

³⁹ Quiniela es un juego popular en Argentina, Uruguay y otros países, que consiste en apostar a la última o a las últimas cifras de los premios mayores de la lotería. A la persona que recibe o realiza apuestas de quiniela se le denomina quinielero.

que todo está ligado a una lotería. Esto es coherente con la percepción de Víctor Winer cuando me comenta que “la reacción del público en general era emotiva y ‘sanguínea’ por llamarlo de alguna manera. La murga y la sensación de destinos ‘rifados’ en un bolillero contribuían a que el público no permaneciera indiferente” (Correo electrónico personal 11-7-05).

La obra Sorteo recurre a una situación que puede parecer absurda e inexplicable pero que, analizándola en profundidad, vemos que trabaja simultáneamente con los dos temas centrales del TxI, que son la identidad y la memoria. Con respecto a la identidad una de las preguntas que surge es cuál es la identidad de esos personajes que participan en ese simulacro de la suerte. Casi todos ellos muestran un descontrol de su propia vida. Esa falta de control y desesperanza los conduce a recurrir a un juego de azar, donde casi todas sus acciones carecen de significado. Como ninguno de ellos puede controlar su entorno ni racionalizar su propia vida en términos trascendentales, intentan saciar ese vacío por medio de esa inmediatez de lo material. Ese vacío se enfatiza cuando el presentador dice “Cuando el vacío nos invade, todo está por crearse, todo está por comenzar. ¿Cómo están?” y todos responden “¡Vacíos!” (TxI 257). Depositando su insatisfacción en la esperanza de ganar pueden olvidarse que, en la realidad, siguen existiendo la pobreza, la injusticia y las violaciones a los derechos humanos.

Por otro lado, las tres abuelas cumplen la función de la memoria. Ellas son las que van a relacionar cada número con esa realidad que todos tratan de olvidar o ignorar. Ellas son las encargadas de ponerle un significado a esos objetos que salen como premios. Por ejemplo, cuando sale un reloj las tres abuelas van a relacionarlo

con la cantidad de horas que esperaron para ser atendidas por las autoridades para conseguir información de sus nietos, o a la hora que se iban a encontrar con su hijo que nunca llegó a la cita. Finalmente, son también ellas las que a partir de su búsqueda van a poder relacionar a uno de los niños con uno de los nietos. Al terminar la obra, una de las abuelas cuenta que el nombre que le habían elegido a su nieto era Ricardo y uno de los niños le dice “Yo me llamo Ricardo” (TxI 261). La obra termina con un diálogo entre este niño y la abuela que dice:

Abuela 1: 6.960 días que espero que me diga abuela” (TxI, 261).

Niño: 78.934 era el número que mi abuela llevaba grabado en el brazo. Un número para borrar su nombre.

Abuela 1: Tu abuela sabía muy bien qué hay detrás de los números.

Abuela 2: Él está inscripto como nacido el 20, aunque en realidad había nacido el 15. Nosotros decidimos festejarlo el 15. Se nace un solo día. (TxI 261)

Ese diálogo, que cierra la obra, responde a la pregunta del comienzo “¿qué hay detrás de los números?”. Para algunos, esos números representan la forma de escapar de su realidad individual pero, para la sociedad argentina, representan una realidad colectiva que se relaciona con un pasado y un presente que es necesario recordar.

Las tres obras analizadas, El nombre, Teléfono y Sorteo, están escritas por dramaturgos de larga trayectoria y nuevos dramaturgos que formarán parte de la escena teatral del teatro argentino. Todos ellos toman como punto de partida para escribir sus textos la problemática de la memoria y la identidad, que es uno de los

temas central de la realidad sociopolítica de la Argentina. Al respecto, el crítico Luis Ordaz en mayo de 1985, escribía en la revista Teatro:

Si se indaga en los sucesos que acaecen en la Argentina a lo largo de los años 60, se apreciará debidamente a los autores que se incorporan a nuestra escena durante el decenio, y se reconocerá a sus producciones los méritos que les corresponden. Méritos no solamente dramáticos, sino también por los alcances político-sociales anclados con firmeza en los textos. Recomiendo, pues, el repaso del desarrollo histórico (en franco retroceso) que se agudiza hacia aquella fecha y habrá de agravarse, hasta la exasperación y el desaliento, por la segunda mitad de la década siguiente. Podrá comprenderse así, con claridad meridiana, el agobio en que viven y el “callejón sin salida” en el que se sienten vivir los personajes que suben al escenario y responden a una mentalidad perfectamente definida por las indecisiones y los desánimos que muestran ante los problemas de fondo y no sólo de forma –es decir, sociales y de comportamiento y de responsabilidad como individuos- que se ven forzados a enfrentar. (“Tres hitos” 6)

Esa observación de Luis Ordaz se corresponde con el movimiento del Teatro Abierto pero no sería equivocado extrapolar e interpretar la misma idea para el movimiento del TxI. Haciendo un repaso de los acontecimientos vividos en el pasado argentino y observando cómo esa historia repercute en el presente resulta posible comprender a esos personajes que están en el escenario.

No sólo la evolución del teatro argentino sino también los dramaturgos que van formando parte del canon manifiestan la gran interdependencia entre las expresiones teatrales argentinas y la situación social y política. Resulta claro que el teatro ha intentado funcionar, como lo expresó Giella, como espejo de la sociedad y, al mismo tiempo, que esa sociedad ha condicionado la creación teatral. Este movimiento es otra manifestación de arte donde los teatristas en su conjunto—autores, directores, actores, escenógrafos y técnicos—coinciden en un objetivo concreto, similar al de aquellos que participaron en el Teatro Independiente o en el Teatro Abierto.

Tanto el Teatro Independiente y el Teatro Abierto, como el TxI, fueron concebidos por la urgente necesidad del teatro de conectarse con un público y con su contexto. Los éxitos del Teatro Independiente y el Teatro Abierto ya son parte de la historia teatral argentina, pero los logros del TxI recién se están empezando a descubrir. La conexión con el público, dato fácilmente comprobable, se superó con creces dada la cantidad de espectadores que han acudido todos los lunes durante esas semanas de presentaciones, muchos de ellos no pudiendo entrar a los teatros por falta de espacio. Los logros sociales se pueden comprobar cuando se plantea que un joven se cuestiona su identidad y, a partir de la movilización resultante de haber participado en un evento teatral, se lo ayuda a recuperarla.

Indudablemente, el Teatro Independiente, el Teatro Abierto y el TxI fueron concebidos bajo la ideología de que el teatro cumple una función substancialmente social. Los tres movimientos, con sus diferencias estéticas y diferentes contextos sociopolíticos, han tomado la realidad como referente para concientizar a los espectadores y actuar como agentes modificadores de esa realidad.

Capítulo 3: Teatroxlaidentidad: Recuperación de la memoria en un contexto sociopolítico de olvido

*En la historia, la memoria y el olvido.
En la memoria y el olvido, la vida.
Pero escribir la vida es otra historia.
Inconclusión.
Paul Ricoeur*

*La memoria es el deseo insatisfecho.
Sobrevive con la memoria, antes
que sea demasiado tarde, antes
que el caos te impida recordar.
Carlos Fuentes*

Como se demostró en el capítulo anterior, varios movimientos del teatro argentino han adoptado una posición activa y comprometida con la situación sociopolítica del país y han sido utilizados como instrumentos de cuestionamiento, de crítica y de denuncia y como impulsores de cambios de esa realidad. La concepción del TxI como instrumento social se manifiesta explícitamente a partir de su misma génesis y evolución que fueron desarrolladas en el primer capítulo de esta tesis. El movimiento del TxI brinda una respuesta a la realidad social argentina específicamente en lo que se refiere a la búsqueda de los hijos de desaparecidos que fueron apropiados durante la dictadura militar. La importancia de construir una memoria individual y colectiva y de cuestionar la identidad de los jóvenes que podrían ser hijos apropiados será el punto de partida para el movimiento.

En este capítulo profundizaré como el TxI continúa con la tradición del teatro social argentino que fue analizada en el anterior capítulo. Para ello, en una primera parte, presentaré brevemente aquellos aspectos del marco sociopolítico argentino que

más influyen en el TxI, incluyendo las políticas implementadas luego de que se restaurara la democracia en el año 1983 en relación con los actos de desapariciones y apropiaciones de niños cometidos durante el gobierno militar. Asimismo, comentaré sobre el surgimiento de diversas organizaciones defensoras de los derechos humanos que se fueron creando como reacción y resistencia a las acciones y políticas implementadas. A partir de ese contexto sociopolítico, analizaré la forma en que se vincula el TxI como agente para apoyar el accionar de esas organizaciones. A partir de esa vinculación se van a destacar dos temáticas principales: la memoria y la identidad.

Las temáticas de la memoria y la identidad, por demás complejas, se ponen asimismo de manifiesto en numerosas investigaciones realizadas por reconocidos intelectuales, tanto en el ámbito internacional como nacional. De las diversas investigaciones se desprenden múltiples propuestas teóricas⁴⁰, cuya vinculación con el TxI se puede establecer de manera marcada, particularmente en lo que respecta a sus dos primeros ciclos. Por ello, en la segunda parte de este capítulo, estableceré en qué medida y de qué manera se articulan esas propuestas teóricas sobre la memoria y la identidad con las producciones del TxI de esos ciclos.

Finalmente, en una tercera parte de este capítulo, analizaré tres obras del TxI para explicar, en mayor profundidad, cómo se representa en ellas la situación sociopolítica en forma consistente con las propuestas teóricas con respecto a la memoria y a la identidad. Las tres obras paradigmáticas que analizaré son: A

⁴⁰ En el marco del trabajo de esta investigación no resulta posible debatir comprensivamente sobre la naturaleza de los conceptos de memoria e identidad. Aunque interesante, esa tarea nos llevaría a multitud de cuestiones de naturaleza antropológica, filosófica, psicológica y sociológica que nos alejarían del foco de este capítulo.

propósito de la duda de Patricia Zangaro, Blanco sobre blanco de Alejandro Mateo, Ita Scaramuzza y Alfredo Rosenbaum y El archivista de Héctor Levy-Daniel.

En los últimos treinta años, las visiones e interpretaciones acerca de lo ocurrido en el país durante la última dictadura militar y sus consecuencias durante el posterior proceso democrático se han convertido en un campo de disputa en el que diversos grupos y sectores de la vida nacional entraron en juego. Si bien las acciones de algunos sectores han sido más visibles, como por ejemplo en lo que respecta a las políticas impulsadas por el Estado, las visiones difundidas por los medios de comunicación, los reclamos impulsados por los organismos de derechos humanos, desde otros sectores, como por ejemplo lo referido a la interpretación de los historiadores sobre esta difícil etapa de la historia nacional, no se presenta de una forma homogénea. Ese debate resulta claro, por ejemplo, en el tomo X del libro Nueva historia argentina. Dictadura y democracia (1976 – 2001)⁴¹, dirigido por Juan Suriano. De esta manera, las relaciones, siempre conflictivas, entre memoria e historia se han ido tensando y los historiadores, recién en los últimos años, se han empezado a dedicar a analizar el período de la dictadura militar. A título de ejemplo, resulta interesante destacar la opinión expresada por Tulio Halperín Donghi con respecto a esos siete años de gobierno militar, quien señala que es necesario recordar que el gobierno del Proceso:

⁴¹ Este volumen cuenta con la colaboración de un grupo importante de especialistas, que se encargan de reconstruir el período a partir de diversos ejes temáticos y actores sociales. Así, las políticas sociales, las transformaciones regionales, los cambios en el mundo del trabajo, la economía y la política económica y los derechos humanos y su relación con el Estado son relevados por especialistas importantes de las diversas áreas de investigación, como por ejemplo Hugo Quiroga, Mario Damill, Susana Belmartino, Alejandro Rofman y Elizabeth Jelin, entre otros.

... fue recibido, primero con auténtico no diría entusiasmo pero auténtico alivio y aceptación. Cuando la gente descubrió que el alivio y la aceptación estaban fuera de lugar, descubrió también que en esa situación de terror no podía manifestar ningún cambio de sentimientos. Sólo cuando los dirigentes del “Proceso” demostraron de nuevo que habían fracasado en todo, que habían dejado la economía en estado ruinoso, que habían impuesto un tipo de terror absurdo, es decir, aún para en el lenguaje de la época que la sociedad estaba enferma y que necesitaba un cirujano, en lugar de un cirujano había encontrado a un grupo de carniceros chambones, diríamos. Y por último fracasaron en lo que se suponía que era su especialidad, que era la guerra. Entonces sí, a partir de ahí termina diríamos así, esa suerte de romance cada vez más artificial entre la sociedad y el gobierno militar. (Pigna)

Considerando los eventos en forma cronológica, la dictadura militar gobernó el país durante siete años (1976-1983) a través de tres Juntas Militares bajo el régimen autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional”. Según los organismos de derechos humanos, las acciones de este gobierno resultaron en la desaparición de aproximadamente 30.000 personas. Como producto de muchas investigaciones se comprobó que los desaparecidos eran personas “de todas las edades y condiciones sociales que fueron sometidas a la privación de su libertad y a la tortura, y entre ellas, a centenares de criaturas secuestradas con sus padres o nacidas en los centros clandestinos de detención a donde fueron conducidas las jóvenes embarazadas” (<http://www.abuelas.org.ar/historia.htm>). Antes de finalizar su gestión

y, ante la imposibilidad de seguir en el poder, el último militar a cargo del gobierno, Reynaldo Bignone, intentó tomar medidas que garantizaran la impunidad de la gestión militar. A estos intentos, la sociedad va a responder con una serie de marchas de protesta en las cuales estarán presentes las Abuelas de Plaza de Mayo que, de esa forma, se unen en la lucha a las Madres de Plaza de Mayo⁴². Meses más tarde, el 28 de abril de 1983, Bignone dicta un Acta Institucional que declara muertos a los desaparecidos. En esa Acta se señala que en caso de haberse cometido excesos durante los gobiernos militares correspondía la intervención del “juicio de Dios”. Estas acciones dirigidas hacia la impunidad terminan con la “Ley de Pacificación Nacional” del mes de setiembre de 1983 que, en la práctica, representa una autoamnistía para los militares. Estos acontecimientos, como lo señala Fernando Reati, simbolizan “el camino hacia la impunidad y el olvido”, dado que esa Ley “justificaba todo lo actuado durante la guerra sucia de los setentas” (Bergero 14). Como lo sostienen Marcos Novaro y Vicente Palermo en La dictadura militar 1976/1983. Del golpe de estado a la restauración democrática⁴³, la dictadura militar tuvo una increíble capacidad destructiva que resultó en una profunda transformación

⁴² El 16 de diciembre de 1982 se realiza una manifestación masiva en la Capital Federal convocada por la Multipartidaria (organización política integrada, entre otros partidos, por el radicalismo y el peronismo). En esta manifestación se calcula que participan 100.000 personas. En esa oportunidad los militares decidieron reprimir y el saldo fue de varios heridos y un muerto, Dalmiro Flores. La muerte de Flores tuvo una gran repercusión dado que fue disparado por un oficial de la policía que se bajó de un Falcon verde (tipo de auto representativo de la represión) y le gritó que se detuviera, como este no se detuvo, le disparó cinco balazos. Después de este asesinato, el padre de Flores declaró que su hijo no se detuvo porque era sordo (ver cita número 24).

⁴³ En este libro los autores realizan una síntesis muy completa sobre el período de la dictadura y la posterior democracia integrando los mejores aportes sobre el tema y agregando algunas perspectivas, en especial sobre la reacción de la sociedad frente al terrorismo estatal. Un ejemplo de ellas lo encontramos cuando los autores se explayan sobre las acciones militares durante el gobierno de facto no sólo enfatizando esas actuaciones sino también describiendo el rol protagónico que tuvieron otros actores sociales, como la Iglesia Católica y los medios de comunicación.

en la sociedad. Los militares pusieron fin a una época, pero fueron incapaces de fundar otra nueva.

En la Argentina, después de los siete años de dictadura, se recupera la democracia el 10 de diciembre de 1983 con Raúl Alfonsín⁴⁴, ganador por amplia mayoría en las elecciones presidenciales. Alfonsín ejercerá su gobierno hasta el año 1989. Parte de su discurso político se basaba en la necesidad de reestablecer definitivamente la democracia, la importancia de una modernización de la sociedad y una enérgica defensa de los derechos humanos. Una vez instalada la democracia, la sociedad comienza a tomar mayor conciencia sobre las acciones violatorias de los derechos humanos implementadas durante el gobierno de facto.

A finales de 1983, inmediatamente después de asumir como Presidente, Raúl Alfonsín anuló la ley de autoamnistía decretada por el gobierno militar y creó la Comisión Nacional sobre Desaparición de Personas (CONADEP) para que se investigaran las violaciones a los derechos humanos que se habían cometido durante el gobierno militar.

A partir de esa investigación, en 1984 se publica el libro Nunca más, libro que Beatriz Sarlo⁴⁵ califica como “el gran libro de la memoria argentina” y que considera

⁴⁴ Raúl Alfonsín era un político renovador dentro de la Unión Cívica Radical, en ese entonces uno de los partidos políticos de mayor peso en Argentina. Él había creado en el año 1972 la corriente llamada “Movimiento de Renovación y Cambio” para disputar las elecciones internas de su partido con Ricardo Balbín, líder del partido radical hasta ese momento. Durante la dictadura militar, Alfonsín se caracterizó por criticarla además de hacer públicamente una defensa de los detenidos por el gobierno, manteniéndose además al margen de la “euforia de la guerra de las Malvinas” (Romero, Breve historia contemporánea de la Argentina).

⁴⁵ Beatriz Sarlo es profesora de Literatura Argentina en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Dictó cursos en las universidades de Columbia, Berkeley, Maryland y Minnesota, fue “Fellow” del Wilson Center en Washington D.C. y Professor of Latin American Studies en la Universidad de Cambridge. Ha trabajado sobre literatura popular sentimental, historia del periodismo y de los medios de comunicación, cine y cultura de masas en relación con la

como “la condición de toda historia argentina futura” (Tiempo presente 150). El Nunca más no sólo cumple la función de recolección de la memoria del pasado sino que es una parte del archivo de esa historia y, como dice Ricoeur, “constituye una ruptura respecto del testimonio oral...” en el sentido de que los testimonios fueron publicados y, de esa manera, legitimizados como documento (Memoria 221). Al año siguiente de la publicación del libro, se comienza con los juicios a los integrantes de las tres Juntas militares, juicio que “culminó con la condena a prisión perpetua de varios altos oficiales” (Berguero 14). Simultáneamente, se denuncia a un gran número de integrantes de las Fuerzas Armadas por haber participado en los secuestros, torturas y asesinatos. Para evitar un juicio masivo, a fines de 1985 el Congreso sancionó la llamada Ley de Punto Final, instrumento legal que “ponía un límite temporal de dos meses a las citaciones judiciales, pasado el cual ya no habría otras nuevas” (Romero 250). Al año siguiente se sancionó la Ley de Obediencia Debida, por la cual se otorgaba “inimputabilidad jurídica a todos aquellos represores que hubieran actuado en virtud de responder a la obediencia debida a sus jefes y superiores” (Berguero 15).

En octubre de 1989, el siguiente presidente democrático, Carlos Menem, que será elegido por dos períodos consecutivos y termina su segunda presidencia en 1999, absolvió a la mayoría de los militares que todavía estaban siendo juzgados. A esos efectos, entre octubre de 1989 y diciembre de 1990, firmó 277 indultos a jefes militares y civiles procesados por violaciones a los derechos humanos.

Posteriormente, en 1990, se sanciona un decreto para “contribuir a la reconciliación

producción artística y el papel de los intelectuales. Ha escrito sobre Sarmiento, Echeverría, Arlt, Borges, Saer y Cortázar. Colabora en los diarios Página 12 y Clarín y dirige, desde 1978, la revista Punto de vista.

nacional” que deja en libertad al último grupo de militares que estaban cumpliendo sentencias (Bergero15).

Es importante señalar que a pesar de los indultos, durante los juicios a los militares, la gran cantidad de testimonios por parte de las víctimas va a tener un impacto en el espacio fuera de las salas jurídicas. Como lo expresa Sarlo:

En 1973 en Chile y en Uruguay, y en 1976 en la Argentina se producen golpes de estado de nuevo tipo. Los regímenes que se establecen realizan actos (asesinatos, torturas, campos de concentración, desaparición, secuestro) que consideramos inéditos, novedoso en la historia... Desde antes de transiciones democráticas, pero acentuadamente a partir de ellas, la reconstrucción de esos actos de violencia estatal por víctimas-testigos es una dimensión jurídica indispensable a la democracia. Pero, además de que fue la base probatoria de juicios...el testimonio se ha convertido en un relato de gran impacto fuera de la escena judicial. (Tiempo pasado 28)

Ese impacto de los testimonios⁴⁶, los que necesariamente implican un relato del pasado en primera persona, va a contribuir no sólo en que se desarrollan intensos trabajos de memoria sino a darle un mayor peso a la construcción de esa memoria a partir de un discurso personal subjetivo que está directamente relacionado con la identidad individual. La memoria y la identidad, como he mencionado anteriormente, van a ser algunas de las temáticas centrales en diferentes áreas del arte (incluido el TxI), la historia y varias expresiones culturales. Asimismo, ambas temáticas van a

⁴⁶ Este aspecto también lo rescata Leonor Arfach en su artículo “Arte, memoria y archivo”, publicado en la revista Punto de vista 68 (2000): 34-37.

constituir las herramientas fundamentales para que las organizaciones de los derechos humanos, las Abuelas de Plaza de Mayo y la agrupación H.I.J.O.S continúen con sus demandas de justicia.

Un ejemplo de ello es cómo las Abuelas de Plaza de Mayo, a partir de sus demandas sobre la importancia de la memoria, logran la creación en el año 1992 de una Comisión Técnica destinada a la búsqueda de niños desaparecidos y nacidos en cautiverio⁴⁷. Esta Comisión marca un paso relevante en la búsqueda y localización de niños desaparecidos durante la última dictadura militar ([CONADI](#)). La función de esta Comisión se fue ampliando a partir de la cantidad de denuncias sobre “robo, tráfico de menores, despojo a madres en situaciones límites y adultos con su identidad vulnerada” (<http://www.conadi.jus.gov.ar>). Posteriormente, sobre la base de esta Comisión Técnica, se crea la Comisión Nacional por el Derecho a la Identidad ([CONADI](#))⁴⁸. La CONADI es el único organismo estatal especializado y dedicado a garantizar el derecho a la identidad. Después de su creación, la CONADI y representantes de las Abuelas de Plaza de Mayo van a organizar un plan más amplio

⁴⁷ Por disposición N° 1328/92 de la entonces Subsecretaría de Derechos Humanos y Sociales del Ministerio del Interior, se crea una Comisión Técnica destinada a impulsar la búsqueda de niños desaparecidos y con identidad conocida y de niños nacidos de madres en cautiverio, y aportar al cumplimiento del compromiso asumido por el Estado Nacional a partir de la ratificación de la Convención de los Derechos del Niño en lo atinente al derecho a la identidad. Esta Comisión Técnica estaba encargada del cumplimiento de los artículos 7 y 8 de la Convención Internacional por los Derechos del Niño. A partir de sus investigaciones puso en evidencia la “forma de sometimiento de nuestra niñez en la que los hijos de desaparecidos y los hijos de mamás en estado de indefensión social, generalmente menores de edad, comparten mecanismos de despojo en común en los que se arrebató la identidad tratando al niño como un objeto” (<http://www.conadi.jus.gov.ar>).

⁴⁸ La resolución 1392/98 del Ministerio del Interior crea la Comisión Nacional por el Derecho a la Identidad, con las mismas funciones y conservando la conformación de la comisión precedente, es decir: dos representantes del Ministerio Público, uno por la Procuración General de la Nación y uno por la Defensoría General de la Nación; dos representantes de la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo y dos representantes del Poder Ejecutivo Nacional, a propuesta de la Subsecretaría de Derechos Humanos y Sociales y el Subsecretario de Derechos Humanos y Sociales preside la Comisión (<http://www.conadi.jus.gov.ar>).

llamado “Red x la identidad”. Este proyecto que es financiado por la Unión Europea, consiste en un esfuerzo que se desarrolla por todo el país durante dos años. El objetivo que se persigue con esta red es ayudar a aquellas personas que duden de su identidad y que no tengan la posibilidad de viajar a Buenos Aires y generar una red de facilitadores para que, en cada ciudad, haya gente capacitada para orientar a los jóvenes en su búsqueda.

A pesar de la creación de la CONADI, durante la presidencia de Carlos Menem la falta de independencia del Poder Judicial obstaculizó los avances de las investigaciones sobre los niños apropiados durante la dictadura. Por ejemplo, con el voto de cinco miembros que fueran nombrados durante el gobierno de Menem, la Corte Suprema de Justicia facilitó la impunidad de algunas personas vinculados al poder político. Asimismo, en 1998, por decreto del presidente Menem, Argentina se negó a cooperar con la investigación de un juez español, Baltasar Garzón, quien había pedido la captura internacional de varios ex jefes militares por la desaparición en Argentina de españoles durante la dictadura. Esta política de falta de cooperación va a ser continuada por su sucesor Fernando de la Rúa a través de un decreto similar emitido en el año 2001⁴⁹.

⁴⁹ Durante el gobierno, Fernando de la Rúa, que debió dimitir de su cargo por el caos social y económico reinante, no tuvo una actitud pro-activa con respecto a la situación de los desaparecidos. Ante la renuncia de de la Rúa, entre 2002 y el 2003 desempeña el cargo de presidente interino Eduardo Duhalde, que había sido vicepresidente durante la primera presidencia de Menem. A este le sucederá el presidente Néstor Kirchner. Durante la presidencia de Kirchner se inicia una activa política de memoria con respecto a la dictadura y se comienzan a implementar medidas para buscar a los hijos de de los desaparecidos. Asimismo, el 15 de junio de 2005 la Corte Suprema de Justicia declaró la inconstitucionalidad de las leyes de Punto Final y de Obediencia Debida. Esas leyes, en conjunción con los indultos decretados durante la presidencia de Menem, habían permitido continuar en libertad a los responsables de la desaparición de los miles de personas y la apropiación de centenares de niños durante la dictadura militar entre el 1976 y 1983. Después de treinta años, el tremendo impacto del pasado y la necesidad de hacer memoria siguen imperando en la sociedad argentina.

A partir de este breve recorrido de la situación sociopolítica con respecto a los desaparecidos y los hijos de los desaparecidos se observa que, en general, los gobiernos hasta 2001 adoptaron una política que podríamos calificar como de promotora del olvido. Para ese año parecía que, por las acciones tomadas por los diferentes gobiernos, ya estaba consolidada la impunidad para los responsables de los desaparecidos y de los bebés apropiados. Sin embargo, grupos como las Madres de Plaza de Mayo y las Abuelas de Plaza de Mayo⁵⁰ continúan con las movilizaciones organizadas con el objetivo de “localizar y restituir a sus legítimas familias todos los niños secuestrados y desaparecidos y crear las condiciones para que nunca más se repita esa violación de los derechos de los niños, exigiendo castigo a todos los responsables” (Abuelas).

En lo que hace a otras organizaciones que actúan en contra del olvido, en 1995 se formará la agrupación denominada Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.) que estará integrada por hijos de desaparecidos. Esa agrupación no solamente va a reclamar por la justicia, como venían sosteniendo otras organizaciones, sino que su prioridad será la búsqueda de la verdad y la construcción de la memoria colectiva. La agrupación H.I.J.O.S. plantea como

⁵⁰ La Asociación de las Abuelas de Plaza de Mayo fue fundada en el año 1977. Uno de los objetivos que perseguía la Asociación era descubrir si existía algún método específico para determinar la identidad de un niño en ausencia de sus padres. Finalmente, en EEUU el Dr. Fred Allen del Blood Center of New York y la Asociación Americana para el Avance de la Ciencia de Washington, posibilitaron realizar esos estudios y se encontró un método que permite llegar a un porcentaje del 99,9 % de probabilidad de identificar correctamente la identidad de un nieto mediante análisis específicos de sangre. Brindaron valioso aporte la Dra. Mary Claire King y el Dr. Cristian Orrego de la Universidad de Berkeley - Estados Unidos. El resultado de ese estudio se llama “Índice de Abuelidad”. Otro de los logros de las Abuelas, en conjunción con varios organismos gubernamentales, fue la preparación de un Proyecto de Ley referido a un Banco Nacional de Datos Genéticos de familiares de niños desaparecidos. Este proyecto fue presentado con carácter de prioridad ante el Parlamento por el Presidente de la Nación. Fue impulsado activamente por esa Institución y convertido en Ley Nacional en mayo de 1987. Su reglamentación fue sancionada en 1989. (<http://www.abuelas.org.ar/genetica.htm>)

objetivo exigir castigo a los culpables y “procurar el sostenimiento de la memoria histórica a partir del convencimiento de que con cada historia individual se logra una memoria y una historia colectiva” (Bergero 340). Ese planteo de la agrupación H.I.J.O.S. responde básicamente a la búsqueda de los espacios de resistencia a las políticas estatales post dictatoriales.

El posicionamiento de los nuevos grupos de derechos humanos es consistente con una nueva visión que se enfoca en la temática de la memoria y que va a tener un importante impacto en diversos ámbitos y escenarios, en particular en la televisión, revistas, música y, también, en el teatro. En palabras de Leonor Arfuch:

... los ritos del no olvido, la rememoración, la recuperación, el inventario, se multiplican en las últimas dos décadas, involucrando diversamente a las sociedades, tanto en lo que hace a las instancias de decisión política, mediática y cultural, como en las prácticas comunitarias, la producción académica y la experimentación artística.

(34)

En lo que hace al género teatral, el lunes 27 de noviembre de 1997 se presenta en el Teatro Nacional Cervantes la obra ¿Vos sabés quién sos?⁵¹ del canónico dramaturgo Roberto Cossa. Esta obra fue presentada en homenaje a las Abuelas de Plaza de Mayo y dirigida por Leonor Manso, figura respetada en el ambiente teatral argentino. El apoyo a las Abuelas y a la búsqueda de los niños apropiados brindado por esta obra se verá continuado en el año 2000 por el inicio de TxI, con la obra A propósito de la duda de la dramaturga Patricia Zangaro. El TxI,

⁵¹ Intercambié correo electrónico con Roberto Cossa, quien me explicó que lamentablemente “el texto de esta obra fue un guión de acciones” que no conservó.

que de esa forma comienza con una sola obra, se va a consolidar el año siguiente con la presentación del ciclo TxI 2001, siendo la memoria y la identidad sus dos temáticas centrales, como fue expuesto en el Capítulo 1.

Como mencioné anteriormente, la memoria y la identidad son temas que han ocupado un espacio significativo como paradigmas teóricos en las investigaciones, tanto nacionales como internacionales, realizadas durante los últimos decenios. Algunos de los paradigmas teóricos de esos investigadores se pueden vincular, no sólo con la situación sociopolítica de Argentina sino también con la génesis del TxI y los textos propuestos en sus dos primeros ciclos.

Algunos intelectuales, como Maurice Halbwachs con su libro On Collective Memory, Pierre Nora con sus siete tomos de Los lugares de memoria (1984-1992), Tzvetan Todorov con sus libros Los abusos de la memoria (1992) y Memoria del mal, tentación del bien (2002) y Paul Ricoeur con su libro La memoria, la historia, el olvido (2000), para nombrar sólo algunos⁵², son reconocidos internacionalmente por sus investigaciones sobre la memoria en las cuales se encuentran diferentes enfoques, perspectivas y puntos de contacto. Asimismo, en Argentina encontramos la compilación de Adriana Bergero y Fernando Reati titulada Memoria colectiva y políticas de olvido, los libros Tiempo presente (2001) y Tiempo pasado (2005) de Beatriz Sarlo, el libro Pasado y presente (2000) de Hugo Vezzetti y la compilación de trabajos realizada por Sergio Guelerman en el libro Memorias en presente. Identidad y transmisión en la Argentina posgenocidio (2001), entre otros. Las concepciones teóricas toman diferentes y complejas perspectivas, ya sea como recuperación del

⁵² Una fuente muy completa para consultar la bibliografía sobre memoria se puede encontrar en la página de Internet de John Sutton, Philosophy Department, Macquarie University, Sydney (<http://www.phil.mq.edu.au/staff/jsutton/Memory.html>).

pasado, como resistencia al discurso oficial o como construcción de la identidad personal y colectiva. Dada la complejidad y amplitud del tema, tomaré algunos de los postulados teóricos a partir de los que se puede establecer una vinculación explícita con el TxI. Me detendré, en primer lugar, en el deber de la memoria relacionado con la construcción de la identidad individual y colectiva. En segundo lugar, consideraré algunos de los lineamientos que establecen estos teóricos en cuanto a los procesos de formación de la memoria. En tercer lugar, vincularé el proceso de gestación del TxI que coincide con la última de las etapas por las que la memoria debe atravesar para recuperar el pasado, según fueran explicitadas por Todorov.

Comenzando con el deber de la memoria, vemos que este postulado teórico encierra como ideas importantes el mantenimiento de las raíces con la cultura y el hacer justicia histórica. Con respecto a la primera de esas ideas, Todorov parte del concepto de cultura expresando que “la cultura, en el sentido que los etnólogos atribuyen a dicha palabra, es el conocimiento de cierto número de códigos de comportamiento y la capacidad de hacer uso de ellos”, códigos que solamente pueden ser transmitidos de generación en generación (Los abusos de la memoria 22). Por otro lado, este mismo investigador considera que “un ser desprovisto de cultura es aquel que no ha adquirido jamás la cultura de sus antepasados, que la ha olvidado o perdido...” (Los abusos de la memoria 22). La idea de que una persona ha olvidado sus antepasados nos conecta directamente con el concepto de memoria.

La memoria es necesaria para que la cultura de una nación exista como tal. A su vez, la cultura es el elemento esencial para la construcción de una identidad individual y colectiva. Los aspectos culturales que nuestros antepasados nos

transmiten desde que nacemos es lo que va a permitirnos tener un sentimiento de pertenencia a un grupo. Esa identificación con un grupo definirá nuestra identidad, la cual estará ligada necesariamente a la lectura del pasado, sobre todo después de períodos traumáticos que transforman a una comunidad y alteran su conciencia colectiva. Cada miembro de una sociedad es “un caso de identidad histórico-cultural”, identidad que no podría existir sino en relación con las de otros, estableciéndose interrelaciones que formarán el aparato cultural y la identidad de una nación (Sambarino 21). Como lo expresa Guelerman, “...sólo a través de una política de la memoria, las nuevas generaciones podrán decir su palabra, hacer exterior lo interior, salir de sí, en ese aspecto que tarde o temprano será constituyente de su identidad” (57). Desde este punto de vista del deber de la memoria para no olvidar las raíces, la construcción de una identidad cultural se interrelaciona con la construcción de la identidad personal y colectiva, tema que analizaré más adelante. A partir de lo señalado por los teóricos, la política de promover la memoria debería ser la dinámica implementada por la comunidad. Sin embargo, la historia argentina nos demuestra que esa política no siempre fue la que se ha seguido. Por el contrario, así como la política implementada durante el gobierno militar fue la del ocultamiento, la política implementada por varios de los gobiernos democráticos fue la del olvido.

La segunda idea importante relacionada con el deber de la memoria se refiere a hacer justicia histórica. Con respecto a ella Ricoeur expresa:

... el deber de la memoria es el deber de hacer justicia... No se limita a guardar la huella material, escrituraria u otra, de los hechos del pasado, sino que cultiva el sentimiento de estar obligados respecto a

estos otros de los que afirmaremos más tarde que ya no están pero que estuvieron... entre esos otros con los que estamos endeudados, una prioridad moral corresponde a las víctimas. (La memoria, la historia 121)

Tanto el accionar de las organizaciones de Abuelas de Plaza de Mayo e H.I.J.O.S como el TxI toman esa responsabilidad moral de usar la memoria en términos de justicia e identidad. Memoria para hacer justicia, no solamente en relación con las víctimas durante la dictadura sino también en términos de recuperar la verdadera identidad de los hijos de los desaparecidos que ignoran sus raíces. A su vez, la recuperación de las raíces se relaciona directamente con la necesidad de la memoria para la construcción de la identidad.

Como lo señalé anteriormente, el deber de la memoria, tanto en lo que se refiere a la conservación de las raíces como a la justicia histórica, está directamente relacionado con la necesidad de la memoria para la construcción de la identidad individual y colectiva, dos concepciones que están indisolublemente vinculadas. Todorov señala que “el recuerdo del pasado es necesario para afirmar la propia identidad tanto la del individuo como la del grupo” (Memoria 199). En esa afirmación se puede observar que los dos conceptos son interdependientes y que resulta imposible hablar de uno sin el otro, dado que, como expresa el mismo Todorov, “el conocimiento del otro depende de mi propia identidad. Pero este conocimiento del otro determina, a su vez, el conocimiento de mí mismo” (Las morales 39). Desde el punto de vista de la identidad personal, Todorov señala que “sin un sentimiento de identidad con uno mismo, nos sentimos amenazados en nuestro propio ser y

paralizados. Esta exigencia de identidad es perfectamente legítima: el individuo necesita saber quién es y a qué grupo pertenece” (Memoria 199). Asimismo, como plantea Guelerman en su artículo “Escuela, juventud y genocidio” en Memorias en presente, “la pertenencia a una comunidad implica necesariamente, el desafío de adoptar una posición respecto del pasado” (51). Muchos fueron los que adoptaron la vía del olvido e intentaron, de diferentes maneras, que no se hablara abiertamente del pasado, sin tabúes, sin ocultamientos y enfrentando la verdad. El silencio y el desconocimiento dificultaron que se pudiera establecer esa vinculación entre las diferentes generaciones y formar una memoria colectiva⁵³. La memoria colectiva es “una construcción social que define identidades comunes para todos, puntos de referencia similares y la identificación con una comunidad” (Guelerman 53). La memoria colectiva de la sociedad argentina se encontró dividida entre aquellos que querían olvidar o borrar la historia de la memoria, en especial representados por el discurso oficial, y aquellos que insistieron en el deber de la memoria como mecanismo necesario para la construcción de la identidad personal (específicamente de los hijos de los desaparecidos) y la identidad colectiva.

La construcción de la identidad personal y la identidad colectiva, en su vinculación con el deber de la memoria, según estos teóricos, se logra a partir de tres componentes: la transmisión oral de la historia, la necesidad de entender el presente

⁵³ El pasado llega al presente, como lo señala Todorov básicamente a través de las modalidades del testigo y el historiador y, entre ellas, la del conmemorador. “Como al testigo, al conmemorador le guía ante todo el interés; pero como el historiador, produce su discurso en el espacio público y lo presenta como dotado de una irrefutable verdad, lejos de la fragilidad del testimonio personal. Se habla a veces, en su caso, de ‘memoria colectiva’... La memoria colectiva no es una memoria sino un discurso que se mueve en el espacio público. Este discurso refleja la imagen que una sociedad, o un grupo en la sociedad, quisieran dar de sí mismos” (Memoria del mal, tentación del bien 159).

para proyectar al futuro y la vulnerabilidad de la identidad por la manipulación.

Analizaré a continuación estos tres componentes.

En lo referido a la transmisión de la historia, de acuerdo con Ricoeur, la única forma de mantener la memoria personal o colectiva es “la transmisión de generación en generación” (La memoria, la historia 521). Dado el discurso oficial y las políticas implementadas en Argentina, se puede postular que no hubiera sido posible esa transmisión sin la creación de agentes externos al gobierno. Las Madres y las Abuelas de los desaparecidos son las que, en mayor medida, se hicieron cargo de transmitir a las nuevas generaciones parte de la historia y, de esa manera, mantener la memoria de sus hijos desaparecidos. En ese sentido, estos grupos no tienen una intención de hacer memoria para hacer historia⁵⁴ sino para hacer justicia. Entre los agentes externos también debemos considerar las expresiones artísticas, entre ellas el movimiento del TxI. Más allá de que haya surgido como movimiento de apoyo a otras organizaciones, también cumple la función social de transmitir a otras generaciones una perspectiva diferente de la historia pasada y, con ello, ayuda a la construcción de la identidad individual y colectiva.

En lo referido al segundo componente del deber de la memoria, la necesidad de entender el presente para proyectar al futuro, Ricoeur señala que “la primera causa de la fragilidad de la identidad es su difícil relación con el tiempo; dificultad primaria que justifica precisamente el recurso a la memoria, en cuanto componente temporal

⁵⁴ Ricoeur señala que “El trabajo del historiador, como todo trabajo sobre el pasado, no consiste nunca solamente en establecer hechos, sino también en escoger los más destacados y significativos de entre ellos, y en relacionarlos luego entre sí; pero este trabajo de selección y de combinación está orientado necesariamente por la búsqueda, no de la verdad sino del bien” (La memoria, la historia 118). Tanto las Madres como las Abuelas no tenían como objetivo construir la historia sino la búsqueda de la verdad.

de la identidad en unión con la evaluación del presente y la proyección del futuro” (La memoria, la historia 111). Asimismo, más adelante agrega que la memoria es “la matriz de la historia en la medida en que sigue siendo el guardián de la problemática de la relación representativa del presente del pasado” (119). Esa vinculación del presente con el pasado y la proyección hacia el futuro es uno de los argumentos constantes en el discurso de las Abuelas y su accionar para localizar a sus nietos y, de la misma manera, fue uno de los pilares básicos en la temática de los participantes en el TxI.

El tercer componente del deber de la memoria se refiere a la manipulación de la memoria. Al respecto, Ricoeur afirma que “todo lo que constituye la fragilidad de la identidad aparece como ocasión de manipulación de la memoria, principalmente por vía ideológica” (581). Una forma de manipulación se puede dar a partir de promover una estrategia del olvido. Esa forma de manipulación fue una de las que se utilizó desde el discurso oficial en Argentina durante los últimos años de la dictadura y los primeros años de la democracia. En palabras de Sosnowski, “en un espacio de porosas memorias, quizá no deba sorprender que... se alentaran las estrategias del olvido aún mientras se estaba llevando a cabo los históricos juicios a los miembros de las juntas militares... y en aras de la reconciliación y la supervivencia de la democracia, se estuvieran negociando amnistías” (Bergero 51). No incorporar el pasado en “la retórica democrática” conducirá a que la “reconstrucción de nuestras identidades regionales y nacionales... se vean menoscabadas” (Bergero 53). La memoria que se logra a partir de la construcción de los relatos, como lo señala Ricoeur, se ven en peligro por:

... el manejo de la historia autorizada, impuesta, celebrada, conmemorada –de la historia oficial– ... el relato se convierte así en trampa cuando poderes superiores toman la dirección de la configuración de esta trama e imponen un rastro canónico mediante la intimidación o la seducción, el miedo o el halago. Se utiliza aquí una forma ladina del olvido, que proviene de desposeer a los actores sociales de su poder originario de narrarse a sí mismos. (La memoria 582)

En el caso de Argentina, a pesar de que desde el accionar político se intentaba construir el relato de la historia a partir del olvido, no se logró desposeer a los actores sociales de la posibilidad de construir un relato paralelo al oficial recurriendo a la memoria, como lo hicieron las Madres de Plaza de Mayo, las Abuelas y, posteriormente, H.I.J.O.S. Asimismo, los participantes del TxI decidieron acompañar y apoyar a esos grupos escribiendo obras, dirigiendo a actores profesionales y transformándose todos en actores sociales.

Otros procedimientos para manipular la memoria son, como destaca Todorov, “la mentira”, “la desaparición de las huellas”, “la intimidación a la población” y el “uso de eufemismos” que impiden “la existencia de ciertas realidades en el lenguaje y, de ese modo, facilitar a los ejecutantes el cumplimiento de su tarea” (Memoria del mal 139-41). Analizando las decisiones tomadas por los gobiernos en Argentina resulta demostrable que se han usado la mayoría de esos mecanismos, no sólo durante la dictadura sino también durante los primeros gobiernos después de la recuperación de la democracia.

El deber de la memoria, tanto desde el punto de vista de la conservación de la cultura y de la construcción de identidades como de la necesidad de hacer justicia histórica, es destacado por Beatriz Sarlo cuando señala que “nunca como ahora la memoria fue un tema tan espectacularmente social. Y no se trata sólo de la memoria de crímenes cometidos por las dictaduras, donde el recuerdo social mantiene el deseo de justicia. Se trata también de la recuperación de memorias culturales, la construcción de identidades perdidas o imaginadas, la narración de versiones y lecturas del pasado” (Tiempo presente 97).

Los que decidieron participar en el TxI pertenecen a esa nueva generación que, aunque no fue afectada físicamente, fue, sin embargo, afectada directamente a partir de las políticas del olvido. Ellos son los que, usando el deber de la memoria, van a intentar representar esa historia que se intentó excluir o minimizar en el discurso social. Como lo señala Díaz Quiñónez, “la memoria es un campo de batalla,... un acto político y programático... un derecho que o se ejerce o se pierde, o, en el peor de los casos, se enajena al identificarlo con la memoria oficial o con los recuerdos parciales del dominador” (173). El TxI se propuso hacer de la memoria una representación y usar el escenario como un espacio en el cual se cultive el derecho y la responsabilidad moral de proteger los valores humanos fundamentales, “derechos humanos, calidad de vida, justicia, igualdad social, identidad y conocimiento del pasado, democratización del poder, trabajo, etc.” (Teatroxlaidentidad).

Lo anterior nos lleva al segundo postulado teórico a partir del cual se puede establecer la vinculación explícita de las temáticas de la memoria y la identidad con el TxI: los lineamientos que establecen estos teóricos en cuanto a los procesos de

formación de la memoria. Algunos autores coinciden en señalar que el proceso de formación de la memoria colectiva se genera a partir de dos ejes esenciales: las bases institucionales y la dinámica social del recordar. En cuanto a las bases institucionales, en el caso de la situación de la Argentina entre 1983 a 2001 no se ha fomentado una memoria colectiva con respecto a los años de dictadura. Por el contrario, se ha intentado, a partir de la justificación de tratar de lograr la reconciliación nacional, de dar vuelta la página de la historia. Los indultos representaron una de las medidas más explícitas de esa negación del pasado. El olvido indudablemente implica una interrupción en la transmisión del pasado. Sin embargo, como lo apunta Dussel, “no porque no se hable del [pasado] o no se lo aborde, el pasado deja de operar sobre nosotros... por acción, reacción u omisión el pasado pesa sobre todos nosotros” (Memorias en presente 70). Es decir que, aunque desde la instancia política, representada por las bases institucionales, se intente conjurar el olvido, el pasado va a aparecer desde otros lados “no oficiales”.

Lo anterior nos conduce al segundo eje del proceso de formación de la memoria: la dinámica social de recordar. Las diferentes organizaciones establecidas como las Abuelas e H.I.J.O.S. desarrollan actividades para contrarrestar esas políticas del olvido, las Abuelas apelando a la memoria del pasado para recuperar a sus nietos, e H.I.J.O.S., interpelando a la sociedad en cuanto a memoria de sus padres. Es legítimo preguntarse en este punto si el accionar de esos grupos no cae en lo que Todorov llama “los abusos de la memoria”, es decir cuando se hace memoria con la intención primordial de “alimentar el espíritu de venganza” (Los abusos 29). Una manera de distinguir los buenos de los malos usos de la memoria es, según Todorov,

“preguntarnos sobre sus resultados y sopesar el bien y el mal de los actos que se pretendan sobre la memoria del pasado” (30). Como una forma de evaluar si esos usos de la memoria son positivos en cuanto a los resultados que uno obtiene Todorov nos propone la siguiente secuencia:

... decido utilizar [el suceso]... una vez recuperado... me sirvo de él como un modelo para comprender situaciones nuevas... neutralizado el dolor causado el recuerdo, controlándolo y marginándolo... por otra parte abro ese recuerdo a la analogía y a la generalización, construyo un *exemplum* y extraigo una lección. El pasado se convierte por tanto en principio de la acción del presente. (Los abusos 31)

Esa secuencia es precisamente la que siguieron los que participan en el TxI. Primero tomaron la decisión de asumir los sucesos de la dictadura militar en relación a los niños que fueron apropiados ilegalmente. Luego, la mayoría de las obras⁵⁵ intenta construir una generalización a partir de una problemática determinada para que los espectadores construyan su propia lección y, al mismo tiempo, que cada obra persigue el objetivo concreto de ser una acción en el presente con una implicación positiva para el futuro. Un punto de partida, teniendo en cuenta una finalidad positiva, sería “conservar viva la memoria del pasado: no para pedir una reparación por el daño sufrido sino para estar alertas frente a situaciones nuevas y sin embargo análogas”

⁵⁵ Algunas de las obras presentadas en el ciclo 2001 del TxI representan una marcada tendencia de denuncia diluyéndose en ellas el objetivo principal de ayudar a partir de la memoria a la construcción de la identidad personal y colectiva. Son obras que pueden ser calificadas, desde el punto de vista estético y temático, como obras de tipo panfletario que no contribuyen a la función social principal que el TxI se propone. Aceptando que siempre es posible caer en el abuso o en el mal uso de la memoria, en especial, cuando recurrir a la memoria significa no preocuparnos por nuestro presente o intentar seguir siendo víctimas de las injusticias del pasado para justificar privilegios en el presente, mi interés en esta tesis es detenerme en “los buenos usos” o en aquellos casos cuando la memoria se utiliza con fines concretos y positivos.

(Todorov, Los abusos 58). Uno de los primeros objetivos que persiguieron las Madres de Plaza de Mayo fue la reparación de los daños sufridos por la desaparición de sus hijos. Sin embargo, el objetivo primario de las Abuelas y de H.I.J.O.S. es la recuperación de la verdadera identidad de los niños apropiados. Al respecto, la evaluación de los resultados obtenidos a partir del TxI muestra efectos positivos. Como lo demostraron las declaraciones de las Abuelas, a partir de las presentaciones del primer ciclo del TxI, más de 76 chicos llamaban a las Abuelas para expresar sus dudas en cuanto a su identidad.

El proceso de formación de la memoria implica necesariamente recuperar el pasado que es el tercer postulado teórico a partir del cual se puede establecer la vinculación explícita de las temáticas de la memoria y la identidad con el TxI. Al respecto, según Todorov, la memoria atraviesa tres diferentes etapas para lograr recuperar el pasado. La primera de esas etapas es “el establecimiento de los hechos”, en la cual se realiza un proceso de selección, disposición y jerarquización de los hechos; la segunda etapa se relaciona con “la construcción del sentido”, en la cual se intenta interpretar esos hechos y darles un sentido o, al menos, se intenta comprender ese pasado sin necesariamente justificarlo o aceptarlo⁵⁶; la tercera etapa es la “puesta en servicio”, que implica la utilización de ese pasado en el presente y, como enfatice anteriormente, esa utilización es la que determina el uso productivo y el no productivo de ese pasado. Entre esta última etapa de puesta en servicio de la memoria para recuperar el pasado y el proceso de la gestación del TxI se puede establecer una vinculación directa.

⁵⁶ La importancia de esta etapa, como lo señala Todorov, es que “comprender el mal no significa justificarlo sino, más bien, darse los medios para impedir su regreso” (Todorov, Memoria del mal 151).

El TxI tuvo como motivación hacer teatro “como tenaz ejercicio de resistencia, poniendo la identidad como consigna” y su temática gira en torno a las preguntas “¿Cómo mirar el futuro sin memoria? ¿Cómo mirar la vida sin apoyar nuestras espaldas en nuestra propia historia y ser dueños de nuestro porvenir?” (Teatroxlaidentidad). Su cuestionamiento es consistente con muchos de los paradigmas teóricos analizados anteriormente. Como lo expresa Germán Trillón, “no se prepara el porvenir sin aclarar el pasado” (cit. Todorov, Memoria del mal 18). Esa va a ser la motivación principal de los participantes de este movimiento teatral. Asimismo, de alguna manera, con sus propuestas van a contestar la pregunta que se hace Ricouer: “¿Pero no es el fallo de esta unidad imaginaria borrar de la memoria oficial los ejemplos de crímenes capaces de proteger el futuro de los errores del pasado y, al privar a la opinión pública de los efectos benéficos del *dissensus*, condenar las memorias rivales a una vida oculta malsana? (La memoria, la historia 590). La primera motivación del TxI fue la de unirse, utilizar su derecho a la opinión pública e intentar que muchos jóvenes recuperen sus verdaderos nombres y a sus familias biológicas o, al menos, que se cuestionen su verdadera identidad.

El TxI constituye un concreto ejemplo de que “el referente último de la historia es la acción social en su capacidad para producir vínculo social e identidades” (Halbwachs 540). Este movimiento teatral movilizó, y sigue movilizándolo, a miles de espectadores. Por medio de la representación del pasado, desde el teatro se trata de contribuir tanto a la constitución de la identidad individual como colectiva. Utilizando conceptos de Todorov, el TxI con su accionar no procuró, ni simplemente cayó “en la trampa del deber de la memoria” sino que se empeñó preferentemente en “el trabajo

de la memoria” (Memoria del mal 211). Una muestra de ello es la recuperación de la verdadera identidad de algunos hijos de desaparecidos que fueron apropiados durante el gobierno militar. En ese sentido, siguiendo una vez más a Todorov, el TxI pudo concretar su trabajo de la memoria no sólo “como acto de justicia” sino como el “uso adecuado de la memoria... que sirve a una causa” (Memoria del mal 208).

Como he demostrado anteriormente, el diálogo directo que se establece entre lo teorizado sobre la memoria, los acontecimientos históricos, las movilizaciones sociales y el TxI se manifiesta en los textos de varias de sus obras. Para analizar en mayor profundidad como se representa en las obras la situación sociopolítica y las propuestas teóricas con respecto a la memoria y a la identidad, en esta tercera parte del capítulo, analizaré tres obras paradigmáticas del TxI: A propósito de la duda de Patricia Zangaro, obra que inaugura el ciclo en 2000, Blanco sobre blanco de Alejandro Mateo, Ita Scaramuzza y Alfredo Rosenbaum y El archivista de Héctor Levy-Daniel, obras presentadas en el ciclo de 2001. Realizaré mi análisis de las obras a partir de la lectura de los textos.

El objetivo principal de A propósito de la duda es establecer la duda sobre la identidad y rescatar la necesidad de comenzar a hacerse preguntas sobre las mentiras y los fraudes que se cometieron durante la dictadura militar. Zangaro escribe su obra “como una respuesta a la dolorosa realidad de los chicos que siguen desaparecidos” (TxI 28). La obra se presentó por primera vez en el teatro Centro Cultural Ricardo Rojas bajo la dirección de Daniel Fanego. Además, la obra se publica en el libro Teatro x la Identidad en 2001.

El texto de A propósito de la duda comienza con una reflexión de Patricia Zangaro donde expresa: “¿Quién soy?/ ¿Quiénes somos?/ Porque aunque el viaje sea individual, hay un destino colectivo. Por eso la pregunta: ¿vos sabés quién sos?/ Y la duda y más preguntas. La memoria agradecida.” (TxI 156). Esa reflexión va a constituir la temática general de la obra. La pregunta “¿vos sabés quién sos?” no sólo va a ser el leitmotiv de toda la obra sino que está estrechamente vinculada con los lineamientos que van a marcar el primer ciclo del TxI. Estas preguntas están dialogando con el uso de los preceptos de Todorov, mencionados anteriormente, respecto a la identidad individual ya que, “el individuo necesita saber quién es y a qué grupo pertenece” (Memoria del mal 199).

En la obra, Zangaro recurre a diferentes técnicas teatrales. Por un lado, su obra tiene una intención didáctica porque invita a los espectadores, en general, a reflexionar sobre el pasado y, particularmente, a aquellos espectadores que pudieran haber sido víctimas de la dictadura, a que se cuestionen su verdadera identidad. Asimismo, Zangaro utiliza algunas técnicas usadas en el teatro documental. Así, algunos de los personajes van a presentar información extraída de documentos auténticos, como del libro Nunca más, y de testimonios reales. Sin embargo, las fuentes primarias están utilizadas de tal manera que la obra sigue siendo “una intervención estética y no directa sobre la realidad” (Pavis, Diccionario, 451). Además, Zangaro recurre al uso del monólogo en cuanto cumple la función de “exposición por parte del personaje de acontecimientos pasados o que no pueden ser representados” (Pavis, Diccionario 298).

La obra se construye sobre la base de testimonios de las Abuelas de Plaza de Mayo, hijos y nietos de desaparecidos y ex-represores. Los personajes comparten sus historias desde diferentes perspectivas. Así, los jóvenes van a utilizar sus historias para expresar sus dudas en cuanto a su identidad, las Abuelas para reclamar por justicia, los apropiadores para justificar sus actos y el ex-represor, ubicado en el espacio del público, para dar su versión de los hechos. Ninguno de los personajes tiene nombre propio. Este detalle que enfatiza que la falta de identidad de uno implica la falta de identidad de todos o, como lo mencioné anteriormente, en palabras de Todorov, “el conocimiento del otro depende de mi propia identidad. Pero este conocimiento del otro determina, a su vez, el conocimiento de mí mismo” (Las morales 39). Este aspecto se concretiza en el leitmotiv de los personajes de las Abuelas, quienes reiterarán durante varias partes de la obra que: “Mientras haya una sola persona con su identidad robada y falseada se pone en duda la identidad de todos” (TxI 157).

La obra se abre con el sonido de un helicóptero, un niño jugando a la pelota y tres abuelas. Con ese sonido, ya desde el comienzo el espectador se pone en contacto con una historia de violencia y represión. Lo que Ricoeur llama “memoria de imagen”⁵⁷ en este caso funcionaría como memoria a partir de un sonido. Asimismo, la presencia de esos personajes pone de manifiesto una generación ausente: la de los padres de ese niño.

⁵⁷ Ricoeur señala que: “La representación del pasado parece ser la de una imagen. Se dice indistintamente que uno se representa un acontecimiento pasado o que uno tiene una imagen de él, que puede ser cuasi visual, o auditiva... Si el cuerpo humano fue afectado una vez por dos o varios cuerpos simultáneamente, en cuanto el alma imagine más tarde uno de los dos, se acordará también de los otros” (La memoria, la historia el olvido 21).

A partir de la primera imagen de la obra se ilumina otra parte del escenario y aparecen, simultáneamente, un muchacho y sus supuestos padres. La supuesta madre o apropiadora, como la nombra el texto, le está masajeando el cuero cabelludo a un muchacho que es pelado. Este personaje, un muchacho de unos 26 años que evidentemente fue apropiado durante la dictadura militar, se va a ver expuesto a diferentes discursos que afectarán su sentimiento de identidad. Al comienzo de la obra se va a mostrar muy seguro de sí mismo, pero esa seguridad comienza a tambalear hasta que, al final de la obra, totalmente confundido, duda de su propia identidad. La ausencia de pelo no solamente apunta a marcar una diferencia genética entre él y su supuesto padre, que tiene mucho pelo, sino también representa simbólicamente una falta más profunda: la falta de su propia identidad. El simbolismo de esta falta de pelo se enfatiza cuando el joven menciona que, si no le crece el pelo, su padre le va a comprar un implante para que la pelada no se le vea. Es decir, la idea de esconder su verdadera imagen o identidad detrás de otra implantada o inventada sería el camino elegido por el apropiador. Esa falta de identidad o identidad falseada se destaca cuando su intervención se limita simplemente a repetir un discurso que, tal como puede percibirse, no es su propio discurso. Él comienza diciendo “yo me salvé...” (TxI 157) pero es evidente que alguien le dijo que se salvó de algo pero él no tiene claro de qué. Su discurso se basa en que él es el “number one” porque sigue el camino de su supuesto padre. No es aleatorio el uso del inglés por parte del personaje. Este muchacho es el producto de una situación político-económica de Argentina resultante de varios aspectos entre los que la globalización y la equiparación del peso argentino con el dólar tuvieron un significativo impacto. Lo

que se creía que era el modelo de éxito norteamericano, tener un auto, tener una carrera y ser el mejor pasó a ser uno de los objetivos primordiales de muchos jóvenes. Este impacto no sólo se puede ver en las aspiraciones de los jóvenes, sino también en la incorporación al vocabulario cotidiano de muchas palabras en inglés⁵⁸. El discurso que el personaje despliega con tanta seguridad se irá debilitando hacia al final de la obra. Un ejemplo de ello es cuando se equivoca y dice que su pelada es igual a la de su padre, aunque sabemos que su supuesto padre tiene pelo. Ante esta confusión comienza a titubear y, “ante la mirada acusatoria del apropiador”, el personaje calla pero va a seguir siendo testigo de lo que va a pasar en escena (TxI 158).

Esa mirada acusatoria es clave para establecer la caracterización del personaje del supuesto padre o “apropiador”, como lo nombra la obra. Este personaje habla de sí mismo con mucho orgullo por haber sido policía y haber servido al país. Se muestra muy seguro de que el muchacho es su hijo porque tiene todos los documentos apropiados y no es necesaria ninguna prueba de sangre para comprobarlo. Para enfatizar la ridiculez de una prueba de sangre, él agrega: “¿Para probar qué? Si acá no nos van a juzgar.” (TxI 156). Esa afirmación se pone en diálogo directo con las políticas implementadas hasta ese momento por el gobierno, tal como presenté anteriormente. Es evidente la relación que ese discurso tiene con la realidad sobre la

⁵⁸ En el artículo de un conocido humorista y escritor, Roberto Fontanarrosa, “La globalización según Fontanarrosa” se listan algunas de las palabras en inglés que se comienzan a utilizar en forma cotidiana en esa época. Solo para citar algunos ejemplos, Fontanarrosa expresa: “los argentinos ... ya no decimos facturas, sino “cookies” que queda mucho más fino, ni tenemos sentimientos, sino “feelings”, que son mucho más profundos. Y de la misma manera, sacamos “tickets”, compramos “compacts”, usamos “Kleenex”, comemos “sándwiches”, vamos al “pub”, hacemos “footing” (nada de andar caminando así nomás) y los domingos, cuando vamos al campo (que los más modernos llaman “country”), en lugar de acampar como hasta ahora, hacemos “camping”. Y todo ello, con mayor naturalidad y sin darle apenas importancia. Los carteles que anuncian las rebajas, dicen “sale 20% off”. Y cuando logramos meternos detrás de algún escenario hacemos “backstage”. Obviamente esos cambios de lenguaje han influido en nuestras costumbres, han cambiado nuestro aspecto, que ahora es mucho más moderno y elegante, es decir, más “fashion”(http://www.dialogica.com.ar/unr/redaccion1/archivos/2004/07/la_globalizacio.php).

falsificación de documentos que se realizaban en los lugares donde las mujeres secuestradas tenían a sus bebés en cautiverio. Esa metodología fue comprobada por las diferentes organizaciones que se encargaron de las investigaciones sobre las personas desaparecidas. En el discurso de la obra se ponen en evidencia muchas de las ideas que usaron los militares para justificar sus acciones. El apropiador dice: “Hoy en día, en Argentina los que luchamos por el país somos delincuentes”, justificaciones comúnmente utilizadas por parte de los militares. Además, Zangaro seleccionó un vocabulario que resulta muy efectivo para caracterizar a este personaje y establecer un perfil verosímil que refleja la mentalidad militar de esa época. Por ejemplo, cuando el apropiador afirma: “soy un soldado que está luchando contra la ignominia... Lamentablemente, los derechos humanos son de izquierda” (157). Confrontemos ese discurso del personaje con las declaraciones de ex ministro de interior durante la dictadura militar, Albano Harguindeguy, publicadas en el periódico Página 12: “Hicimos lo que correspondía, en cumplimiento del deber militar. Empezamos bajo un gobierno constitucional y seguimos en un gobierno de facto. Las Fuerzas Armadas deben decirle al pueblo argentino: nosotros los libramos de ser un país marxista” (Verbitsky). Para reforzar la caracterización de este personaje, al terminar su discurso utiliza uno de los argumentos más empleados por los militares en cuanto a que los apropiadores criaron a los hijos de los desaparecidos para hacerle un bien a la sociedad. Ese argumento concuerda con uno de los secretos militares en cuanto a la apropiación de los niños, el cual exponía que:

... el método de depuración a seguir sería que las detenidas embarazadas permanecerían con vida hasta el alumbramiento de los

bebés, los cuales serían entregados a familiares de marinos, militares o civiles que previamente lo solicitaran a través del orden establecido en la Escuela de Mecánica de la Armada (E.S.M.A.). Con ello se pretendía conseguir evitar la “contaminación” que supondría devolver los hijos a sus familias biológicas.⁵⁹

El personaje de la apropiadora se esfuerza en convencer al público de que ella es la verdadera madre de ese muchacho, pero utilizando argumentos triviales. Al comienzo, ella recurre, como evidencia de su maternidad, el haber criado al muchacho y que “ahora es un chico sano”, implicando este discurso que hay en la vida de ese joven un antes y un después. Antes de estar con ella no era un chico sano; posiblemente estaba *contaminado* por su familia biológica. Su discurso más adelante presenta una inconsistencia dado que ella enfatiza que no hay necesidad de hacer ninguna investigación sobre la verdadera identidad del muchacho porque ella no va a permitir que llenen al muchacho de resentimiento y de odio o que “lo condenen al destierro” (TxI 157). Su participación consiste en utilizar mecanismos de autodefensa pero que no resultan ni sorprendidos ni originales. Era una práctica corriente que ante las movilizaciones de las Abuelas de Plaza de Mayo y su búsqueda, se las atacara calificándolas de locas o resentidas. Después de su intervención, la apropiadora también tiene que callar, tal como lo hizo anteriormente su supuesto hijo.

Los breves monólogos de tres muchachas, tres abuelas y tres muchachos se van a alternar con un coro de jóvenes que, al ritmo de una murga, va a repetir el

⁵⁹ Texto de sumario 19/1997 en la audiencia nacional en la Sala Penal Sección Tercera del juicio oral y público contra Adolfo Francisco Scilingo Manzorro por delito de genocidio, terrorismo y torturas. Juzgado C. Instrucción n° 5, sección tercera de la sala de lo penal de la audiencia nacional, constituida por los Sres. magistrados Don Fernando García Nicolás, como presidente; Don Jorge Campos Martínez; y Don José Ricardo de Prada Solaesa. Sentencia num.16/2005.

leitmotiv de la obra: “¿y vos sabés quién sos?”. Los monólogos van a tomar diferentes características y cumplir diferentes funciones. Unos son de carácter testimonial y otros constituyen la memoria de los personajes. Algunos testimonios enfatizan la búsqueda de los familiares, narrando vivencias violentas que esos personajes experimentaron cuando sus familiares fueron arrebatados de sus casas y luego desaparecieron. Un ejemplo es cuando una de las abuelas dice: “A mi hija la secuestraron cuando estaba embarazada de seis meses. Sé que tuvo un varón, y los estoy buscando” (TxI 158). Otros monólogos tienen la intención de enfatizar la mentira porque “lo que daña no es la duda, sino la mentira”, en especial cuando se trata de la propia identidad (TxI 161). Otros personajes intentan compartir los pocos recuerdos que tienen de sus propios padres o familiares. Una de las muchachas expresa: “Hace poco que yo conocí mi historia. Los recuerdos borrosos eran porque yo tenía cinco años cuando se llevaron a mis padres, mis tíos y mis abuelos, y nos dejaron a mi hermano y a mí en una plaza con los juguetes en la mano. Los recuerdos son borrosos, pero hay recuerdos” (TxI 160). El mensaje de esta obra es que, aunque los recuerdos de muchos chicos apropiados sean borrosos, es posible recuperar su verdadera identidad en la medida en que se planteen la duda, se cuestionen su origen y compartan con otras personas sus incertidumbres.

Estos monólogos cortos pueden ser analizados como la presentación de tres tiempos distintos: un pasado que necesita ser recordado y compartido, un presente de duda que debe ser aclarado y un futuro que es imposible de predecir ante esa duda. Asimismo, cada uno de estos monólogos, al ser presentados de una forma autobiográfica, logran que los personajes tomen el punto de vista de verdaderos

testigos, presentando su propia memoria individual. Una simple comprobación de ello es que las tres abuelas basan sus textos en verdaderos testimonios de las Abuelas de Plaza de Mayo. Cada testimonio, si bien se presenta en el espacio de una obra de teatro y puede estar mezclado con la ficción del teatro, cobra una importancia radical dado que “si es aceptado por la audiencia se certifica... su fiabilidad” (Memoria, la historia 214). Como lo explica Ricoeur, “muchos testimonios, muchos testigos en un espacio público... están dispuestos a responder a un llamado contradictorio” (Memoria, la historia 215). Es decir que, al estar en presencia de un público, los personajes que transmiten los testimonios se arriesgan a que alguien los desmienta o los desacredite en forma pública.

Ese riesgo al descrédito también se manifiesta en la obra cuando, en una parte, una de las abuelas está compartiendo lo que sabe sobre la desaparición de su nuera y, de repente, un hombre sentado en el público grita “¡Un momento! No puedo callar. Tengo algo que decir” (TxI 159). Este actor-espectador rompe la división que se marca en el teatro entre espectador y actor y, de alguna manera, fuerza a los espectadores a que tengan una participación mayor. Esta interrupción del ex-represor resulta muy efectiva. No sólo resalta su necesidad de hablar sino que además logra marcar un contraste con el silencio que hicieron anteriormente el muchacho y su supuesta madre. El actor-espectador comienza a relatar su participación en el traslado de personas desde uno de los centros de detención a diferentes lugares, entre ellos el Hospital Militar, donde las mujeres daban a luz y luego “sus cuerpos, ya sin vida” eran trasladados a un lugar donde eran cremados (TxI 159). Este testimonio se relaciona con lo expuesto por Todorov con respecto a los diferentes procedimientos

para controlar la memoria. Uno de esos procedimientos era “controlar la circulación de la información [...] la desaparición de huellas”⁶⁰ (Todorov, Memoria del mal 140). La verosimilitud de la intervención del personaje-espectador le da una mayor credibilidad a los testimonios de los personajes, especialmente si consideramos que su participación no se da desde el escenario, espacio formal donde la audiencia asume que se está desarrollando una obra de teatro. El hecho de que este personaje esté sentado en el espacio de la audiencia le da mucha fuerza al mensaje de la obra. Su participación termina con un “escrache”⁶¹ por parte del coro de jóvenes que comienza a gritar “¡Asesino!” (TxI 159).

La obra incluye las tres temporalidades mencionadas anteriormente: el presente de los personajes, que está determinado por las vivencias pasadas, y el presente del muchacho, que se limita a soñar un futuro disimulando el pasado con un implante. Las abuelas y jóvenes ven un futuro esperanzador, pero siempre vinculado a un pasado que hay que aclarar. De alguna manera, la obra sigue la estructura que propone Ricoeur para la narración. Es decir: “... cuando contamos algo comprendemos el presente del acontecimiento que narramos en relación con el pasado inmediato de la historia, que es conservado por el acontecimiento que sucede en el presente, y en relación con el desarrollo futuro de la trama, que es anticipado por el oyente” (Historia y narratividad 146). Los personajes nos están contando su historia en un presente que está vinculado con su pasado. El resultado de esas

⁶⁰ En su libro Memoria del mal, tentación del bien (140) Todorov utiliza el ejemplo paradigmático de los grandes crematorios construidos por los nazis y que fueron utilizados para quemar los cuerpos y los archivos por parte de la SS.

⁶¹ “Escrache” es una palabra que surge durante el gobierno de Carlos Saúl Menem entre 1989 y 1999. Se utiliza cuando en un contexto público y, generalmente masivo, se acusa públicamente a una persona por ser responsable de algún acto de injusticia, principalmente asociado a la política.

narraciones trae aparejado una anticipación por parte de los oyentes. Anticipación que está insertada en la obra en el personaje espectador-actor que participa desde la platea porque no puede seguir callando. Asimismo, muchos de los espectadores, como lo han atestiguado las Abuelas de Plaza de Mayo, después de la obra comenzaron a indagar sobre su propia identidad y se acercaron a la sede de las Abuelas para salir de la duda, cumpliéndose así el propósito extrateatral del TxI.

Al final de la escena en la que se produce el escrache, el muchacho pelado, muy confundido, pretende salir de escena; pero el niño, que estaba jugando a la pelota al abrirse la obra, “le sale al paso” y le dice: “A mí me sacaron de los brazos de mi padre, mi abuela me está buscando” (159). A partir de su juego de pelota se podría asumir que este niño no tiene más de 10 años. Por lo tanto, desde un punto de vista temporal no resulta posible relacionarlo con la desaparición de los nietos, dado que ninguno de los niños que fueron apropiados durante la dictadura tendría esa edad. Esos detalles transforman a este niño en un personaje simbólico. Él representa el pasado del muchacho pelado y por lo tanto su verdadera identidad. Este aspecto se ve reforzado con el último de los testimonios, el de una muchacha que está a punto de dar a luz y que describe el sufrimiento de las madres en cautiverio expresando: “Eso queda escrito en algún lugar del alma, es decir, por más que se intenten borrar la huellas, algunas permanecerán” (TxI, 161). La obra termina con el coro preguntándole al público “¿y vos sabés quién sos?” (TxI, 162). Pregunta obligada, de acuerdo a las Abuelas y el TxI, para poder, a propósito de la duda, recuperar la verdadera identidad.

La segunda obra que consideraré para profundizar el análisis es Blanco sobre blanco⁶², otra obra del primer ciclo del TxI, escrita por Alejandro Mateo, Ita Scaramuzza y Alfredo Rosenbaum. Esta obra se presentó en la sala Margarita Xirgu. La obra fue publicada en el libro Teatro x la identidad en el 2001. En esta obra nuevamente se manifiesta la importancia de hacer memoria y la necesidad de la participación de todos en la búsqueda de los niños apropiados.

El texto dramático comienza con una cita de La ciudad ausente de Ricardo Piglia en la cual se enfatiza la importancia de hacer memoria. Los espectadores podrán leer esa cita en el programa de la obra. La cita expresa:

Hay que actuar sobre la memoria –dijo Arana–. Existen zonas de condensación, nudos blancos. Es posible desatarlos, abrirlos. Son como mitos –dijo–, definen la gramática de la experiencia. Todo lo que los lingüistas nos han enseñado sobre el lenguaje está también en el corazón de la materia viviente. El código genético y el código verbal presentan las mismas características. A eso lo llamamos los nudos blancos. (TxI 374)

No se puede dejar de resaltar la incorporación de un texto narrativo en el texto de una obra de teatro. Es, de alguna forma, un intento de establecer un diálogo entre el teatro y la narrativa, que son géneros literarios que por lo general se estudian por separado.

Piglia (1941), autor de la obra se consagró con sus novelas Respiración artificial

⁶² Resulta claro el intertexto de esta obra con la conocida pintura de Malevich, pintada alrededor de 1918, donde se representa un cuadrado blanco sobre fondo blanco, como expresión máxima de su teoría expuesta en el libro El suprematismo como modelo de la no representación (1920). La teoría de Malevich se basaba en considerar al arte como la expresión suprema de la sensibilidad, mensaje fundamental en esta obra que, en ese sentido, podría ser leída como un llamado a la sensibilidad de aquéllos que siguen intentando ocultar una etapa de la historia que necesita ser mostrada. El teatro, como expresión artística, sirve de medio para apelar a esa sensibilidad.

(1980) y La ciudad ausente (1992). Debemos recordar que en esta última novela, a la cual pertenece, como señalé anteriormente, la cita que aparece en la obra, uno de los personajes principales es una máquina de contar que empieza a funcionar en forma defectuosa. Las historias que cuenta son falsificadas, nada es lo que parece ser, todo es artificio. Es una novela construida a partir de varias historias, llena de fragmentaciones, de confusiones, todas características que también presentará esta obra.

Otra particularidad de la obra Blanco sobre blanco es su sugerente subtítulo: “Acción documental en seis secuencias para 25 actores y público” que se incorpora también en el programa que recibe el espectador (TxI 373). Ese subtítulo es una indicación concreta del intento de eliminar la cuarta pared. La obra propone que no exista separación entre actores y público. Esa incorporación del público implica que no solamente un grupo de actores va a representar una obra, sino que la obra va a pertenecer a todos los que están presentes en ese momento en el teatro. Todos, actores, dramaturgos y audiencia, van a ser parte integrante del espectáculo. Es decir, todos serán actores-testigos de esa historia que se está a punto de representar. Asimismo, el espectador, al verse obligado a participar en la performance, necesariamente deberá adoptar una postura ante ese espectáculo, puede rechazarlo o aceptarlo pero no podrá permanecer neutral.

Las didascalias comienzan aclarando que los actores están “entremezclados con el público,... *indiferenciados*” (TxI 374). Esta técnica utilizada por los dramaturgos nos conecta con aquellas utilizadas por Augusto Boal y su Teatro del

Oprimido⁶³, que comenzaron a ser usadas en la década del setenta en Río de Janeiro. Para Boal el objetivo principal del Teatro del Oprimido es conseguir que los participantes, a partir de la representación de una problemática particular social o política, puedan entender por sí mismos esa situación y, en conjunto, tanto los actores como los espectadores, encuentren algunas soluciones o vías de acción para esa solución. Una de las técnicas utilizadas por Boal consistía en que los espectadores se transformaran en verdaderos actores. Resulta evidente que ese es uno de los objetivos que se persigue en Blanco sobre blanco.

La representación comienza en el recinto de recepción del teatro mientras tanto los actores como los espectadores esperan que se abra la sala. Los actores diseminados en la entrada pronuncian un texto extraído del libro Niños desaparecidos, jóvenes localizados⁶⁴. El texto circula entre los actores y “arma un tejido, una red que busca atrapar al público” (TxI 374). Es interesante señalar que, así como los dramaturgos incorporaron en el texto dramático un texto narrativo, en este caso están incorporando un documento utilizado por las Abuelas con una finalidad legal. Esta incorporación de un documento legal es, como en la obra de Zangaro, A propósito de la duda, parte de una estética del teatro documental que sirvió como respuesta a la

⁶³ “El Teatro del Oprimido es el que crea espacios de libertad para que la gente imagine y piense en el pasado, en el presente y pueda inventar el futuro y no esperar por él”. Augusto Boal, Página 12, 25 de septiembre de 2001.

⁶⁴ El libro Niños desaparecidos, jóvenes localizados (1999) fue publicado por las Abuelas de Plaza de Mayo. El texto dice: “con el fin de probar que los niños localizados pertenecen a la familia que los reclama, abrimos una causa en la Justicia Federal, adjuntamos: partidas de nacimiento o embarazo (según los casos), detalles de las circunstancias que rodearon la desaparición, fotografías, para comparar, huellas plantares o dactilares de los niños secuestrados ya nacidos, señas particulares de los mismos y, como factor absolutamente definitorio, se realizan los siguientes estudios inmunogenéticos para la averiguación de marcadores genéticos: grupos sanguíneos, proteínas séricas, H.L.A. o histocompatibilidad, enzimas séricas. Esto fue al comienzo, después se han incorporado nuevos sistemas: ADN biomolecular, ADN mitocondrial. Y se estudian nuevas técnicas. El resultado de dichos exámenes constituye una prueba contundente de determinación, tanto de identidad como de filiación y se denomina ‘Índice de abuelidad’”.

manipulación de la información de los medios de comunicación. La integración del arte (pintura, narrativa, teatro) y la historia (documentos oficiales) que propone la obra, presentados todos a un mismo nivel, sin que ninguno de ellos parezca tener una mayor relevancia, resulta un recurso muy efectivo y poderoso. El uso de esos discursos, muy diferentes en un sentido semiótico, está orientado a enfatizar la importancia de hacer memoria que el TxI apoya e intenta representar una historia que no hay que olvidar.

Desde el punto de vista formal, en vez de dividirse en actos, la obra se va a dividir en seis secuencias: “mesa de entradas”, “apellido” y “nombre”, “nacionalidad”, “estado civil”, “fecha de nacimiento” y “dirección”. Cada uno de esos títulos, que van a proyectarse en una pantalla, sugiere el proceso de un trámite burocrático, proceso que en el contexto argentino puede ser muy tedioso. Primero hay que pasar por la mesa de entradas y, luego, completar un simple formulario. Sin embargo, lo que para muchos resultaría un trámite formal sencillo, para otros, como por ejemplo para los niños apropiados durante la dictadura, no lo es. Son muchos los cuestionamientos que surgen, comenzando por lo más esencial de su identidad, su verdadero nombre y apellido. La primera de las secuencias se titula “Mesa de entradas” y, tal como el título lo indica, transcurre mientras los espectadores aún no están en la sala. Es decir que, desde un punto de vista formal, en esta secuencia todavía no empezó la representación sino que se va a desarrollar en la sala de entrada del teatro. Es en este espacio común, como lo señalan las didascalias, donde los actores comienzan a repetir el texto del documento antes referido. Luego se escucha una voz por los altoparlantes que pide que, antes de entrar a la sala, todos deben pasar

por la mesa de entrada para dejar sus huellas dactilares y, únicamente después de ello, pueden entrar a ver el espectáculo. Los actores ingresan a la sala indiferenciados del público. Dentro de la sala, siempre ocupando el espacio de la audiencia, los actores comienzan a generar diferentes situaciones típicas, a veces graciosas, que ocurren dentro de cualquier teatro. Por ejemplo: “Alguien busca una nueva ubicación, otro pregunta la hora insistentemente, alguno busca algo caído en el suelo, alguien pide prestado el programa de presentación de la obra. Uno cuenta por qué aceptó estar en este proyecto. Otro atiende su celular y aclara que no puede hablar porque está por comenzar la función” (TxI 375). Esta secuencia termina con un fuerte estampido. Las didascalias indican: “Algo estalla imprevisiblemente. Se rompe. Vidrios. Sale luz de la sala. Algo va a comenzar” (TxI 375). Esa mezcla de lo cotidiano de las primeras situaciones con el cambio repentino a partir de ese estampido funciona como metáfora de lo sucedido en la Argentina con la dictadura. En un instante, la gente pasó de tener un control de su propia vida a ser controlada. De un día para otro, irrumpe un gobierno militar que no sólo pretende controlar la forma de vida de los habitantes sino que además decide quienes de ellos comienzan a desaparecer.

A partir de ese estallido se abre el telón y comienza la segunda secuencia que se titula “Apellido y nombre”. Lo único que ven los espectadores es una gran pantalla blanca con el título de esta secuencia y luego sólo la pantalla en blanco. Esa pantalla va a desempeñar un papel importante en las restantes secuencias.

Nuevamente la escena se traslada al espacio de los espectadores donde se comienzan a escuchar murmullos que al principio son indescifrables y que luego se transforman en voces que nombran fechas. Un actor-espectador “pide luz en la sala” y, en ese

momento, aparecen en el escenario los 25 actores. Cada uno de ellos va a comenzar a dar fechas de nacimiento de niños nacidos en cautiverio. Las acotaciones aclaran que todas esas fechas fueron tomadas de documentación provista por las Abuelas de Plaza de Mayo. La escena simplemente consiste en estos actores repitiendo el mismo texto, por ejemplo:

Niño que debió nacer en diciembre de 1976.

Niño que nació en cautiverio en marzo de 1978.

Niño que debió nacer en enero de 1978.

Niño que nació en junio de 1977.

Niño que nació en agosto de 1978. (TxI 376-379)

Cada uno de los 25 actores va a mencionar cinco fechas diferentes, es decir el espectador va a escuchar 125 datos de niños que nacieron en cautiverio y que no se sabe dónde están. Resulta obvio que esos niños que nacieron en esas fechas no pueden completar un formulario con su verdadero nombre y su apellido. La enumeración de esas fechas va a ir tomando una estructura coral mientras los actores se van a ir agrupando en dúos o tríos. Sus voces se van interponiendo con el sonido de fondo de una máquina de escribir. Finalmente “el sonido del teclado de la máquina de escribir va en aumento hasta tapar las voces” para concluir la secuencia (TxI 379). El sonido de la máquina de escribir resulta simbólico. Con máquinas de escribir se escribían las denuncias de los familiares de los desaparecidos pero, después que las autoridades tomaban los datos, esos datos se archivaban para no ser nunca utilizados. La siguiente secuencia se titula “Nacionalidad”. El título se proyecta en la pantalla para luego volver a la imagen en blanco. Los actores comienzan a vendarse los ojos y

la boca y después se comienza a escuchar el sonido del proyector. Finalmente, aparece la foto de dos perros peleando. Esta utilización de la técnica del teatro visual, “susceptible de sugerir la dimensión inconsciente profunda de la obra” presenta la imposibilidad de explicar una nacionalidad como el título de la secuencia lo indica (Pavis, Diccionario 463). Durante esa época, desde el gobierno militar la nacionalidad era definida a través del slogan “los argentinos somos derechos y humanos”, pero la imagen que se presenta no es de seres humanos, es de perros. Además, la imagen sugiere violencia irracional, que es la que se vivió en el pasado. A esa violencia, representada por los perros peleando, se agrega la ceguera y el silencio de la sociedad, representados por los actores con sus bocas y sus ojos vendados⁶⁵. Muchos fueron callados pero otros, ya sea en forma conciente o inconsciente, prefirieron el silencio y la ceguera porque ver y hablar implicaba correr peligro.

Por otro lado, la idea de nacionalidad se conecta con el concepto de identidad colectiva que está relacionado con los desaparecidos de Argentina. Es a partir de la situación política durante la dictadura que la palabra desaparecido se conecta a nivel mundial con la Argentina. Un ejemplo concreto lo encontramos en el prólogo del libro Nunca más, donde se expresa:

⁶⁵ La obra de Griselda Gambaro Nada que ver (1972) surge como intertexto de esta imagen. Gambaro expresó en una entrevista que “el artista debe asumir una conducta y una responsabilidad social, debe oponerse a los modelos que el poder ofrece o impone, porque al poder siempre le va a resultar conveniente inculcar que ya se acabaron las ideologías, las utopías, etc. Entiendo que el arte debe estar atento primordialmente a su propia especificidad, pero también a lo que sucede en el mundo. Porque, de lo contrario, vamos a hacer un arte gratuito. Sé, sin embargo, que el arte nunca ha servido para atenuar los horrores del mundo, pero nos ha clarificado esos horrores. Entonces, si hacemos un arte complaciente o que esté atento nada más que a su propia estética, ya ni siquiera vamos a poder reconocer los horrores”. La opinión de Gambaro se relaciona directamente con los objetivos del TxI. Conversaciones americanas de la escritora y periodista argentina Reina Roffé. Ed. Páginas de Espuma, Madrid, 2001.

... en nombre de la seguridad nacional, miles y miles de seres humanos, generalmente jóvenes y hasta adolescentes, pasaron a integrar una categoría tétrica y fantasmal: la de los desaparecidos. Palabra—¡triste privilegio argentino!— que hoy se escribe en castellano en toda la prensa del mundo. (9)

La siguiente secuencia de la obra se titula “Estado civil”. Los actores comienzan a buscar algo en sus bolsillos de manera “ardua” hasta que sacan fotos de niños que muestran a los espectadores y describen, pero de una manera casi indescifrable (TxI 380). Nuevamente la pantalla comienza a mostrar imágenes de niños, huellas dactilares e imágenes tachadas o borrosas. Termina la secuencia con los actores en posición como para sacarse una foto para un prontuario policial y con el sonido de disparos de armas y la imagen del título de la secuencia en la pantalla. Desde el punto de vista jurídico, el estado civil de las personas determina la relación de una persona dentro de la familia. El registro del estado civil es necesario no sólo para el individuo, sino también para el Estado dado que le permite tener información sobre la población. En Argentina esa información se registra en el Registro Civil, organismo que extiende las certificaciones relativas al nacimiento, reconocimiento de hijos, adopción y muerte, entre otras. Estos certificados se comienzan a cuestionar después de la dictadura. Se calcula que el nacimiento de 500 niños no fue registrado apropiadamente y que ellos no fueron reconocidos o adoptados legalmente. Asimismo, las defunciones relacionadas con los miles de desaparecidos no fueron documentadas debidamente.

La siguiente secuencia se titula “Fecha de nacimiento”, título que, como en las secuencias anteriores, también aparece en la pantalla. En esta secuencia los veinticinco actores, sentados en diferentes partes de la platea, van a mostrar “un pequeño objeto cotidiano que en el contexto puede resultar anacrónico” (TxI 380). Algunos de esos objetos son: una bota navideña, medias de fútbol, una botella de vidrio verde, una linterna que no funciona, un aparato de ortodoncia, un yo-yo y un autito de colección. Mostrando esos objetos, los actores van a describirlos todos a la vez, dirigiéndose a los espectadores que están sentados a su alrededor. Es decir que los espectadores van a escuchar las explicaciones del actor que tienen cerca, pero confundiéndose con las descripciones presentadas por los otros actores. Los actores van a repetir su texto varias veces hasta que “comienza a desvanecerse y aparecen balbuceos, extravíos y quiebres, que desarticulan las historias” (TxI 380). Esta fragmentación de los textos tiene la intención de desarticular a los espectadores. Al no poder escuchar todos los discursos, los obliga a intentar darle un sentido a toda la escena, imaginando cual podría ser el texto que, o no es claro, o no es posible de ser escuchado nítidamente. Esta técnica de lo “dicho y no dicho” compromete al espectador, ya que es a él a quien “le corresponde la tarea de completar la elipsis, los puntos suspensivos, lo implícito o lo inefable” (Pavis, Diccionario 130). Su participación es imprescindible desde el comienzo para que la obra cobre sentido.

A partir de la lectura del texto, es posible analizar que las descripciones que los actores realizan de esos objetos tienen que ver con memorias sobre su propia niñez. Algunas de las memorias se relacionan con actividades que muchos niños apropiados no podrían hacer por haber sido sustraídos de sus verdaderos padres. Otras

se relacionan con vagas vivencias que ellos han tenido de su relación con sus propios padres pero, dado que fueron separados de ellos cuando eran muy pequeños, esas memorias se presentan con muchas dudas o vacíos. Los objetos, si bien son presentados por su funcionalidad primaria, también van a tomar una connotación particular para cada uno de los actores, ya que les va a permitir conectarse con una parte de su historia. Asimismo, esos objetos tomando un valor simbólico diferente van a servir como metáfora de un país en el cual la memoria se intentó ocultar. Tomaré como ejemplo tres de esos objetos: un perro que se utiliza como adorno de taxi, un respirador y una campera.

El actor sosteniendo el típico perro adorno, al que se le mueve la cabeza con el simple movimiento de un auto, recuerda a su tío. Ese adorno pertenecía al tío que desapareció durante la dictadura y del que no tuvo más noticias. La descripción de su objeto es la siguiente:

Entre las cosas que dejó el tío Marcelo, había un perrito con la cabeza ajustada a un resorte. Nosotros jugábamos moviéndole la cabeza con el dedo, pero no se nos ocurría que si lo poníamos en la parte de atrás del coche se movería solo. El hermano de Marcelo dijo que ahora no funcionaba, porque a fuerza de hacerlo moverse a mano, la habíamos arruinado el resorte. Cada vez que veo uno de esos perritos me acuerdo de Marcelo, pienso qué habrá sido de él y de su hermano. (TxI 381)

Ese cotidiano objeto gatilla la memoria del actor sobre su tío que está desaparecido. Ese objeto, al igual que los otros casos que se presentan, funciona como sinécdoque de los desaparecidos. Asimismo, ese perrito que mueve la cabeza por sí solo tiene una

connotación adicional. La cabeza del perrito que dice sí⁶⁶ con el sólo movimiento del coche es significativa. Simboliza la actitud de consentimiento que muchos argentinos tuvieron ante la dictadura y las políticas de olvido seguidas en años posteriores. Sin embargo, la participación activa de la sociedad podría detener ese movimiento automático de aceptación de lo impuesto por el movimiento externo y quebrar la inercia de ese movimiento. Así como los niños de esta obra rompieron el resorte del adorno del perro, la sociedad argentina, haciendo memoria, podría romper con el silencio y revelar parte de una historia que ha intentado ser borrada.

Otro de los relatos presenta a un actor que tiene en su mano un aspirador bronquial. Su relato se relaciona con un problema de alergia que sufre el personaje y que le provoca ahogos. En esta historia, similar a la pelada del personaje de Zángaro, se manifiestan dos aspectos importantes. Por un lado, se observa un cuestionamiento de su identidad a nivel físico. El médico le informa al personaje que su problema es genético pero su supuesta familia calla ante las preguntas de él. Por otro lado, es simbólico que el problema del personaje esté relacionado con las vías respiratorias. Su ahogo nos conecta con la forma que utilizaban los militares para destruir las huellas de las personas asesinadas. A muchos de ellos, como indican numerosos testimonios, los arrojaban al Río de la Plata donde morían ahogados. Asimismo, podría interpretarse que su problema de ahogo simboliza la necesidad de desahogarse con respecto a la angustia que le provocan sus dudas sobre su propia identidad. Su descripción es la siguiente:

⁶⁶ Nuevamente se hace necesario mencionar el intertexto que se produce con la obra “Decir sí” (1981) de Griselda Gambaro.

Sin aire, me quedaba sin aire. Llegaba de repente, sin aviso, una sensación que subía desde el plexo y se instalaba en los pulmones, en la garganta. Era el único en la familia que tenía ese problema. Unos años después descubrieron que el origen era alérgico. El neumonólogo me asegura que la alergia es de origen genético, que averigüe antecedentes familiares, y yo sigo preguntándoles a mis padres, a mis tíos, quién de mi familia tuvo esto tan molesto y nadie me contesta.

(TxI 384)

En el caso de este relato el objeto cumple una funcionalidad práctica para resolver un problema físico. Es interesante que la narración se realice en dos tiempos verbales. El uso del pretérito imperfecto al comienzo permite asumir que el problema físico ha sido superado, quizás porque rompió el silencio y se decidió a comenzar a hablar, a cuestionar y, sobre todo, a compartir su duda. Esa duda, si bien no está expresada en forma tan directa como en la obra de Zangaro, intenta que el espectador se cuestione a sí mismo. Al final de la descripción hay un cambio de tiempo verbal, la narración expresa “yo sigo preguntando”, actitud que es la que se adoptó desde el TxI, y luego dice “nadie me contesta”, donde el cuestionamiento toma más fuerza dado que ese nadie puede referirse a ser los miembros de su familia, al gobierno que implementa políticas de olvido, o simplemente el espectador, si es que no comienza a cuestionar sobre dónde están los hijos de los desaparecidos.

Otro personaje relata como ella descubre que alguien le había robado una campera de capucha, o anorak, que ella apreciaba mucho porque, dada su condición económica, la familia no podía comprarle muy frecuentemente ropa. En su monólogo

se pone en evidencia que, a pesar de que ella sabe quien le robó su campera, su padre la obliga a callarse. Su relato es el siguiente:

Me habían comprado una campera con capucha azul. Nunca me compraban ropa, yo estaba feliz. El fin de semana fuimos invitados a un club. Después de andar a caballo y hacer carreras de bicicletas me dijeron que buscara mis cosas. Me encontré con que mi campera no estaba. Le dije a mi papá. La buscamos. De repente vi a una chica con la campera. Le dije a mi papá. Me dijo que sería otra igual. Yo sabía que no podía ser: la mía era de corderoy con alamotes de madera y esa era exactamente igual. Yo creo que mi papá no me dejó reclamar la campera para no ponerlo en evidencia al padre de la chica. Hubiera sido como llamarlo ladrón. (TxI 382-3)

La campera, que bien podría ser un simple objeto que fue apropiado por otro niño cobra un simbolismo importante. En este caso, una simple campera está representando a los niños que fueron apropiados durante la dictadura. Lo paradójico en este relato es la actitud que toma el padre, quien obliga a la niña a sacrificar su campera planteando una explicación absurda como que “sería otra igual”, pero resulta claro que su objetivo es el de no desenmascarar al ladrón o apropiador. El padre representa en este caso a aquellos que apoyaron las diferentes leyes que intentaron justificar la apropiación de niños.

La última secuencia de la obra se titula “Dirección”. En esta secuencia los actores, que estaban sentados como espectadores, solamente se levantan y suben al escenario para ir dejando en el suelo los objetos de la secuencia anterior y,

finalmente, decir su nombre verdadero para retirarse de escena. El título de esta secuencia presenta una rica multiplicidad. Por un lado, podemos pensar que indica el lugar donde vive una persona, aspecto que en el caso de los desaparecidos y de sus hijos apropiados no se puede responder. La idea de “dirección” también indica un movimiento, un accionar que implica necesariamente un cambio. En este sentido, la obra simbólicamente plantearía que para poder recuperar la identidad de los nietos de los desaparecidos es necesario un cambio de dirección, es decir tomar la ruta de la memoria y no la ruta del olvido.

“Apellido y nombre”, “nacionalidad”, “estado civil”, “fecha de nacimiento” y “dirección” son simples datos que aparecen en cualquier formulario. Sin embargo, la obra muestra que para muchos completar esos datos no sería un trámite tan simple. Son muchos los que podrían cuestionarse esos datos y que, aunque en un formulario puedan parecer básicos, al hacer memoria de lo ocurrido en el pasado, la veracidad del presente aparece distorsionada, fraguada o en blanco sobre blanco, como en una pantalla.

El formulario de Blanco sobre blanco, que supuestamente debe ser archivado, nos conecta con la obra El archivista, de Héctor Levy-Daniel, la cual analizaré a continuación. Esta obra fue presentada también en el ciclo de TxI 2001. Los archivos son, de alguna manera, los medios que permiten conservar un pasado para que no sea olvidado y, al mismo tiempo, al estar disponible, tenerlo como presente vivo. La existencia de un archivo cobra sentido cuando es utilizado como referencia de que algo existió. La práctica del archivo es la única que permitirá, aunque sea en forma inexacta, reconstruir una historia y, en definitiva, conservar la memoria colectiva de

los pueblos. Sin embargo, la destrucción de los archivos implicaría, tarde o temprano, la destrucción de esa misma historia.

En la obra El archivista, Levy-Daniel nos enfrenta con la realidad de lo que ocurría en la Argentina durante y después del gobierno militar. En este caso no sólo mediante las prácticas implementadas se destruyeron los archivos sino que además se desarrollaron acciones para que los archivos fueran prácticamente inexistentes o inútiles. Pero la obra da un paso más allá e intenta mostrar que, habiendo testigos de la historia y haciendo un buen uso de la memoria, con o sin archivos, la historia puede ser recuperada.

La obra está estructurada en cuatro escenas cortas que van a transcurrir en el espacio del archivo. La obra nos presenta dos personajes: Ana, que busca a sus padres y a su hermano, ambos desaparecidos durante la dictadura, y Félix, un joven que trabaja en un archivo. Además, durante la obra van a aparecer en forma simbólica los personajes de los desaparecidos, manifestándose en forma de gritos de hombres y mujeres.

A la situación dramática de las primeras tres escenas va a seguir una construcción simétrica. En esas escenas Félix va a pedirle a Ana más pruebas, sin ofrecer nunca un resultado positivo a partir de ellas e insistiéndole que deje de buscar y siga adelante con su vida. En contraposición, Ana va a reiterar que nunca va a dejar de insistir y cuestiona a Félix sobre la manipulación de las pruebas y el mal manejo del archivo. Este juego de relaciones representa las interacciones que se han evidenciado entre los gobiernos de turno y las organizaciones que se han dedicado a la búsqueda de los desaparecidos como las Madres, Abuelas e H.I.J.O.S.

El personaje de Félix en las tres primeras escenas va a negar la obtención de las pruebas, ya sea las de sangre, que él mismo extrajo, o las fotos que Ana le dio. Diálogos como: “¿Por qué me tiene que sacar sangre a cada momento? De qué está hablando es la primera vez que le saco sangre” o “Muéstreme la foto. La foto que tenía antes. Es ésta. ¿Está segura? Claro. Le di una copia antes, la guardó usted” se van a reiterar en las tres escenas (TxI 127-29). Lo paradójico es que supuestamente él es el encargado de manejar el archivo pero, evidentemente, no sólo hace lo posible para negarle la información necesaria a Ana, sino que además se encarga de destruir o esconder las pruebas o, simplemente, de fingir que olvidó que las obtuvo. La manipulación por parte de Félix no se limita a la negación u olvido de las pruebas sino que también hay una intención de hacerle daño a Ana, tanto física como emocionalmente, pero siempre bajo el supuesto de que quiere cooperar con ella. Su inconsistencia es constante. Por ejemplo, trata de convencerla que quiere ayudarla pero, a continuación, se niega a convidarle un simple vaso de agua o a darle una silla, aunque ella esté a punto de desvanecerse. Su inconsistencia va a resaltar al terminar las dos primeras escenas cuando intenta despertar mínimas esperanzas de encontrar respuestas a la búsqueda de Ana pero, inmediatamente, en la siguiente escena, se demuestra que esas esperanzas eran falsas. Así, al comienzo, Félix compara las fotos de niños, expresa que hay un cierto parecido y menciona la posibilidad de encontrar la verdad. Él le dice: “Vamos a saber la verdad antes de que cierre el archivo. Quizás no vuelva a estar sola. Nunca más” (TxI 130). Ese “nunca más” establece una conexión con el libro Nunca más que es uno de los principales archivos de la memoria y que contiene testimonios y documentación sobre las desapariciones

durante la dictadura. Sin embargo, a pesar de la importancia del Nunca más, la situación con respecto a los niños desaparecidos no cambió sustancialmente. Ni el archivo de esta obra, ni el Nunca más, han servido para resolver esa problemática.

En las tres escenas se van a escuchar gritos de hombres y mujeres. Ana al escuchar los gritos le pregunta a Félix de dónde provienen. La primera reacción de Félix es de negación al decirle “Gritos. Yo no oí nada” (TxI, 128). Esa reacción es coherente con la actitud de los militares ante la desaparición de las personas. Otra actitud que toma Félix es la de inventar justificaciones absurdas; por ejemplo, que son los gritos de “Una familia conflictiva, los gritos se escuchan hasta aquí. Siempre están discutiendo. Siempre están peleando. No sé para que viven juntos” y más tarde que hay “... una escuela de teatro. Los actores ensayan sus papeles. Gritan” (TxI 130-34). Esas justificaciones irán seguidas de una pausa que, no sólo produce un aumento de la tensión, sino que permite a los espectadores interpretar que lo no dicho es, en este caso, la parte más relevante.

En la tercera escena Félix le informa a Ana que el archivo se va a cerrar. Ante la sorpresa de ella, Félix le explica que “Acaba de llegar la orden. El archivo se cierra. Tengo que cerrarlo, ya. Por qué me mira con esa cara. No me cree. El archivo se cierra, para usted” (TxI 136). La reflexión que surge a partir del “para usted” es que los archivos no están para ser usados como pretende Ana, es decir si alguien como Ana pretende hacer uso de los archivos hay que cerrarlos. Es también llamativo que, ante la acusación de ella por cerrar el archivo, Félix se defiende expresando “...yo no soy el que toma la decisión. Yo sólo cumplo órdenes...” (TxI 136). Esta frase inmediatamente entra en diálogo con la Ley de Obediencia Debida analizada

anteriormente, es decir la no responsabilidad por las propias acciones. El mensaje de Félix también coincide con las políticas de olvido llevadas a cabo durante los primeros años de la democracia. Félix le dice a Ana “No sea tonta. Aproveche esta oportunidad. Afuera hay vida, sabe. La gente juega, se ríe, baila, trabaja, hace proyectos. Parece que usted no sabe y se queda internada acá. Haga lo que le digo, vaya a descansar.” (136). Es decir: olvide, deje de intentar hacer memoria y buscar información del pasado en un archivo, la vida sigue y debe seguir adelante sin cuestionarse lo que pasó. Al final de la escena, Ana lo único que le pide a Félix es “Déme lo que estoy buscando y me voy. Dígame mi nombre, mi nombre verdadero” y la respuesta que recibe es: “Su nombre verdadero es el que tiene ahora. No busque otro” (137-8). La necesidad de Ana que se manifiesta en esta parte tiene que ver con su propia identidad, con saber su origen, no ya con recuperar la memoria del pasado en relación con sus familiares, sino de saber quién es para no continuar viviendo en el futuro con otro nombre. Sin embargo, todo la conduce a la imposibilidad de tener éxito en esa búsqueda. Con archivo o sin él, la verdad se le seguirá ocultando, aspecto que expresa claramente Félix cuando le dice a Ana que lo de las pruebas de sangre no sirve para nada. Él le dice:

...No creará de verdad que esas eran analizadas... Sí las guardé, porque esto es un archivo y todo se guarda, no sólo papeles. Pero imagínese ahora una caja repleta de tubitos con etiquetas, llenos de sangre reseca, sangre de sus venas. ¿Se da cuenta todo el pedazo de vida que perdió acá adentro? Sangre para una búsqueda sin destino.

Para lo único que sirvió esa sangre es para que usted ahora apenas se pueda mantener en pie. (138)

Pero como lo expresa Ana al final de esta escena "... Alguien va a venir a reemplazarme. Van a tener que darle lo que busca" (139). Es decir, si no es ella será otra persona que estará buscando, pero la búsqueda no cesará.

La obra termina con un breve monólogo en el que Ana narra lo que recuerda del momento cuando se llevaron a su madre. Su última frase es "Alguien, una voz de mujer, me llama desesperadamente por mi nombre. Aunque no sé cuál" (139).

Esta obra está en diálogo con lo teorizado por Ricoeur con respecto al estudio de la memoria y del olvido. La memoria se estudia a partir de diferentes huellas. Existe la huella escrita denominada huella documental o historiográfica, que es la que forman los archivos, y la huella psíquica que es la que "se puede llamar también impresión ... en el sentido de afección, dejada en nosotros por un acontecimiento que nos marca" (La memoria, la historia 542). La huella documental es fácilmente destructible, como se manifiesta en El archivista y en la análoga realidad argentina. Sin embargo, las huellas psíquicas, como las que se manifiestan en el personaje de Ana, que representa en ese sentido a las Abuelas que están buscando a sus nietos y a aquellos que dudan de su propia identidad, son indestructibles.

Los acontecimientos más importantes y las decisiones tomadas por el régimen militar y los gobiernos democráticos que inmediatamente le sucedieron, nos muestran que, como expresa Bergero:

...se tomaron medidas conducentes a perdonar a los responsables del terror de estado, por medio de amnistías que, además del perdón

buscaron lograr la amnesia colectiva y anestesiar la sociedad contra el dolor sufrido. Pero la amnesia total no existe, existen, sí, formas diferentes del olvido y el recuerdo. Aún cuando un individuo amnésico pierda aparentemente toda memoria del pasado, ciertas marcas físicas suyas, ciertos gestos y actos cotidianos inconscientes todavía revelarán aquello que se puede ocultar pero no olvidar. (Bergero 11-2)

El TxI pone en evidencia esos aspectos de la situación sociopolítica, tal como he demostrado en este capítulo. Los dramaturgos que participan del TxI, planteándose la duda, como lo hace Zangaro en su obra, se resisten a la manipulación de la memoria, tal como nos muestra Levy-Daniel con la destrucción de los archivos, y a caer en los abusos del olvido que resultarían en una pantalla en blanco, como lo presentan Alejandro Mateo, Ita Scaramuzza y Alfredo Rosenbaum. Utilizando el deber de la memoria, intentan de alguna manera recuperar el pasado y reflejar en sus obras como ese pasado afecta el presente en términos de identidad individual y colectiva. El TxI se planteó, logró y sigue logrando generar un espacio donde algunos ya pudieron recuperar su identidad y otros, la puedan cuestionar para, en algún momento, no tener dudas sobre ella.

Capítulo 4: Teatroxlaidentidad: Memoria, identidad y multiplicidad de estéticas

El teatro debe traer felicidad, debe ayudarnos a conocer mejor nuestro tiempo y a nosotros mismos. Nuestro deseo es conocer mejor el mundo en el que vivimos para poder transformarlo de la mejor manera. El teatro es una forma de conocimiento y debe ser también un medio de transformar la sociedad. Puede ayudarnos a construir el futuro, en vez de esperar pasivamente a que llegue.

Augusto Boal

Como he analizado en los anteriores capítulos, el TxI surge con el objetivo de apoyar a las Abuelas de Plaza de Mayo en la búsqueda de sus nietos. Sin embargo, desde sus comienzos, en el año 2000, hasta la presentación de su quinto ciclo en el año 2005, su objetivo se fue ampliando. Después de cinco años de presentaciones, el TxI ya superó sus expectativas de ser básicamente una contribución a la movilización social en apoyo a las Abuelas de Plaza de Mayo. Hoy en día al TxI se lo debe considerar como un verdadero movimiento teatral, con su propia dinámica y con una multiplicidad y riqueza de estéticas que pueden compararse con producciones de autores que pertenecen al actual canon teatral.

La mayoría de los autores que participan en el TxI no integran la lista de aquellos autores que son estudiados en trabajos académicos y, en buena medida por no pertenecer a ese canon, es que sus producciones aún continúan marginadas de la investigación académica. Mónica López Ocón en su artículo “La farándula literaria”, publicado en la revista Noticias el 19 de julio de 2003, expresa que “las

universidades garantizan” que determinados autores y obras “encuentren un círculo de lectura”, estableciéndose de esa manera “un mercado académico” (45). Muchos escritores están de acuerdo en señalar que la Academia constituye una de las “instituciones más poderosas del sistema” y del mercado literario (López Ocón 45). Al mismo tiempo, esas instituciones se circunscriben a investigar autores que ya están consagrados frenando, de alguna manera, la incorporación de nuevos escritores. Al respecto, Luisa Valenzuela expresa que cree “que se repiten los mismos nombres de escritores ya instalados por comodidad y se ignoran otros por la misma razón” (López Ocón 45). Si bien, el artículo de López Ocón se limita a la narrativa, una situación similar se manifiesta en el teatro. A pesar de que el teatro argentino actual presenta una multiplicidad de estéticas, son muy pocos los trabajos de investigación dedicados a dramaturgos nuevos⁶⁷.

Así como al comienzo (2000) el TxI buscó, fundamentalmente, “la recuperación del poder pragmático del teatro” y funcionar como un “teatro de memoria”, en las obras que se presentan a partir del año 2002 ya podemos evidenciar una ampliación en su temática. Ya no se limitó al cuestionamiento de la identidad de

⁶⁷ Un ejemplo concreto lo encontramos simplemente considerando la tabla de contenidos de los libros publicados por el Grupo de Estudios de Teatro Argentino y Iberoamericano que depende de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Entre los años 2000 y 2005 se publicaron Itinerarios del teatro latinoamericano (2000), Tendencia crítica en el teatro (2001), Imagen del teatro (2002), Escena y realidad (2003), Reflexiones sobre el teatro (2004) y Teatro, memoria y ficción (2005). De un total de 90 artículos en la sección de Teatro en Buenos Aires encontramos: 37 artículos en relación al teatro anterior a los años sesenta, como por ejemplo sobre el teatro colonial, sobre la obra de Juan Moreira, Florencio Sánchez, Roberto Arlt, Armando Discépolo, sainetes, comedias, etc; además, hay seis artículos sobre el Teatro Abierto, cuatro sobre Griselda Gambaro, cuatro sobre Eduardo Pavlovsky, tres sobre Mauricio Kartún, dos sobre Ricardo Bartís, dos sobre Eduardo Rovner, dos sobre Daniel Veronese, un artículo sobre Luis Cano y otro sobre Patricia Zangaro. Otros artículos se centran en discutir cómo se manifiestan las diferentes tendencias estéticas, entre ellas la postmodernidad, o en la recepción de las obras más taquilleras. Con la excepción de los artículos sobre Zángaro y Cano, en ninguno de los otros se analiza el movimiento del TxI, ni se analizan obras que participaron en el TxI, ni se mencionan dramaturgos que hayan participado en el TxI.

sólo aquellos que pudieran ser hijos de los desaparecidos sino que también comienza a cuestionar la identidad en un sentido más amplio. De esa manera, hay un intento de movilizar al espectador para que se cuestione su propia identidad y, con ello, la identidad colectiva.

La ampliación y la profundización de la temática son coherentes con los cambios sociales y políticos, en especial con aquellos relacionados con la gran crisis económica, experimentados en ese período. Asimismo, su transformación está en relación directa con la importante renovación estética producida por la corriente postmoderna. Transcribo, a continuación, lo expresado por Haber Conteris en su artículo “El Uruguay postmoderno y la pérdida de la memoria” que, aunque resulte un poco extensa, presenta una muy buena aproximación para entender el surgimiento del término posmodernidad:

Súbitamente hemos cobrado conciencia de que aquello que llamábamos “modernidad” ya no es lo que creíamos que era o, aún peor, ya no es lo que quisimos antes, ni lo que queremos ahora. Se ha producido un salto en el vacío, un salto en los medios de comunicación, un salto tecnológico, un cambio radical en el ordenamiento político del mundo, la desaparición de sistemas que alguna vez creímos eternos y la metamorfosis revitalizadora de otros que suponíamos condenados a desaparecer, y como resultado de todo esto ya no sabemos dónde estamos ni lo que somos. Vivimos en un extraño *vacuum histórico*... Y entonces, al cobrar conciencia de este desequilibrio, de estar pisando arenas movedizas (histórica, cultural,

sociológicamente hablando), se produce la revelación de que habla Benjamin: ya no estamos en la modernidad, sino en algo que, a falta de una mayor comprensión o entendimiento, tal vez acaso de una más adecuada designación, hemos convenido en llamar *postmodernidad*. (Berguero 98)

En el caso de Argentina esas arenas movedizas se enfatizan a partir del comienzo de la democracia, con las políticas del olvido en cuanto a las acciones de la dictadura anterior, la poca atención por parte de los gobiernos en relación a la búsqueda de los hijos de los desaparecidos, por las políticas implementadas por los diferentes gobiernos que implicaron un general empobrecimiento de la población y una profunda inestabilidad económica y con los cambios educativos que llevaron a una decadencia en la enseñanza pública, entre otros.

A partir de la génesis y evolución del TxI, desarrolladas en el primer capítulo, resulta claro que el TxI se concibe a partir de una causa social. Esa concepción es consistente con la extensa trayectoria del teatro social en la historia del teatro argentino, aspecto que demostré en el segundo capítulo. Como fue discutido en el tercer capítulo, el TxI, siguiendo con esa trayectoria, se involucra directamente con la situación sociopolítica y las necesidades del presente.

En este capítulo analizaré, en primer lugar, cómo la producción del TxI, desde un punto de vista estético, entra en diálogo con los fundamentos postmodernos⁶⁸

⁶⁸ La bibliografía sobre postmodernidad y su concepto es sumamente extensa y tan variada que resulta imposible llegar a una definición unívoca. Cada definición va a ser el resultado de las diferentes ideologías y percepciones de los distintos campos de la cultura occidental. Con respecto al momento en que termina la modernidad y comienza la postmodernidad también encontramos diversas posiciones. Gianni Vattimo sostiene que: “La modernidad deja de existir cuando [...] desaparece la posibilidad de seguir hablando de la historia como una entidad unilateral” (*Postmodernismo y Teatro en América Latina* 36). Como lo aclara Rizk, si bien Vattimo no menciona ningún parámetro de tiempo, se está

aplicados a la realidad latinoamericana. A ese efecto, analizaré algunas producciones del TxI recurriendo a los conceptos desarrollados por los investigadores Néstor García Canclini⁶⁹, Jorge Larraín Ibáñez⁷⁰ y Fernando del Toro⁷¹, en lo que respecta a la postmodernidad en general, y por Beatriz Rizk⁷², en lo que respecta a la postmodernidad aplicada al teatro latinoamericano. En segundo lugar, demostraré que el TxI, considerado en forma global, es consistente con las caracterizaciones del

refiriendo “al momento que las subculturas comenzaron a tomar la palabra a partir de los años sesenta y setenta”. Por otro lado, Lyotard establece que la postmodernidad surge después de la Segunda Guerra Mundial dado que es el momento en que “el progreso liberal del hombre caduca, ante la certidumbre de haber creado armas de exterminio masivas que niegan todos los ideales ‘democráticos y liberales’ en los que se basó el proyecto modernista” (Rizk 36). Como lo señala Beatriz Rizk en su libro Postmodernismo y teatro en América Latina “el postmodernismo se ha convertido en una condición histórica, un deslizamiento cultural que ha traído consigo un cambio de sensibilidad en la manera de percibir nuestro entorno, nuestra historia y nuestra cultura. El teatro que se inserta en esta época, en este discurso del no discurso, está relegado, de acuerdo a los cánones prevalecientes, a producir artísticamente la representación de lo que hoy en día concebimos, siempre de manera inacabable, como realidad” (17).

⁶⁹ Néstor García Canclini es antropólogo. Es jefe del Programa de Estudios Culturales en la Universidad Autónoma Metropolitana de México. Fue profesor en las Universidades de Stanford, Austin, Barcelona, Buenos Aires y San Pablo. Publicó alrededor de veinte libros relacionados con los estudios culturales, la globalización, etc. Su libro Culturas híbridas (1995) fue seleccionado por la Asociación Latinoamericana y recibió el premio al mejor libro sobre temas latinoamericanos.

⁷⁰ Jorge Larraín Ibáñez es sociólogo. En 1989 fue nombrado Director del Departamento de Estudios Culturales en la Universidad de Birmingham, Inglaterra, cargo que mantuvo hasta fines de 1994. En 1995 vuelve a Chile pero continúa dando clases cada año por un trimestre en Birmingham. Actualmente es Director del Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad Alberto Hurtado y Professor Emeritus of Sociology en la Universidad de Birmingham. Entre sus publicaciones se encuentran los libros: The Concept of Ideology (1979), Marxism and Ideology (1983), A Reconstruction of Historical Materialism (1986), Theories of Development (1989), Ideology and Cultural Identity (1992), Modernidad, razón e identidad en América Latina (1996), Identity and Modernity in Latin America (2000), Identidad chilena (2001), además de varios artículos y capítulos en revistas y libros especializados.

⁷¹ Fernando del Toro es catedrático de Literatura Comparada en la School of Comparative Literary Studies de la Universidad de Carleton, Ottawa. Es director del Center for Research on Comparative Literary Studies. Sus publicaciones abarcan los campos de la semiótica, el postestructuralismo, el postmodernismo y el postcolonialismo, así como también, aquellos relacionados con la teoría de la literatura y la literatura comparada.

⁷² Beatriz Rizk es profesora en Florida-Atlantic University, dirige el Componente Educativo del Festival Internacional Hispánico de Miami y forma parte de la mesa Directiva de la National Association of Latino Arts and Culture (NALAC). Ha publicado numerosos artículos sobre teatro latinoamericano y teatro latino en Estados Unidos y en revistas especializadas de Europa y las Américas.

teatro argentino actual, calificado por varios críticos como “el nuevo canon del teatro argentino”. A tal fin, consideraré los estudios realizados por dos de los principales grupos de investigación teatral en Argentina: el Centro Cultural de la Cooperación y el Grupo de Estudios de Teatro Argentino y Latinoamericano, coordinados por Jorge Dubatti⁷³ y Osvaldo Pellettieri⁷⁴, respectivamente. Por último, me detendré en la evolución del TxI en lo que respecta a la profundización y ampliación de las temáticas, considerando principalmente dos factores. El primer factor se relaciona con la importancia que comienza a tener el tema de la memoria en la corriente postmoderna. En relación con este aspecto, el TxI puede dialogar con los estudios realizados por Jeanette Malkin⁷⁵, quien en su libro Memory-Theater and Postmodern Drama⁷⁶ demuestra cómo el tema de la memoria no sólo cobró una gran significación

⁷³ Jorge Dubatti es historiador, crítico y docente universitario especializado en teatro. Coordina el Área de Artes Escénicas en el Departamento Artístico del Centro Cultural de la Cooperación. Es Profesor Adjunto en la Universidad de Buenos Aires en el Departamento de Artes y jefe de trabajos prácticos en la cátedra de Historia de Teatro Argentino y Latinoamericano en la misma universidad. Es Profesor Adjunto en la carrera de Literatura en la Universidad Nacional de Lomas de Zamora y director-fundador del Centro de Investigaciones en Literatura Comparada de la misma universidad. Coordina el Centro de Investigaciones en Historia y Teoría Teatral. Ha publicado más de veinte libros sobre teatro y unos doscientos artículos y reseñas en libros especializados en diferentes países.

⁷⁴ Osvaldo Pellettieri es profesor de Historia del Teatro Argentino y Latinoamericano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y dirige el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano. Fue invitado como profesor por varias universidades en el extranjero como por ejemplo la Universidad de Montreal, Alcalá de Henares y Barcelona, Trieste, Kansas, etc. Es investigador de carrera del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y editor de numerosos trabajos sobre crítica y teoría de la literatura y del teatro argentino. Pellettieri demuestra en su artículo de Introducción al libro Teatro argentino del 2000 que el intertexto postmoderno en el teatro de Buenos Aires comienza con “la función hegemónica de lo mercantil del menemismo del doble mercado, de la desintegración de lo social: proletarización de la clase media, lumpenización del proletariado, limitación del estado del bienestar, crisis de la sociedad del trabajo, advenimiento de una intensa instrumentalización cultural desde el poder económico que maneja a discreción el mensaje informativo dirigido al público” (17).

⁷⁵ Jeannette R. Malkin es Senior Lecturer en el Departamento de Estudios de Teatro en la Universidad Hebrea de Jerusalem. Publicó también el libro Verbal Violence in Contemporary Drama: From Handke to Shepard.

⁷⁶ Malkin no sólo analiza cómo el concepto de memoria cambió con la postmodernidad sino que afirma que la dramaturgia creada a partir de esta nueva noción es una de las más poderosas que se

con la postmodernidad sino que el concepto, en sí mismo, cambió a partir de fusionarse con esa corriente. El segundo factor se refiere a la ampliación de las temáticas en relación con la tendencia a reflejar las problemáticas socioeconómicas, aspecto que se acentúa en el TxI, en especial a partir de las producciones del ciclo 2002. Analizaré, para cada uno de los anteriores puntos, diferentes obras desde el punto de vista temático y estético, enfatizando la variedad y riqueza de las diferentes propuestas.

En relación con el diálogo entre el TxI y los fundamentos postmodernos es necesario aclarar que, teniendo en cuenta los extensos y diversos enfoques con respecto al término postmodernidad, los conceptos que utilizo en mi trabajo son los que postulan Néstor García Canclini, Jorge Larraín Ibáñez, Fernando del Toro y Beatriz Rizk, por ser los que se aplican más directamente al proceso que se dio en América Latina.

Canclini concibe a la postmodernidad:

... no como una etapa o tendencia que reemplazaría el mundo moderno, sino como una manera de problematizar los vínculos equívocos que éste armó con las tradiciones que quiso excluir o superar para constituirse. La relativización postmoderna de todo fundamentalismo o evolucionismo facilita revisar la separación entre lo culto, lo popular y lo masivo sobre la que aún simula asentarse la modernidad, elaborar un pensamiento más abierto para abarcar las

crearon a fines del siglo XX. Malkin trabaja en su libro el tema de la memoria en cuanto a la importancia de recordar el pasado y en términos de recordar dramas del pasado y sus estructuras. Analiza obras del mundo anglosajón como Samuel Beckett, Heiner Müller, San Shepard, Susan-Lori Parks y Thomas Bernhard. Ella no incluye obras latinoamericanas en este libro.

interacciones e integraciones entre los niveles, géneros y formas de la sensibilidad colectiva. (Culturas híbridas 44)

Complementario con ese concepto es el que utiliza Larraín Ibáñez quien señala que, con el surgimiento del postmodernismo, se enfatiza la oposición entre el modelo cultural europeo y el latinoamericano. Este autor señala que:

El postmodernismo cuestiona la idea de una verdad general y desconfía de las teorías totalizantes que proponen la emancipación universal. El discurso postmoderno no considera a la razón como el criterio básico para la construcción de identidades y sus 'otros'. Para el postmodernismo el mundo carece de coherencia y por lo tanto una representación unificada del mundo es imposible. Todo lo que existe es una colección de fragmentos en perpetuo cambio. Por eso no hay una sola historia ni un punto de vista comprensivo que la pueda entender como un todo. De allí el énfasis postmodernista en la discontinuidad y la fragmentación. (Modernidad, razón e identidad 183)

Una de las legitimaciones de la postmodernidad justamente se relaciona con la permanente problematización del concepto de verdad y su premisa es que no es posible llegar a conocerla en términos objetivos sino que siempre podemos llegar a representar la verdad en términos subjetivos. Dado que no podemos realmente conocer la verdad no podemos contestar preguntas acerca de la realidad última. En consecuencia, la propuesta postmoderna es que no hay una única historia sino una serie de fragmentos de la historia.

En relación con el teatro latinoamericano, según Fernando del Toro, la postmodernidad se comienza a evidenciar en los años ochenta, haciéndose evidente en el caso argentino en los noventa y continuando hasta el presente. Según ese mismo autor, uno de los aspectos importantes que presenta la postmodernidad es que “...reintegra la historia, el pasado, no para presentarlo como hecho dado y concluido, sino para cuestionarlo, para re-pensarlo, para re-interpretarlo. Tomamos conciencia que la Historia no es algo concreto sino una forma de textualización de ordenar los eventos brutos y transformarlos en acontecimientos significativos” (Variaciones 27). Esos acontecimientos significativos, según este teórico, se van a manifestar en el teatro postmoderno fundamentalmente a partir de tres formas. La primera de ellas es la intertextualidad, ya sea en forma de intertexto, palimpsesto o rizoma. La segunda forma es la historicidad como construcción del pasado a partir de la memoria y recuperación de ese pasado como un reconocimiento de que somos producto de ese pasado. La tercera es el cuestionamiento a la representación del otro, valorando la diferencia y la marginalidad y creando “una pluralidad de espacios” donde “el derecho a ser diferente pero igual, donde las marginalidades dejan de serlo” (31-2). Como analizaré más adelante, esos paradigmas estéticos, pueden ser utilizados como modelo de análisis ya que van a estar presentes en muchas de las obras del TxI.

En forma complementaria a las concepciones anteriores, Beatriz Rizk sugiere que “el modernismo fue definitivamente un proyecto incompleto pues no propuso modos de asumir lo local, lo diferente, lo heterogéneo. Bajo este punto de vista, el postmodernismo vino a completar lo que el modernismo dejó truncado pues, para muchos, la postmodernidad no necesariamente implica un cambio de valores sino una

inclusión en la modernidad de todos los que antes habían quedado afuera” (Postmodernismo 36-7). En el caso del teatro argentino, si bien se puede ver en algunas producciones una inclusión de lo moderno y lo postmoderno, en general se establece una “polémica oculta” entre aquellos autores, directores y actores que tienen una actitud marcadamente anti-postmoderna y un grupo emergente que intenta eliminar las dicotomías en cuanto a forma-contenido, realismo-formalismo y cultura alta-cultura popular (Pellettieri, Teatro argentino y crisis 22). Es con esta última tendencia con la que se identifican la mayoría de los participantes en el movimiento del TxI.

Para el análisis de cómo la producción del TxI, desde un punto de vista estético, entra en diálogo con los fundamentos postmodernos discutidos puntualmente por los anteriores estudiosos, me concentraré en tres obras paradigmáticas presentadas en el ciclo del TxI de 2001: El señor Martín, Crónica de las Indias y Edilicia. Acción teatral electrodoméstica para vecinos y bolsas de residuos.

El TxI cuestiona y problematiza la idea de una sola verdad y, en algunas de sus producciones, va a presentar una mirada transgresora de las tradiciones o, al menos, va a poner en duda los vínculos con esas tradiciones, como lo hace Gastón Cerana (1974) en la obra El señor Martín⁷⁷ (2002-2003). Esta obra desconstruye la noción de la identidad basada en la nacionalidad a partir de una parodia a la situación educativa actual. Otras obras muestran como se mezclan aquellas tradiciones consideradas cultas y las consideradas populares, como en la obra de Amancay Espíndola y Araceli Arreche, Crónica de las Indias (2002). Esta obra, utilizando un

⁷⁷ Ganadora del Premio ACE (Asociación de Cronistas del Espectáculos) 2003.

intertexto histórico-literario, conjuga dos tiempos: el pasado de la conquista española y el presente de la situación de los hijos apropiados durante el gobierno militar. Otras obras nos presentan un mundo fragmentado donde conviven diversas historias, como es el caso de la obra Edilicia. Acción teatral electrodoméstica para vecinos y bolsas de residuos (2002) de Alejandro Mateo, Alfredo Rosenbaum e Ita Scaramuzza. Esta obra, que presenta una estructura rizomática, consiste en una serie de diálogos cortos y monólogos a partir de los que, sin seguir la estructura dramática usual de los textos teatrales, se muestra la insustancialidad de las relaciones humanas.

La obra de Cerana, El señor Martín, presenta, desde el comienzo hasta el final, una gran ironía de algunas tradiciones argentinas y símbolos que reflejan la identidad cultural. El texto dramático de la obra comienza con un epígrafe que dice: “¡Dedicado a la escuela pública!”. Sin embargo, la obra se contextualiza en una improbable escuela bilingüe llamada James Day High School y localizada en Burzaco⁷⁸, Provincia de Buenos Aires. La obra funciona como una reflexión sobre la importancia (o no) de asumir nuestra propia cultura y la posibilidad de autorepresentarnos bajo la perspectiva postmodernista de que la identidad, el género y la cultura son un constructo. Los dos personajes de la obra, Martín y Mr. Martin, comparten un mismo nombre y los dos defienden su identidad, pero uno basándose en el determinismo de su nacionalidad y el otro tomando la identidad como constructo. Mr. Martin, el profesor de inglés, aboga para instalar en la escuela la cultura británica y detesta todo

⁷⁸ Burzaco es una ciudad situada en la zona sur del Gran Buenos Aires, a unos 27 km de la Capital Federal. El nivel económico de la población es medio y medio-bajo. Localizar una escuela británica en esta ciudad puede resultar sarcástico, por un lado, por el nivel económico de la gente y, por otro, porque irónicamente es la ciudad donde se inauguró el primer monumento a la bandera (1943), uno de los símbolos más representativos de la identidad nacional.

aquello que tenga relación con lo criollo, como las palabras: coya, gaucho, telúrico y charango. Martín, que es el único de los alumnos que logra mantener su nombre, ya que sus otros compañeros serán Paul (no Pablo), Mary (no María), Johnny (no Juan) y Hannah (no Ana), es el encargado de cuestionar las pautas impuestas por su profesor en defensa de su identidad. La obra está escrita en su mayor parte en inglés produciéndose, a un nivel lingüístico, la primera ruptura con la identidad cultural argentina. El uso del inglés va a aparejar una incomunicación por partida doble, entre los dos personajes y en relación con el espectador. Esta barrera lingüística obliga a los dos personajes a tener que recurrir a una serie de repeticiones que resultan, por momentos, muy humorísticas pero, en otras instancias, terriblemente patéticas. La obra también problematiza las tradiciones con respecto a la importancia que se le da en las escuelas argentinas, especialmente en las públicas, a los símbolos patrios, como el Himno Nacional Argentino, y a los actos escolares relacionados con las fechas patrias, como el 25 de mayo (día de la Revolución de Mayo). Por ejemplo, en una parte, en la obra se representa el acto escolar del 25 de mayo. Durante el acto se canta el Himno Nacional en inglés, acompañándolo con un tipo de zapateo americano, el “tap”. Esta parodia del acto escolar produce risa pero inmediatamente llama a una autorreflexión. La sociedad entera es partícipe de los, generalmente, intrascendentes actos escolares; por lo tanto, el espectador se está riendo de sí mismo. A continuación, la parodia llega a su máximo extremo cuando, como en los tradicionales actos escolares, hay una representación del “Open Cabildo of 1810⁷⁹”.

⁷⁹ El acto del Cabildo Abierto es una de las representaciones más tradicionales cuando el pueblo clama en la puerta del Cabildo (Casa de gobierno) para tener un gobierno propio.

Martín hace el papel de Cisneros⁸⁰ y Mr. Martin el de mazamorrera⁸¹, gritando “Brownies, donas, scones!”. Cerana, utilizando un intertexto histórico, parodia simultáneamente las tradiciones argentinas y un futuro globalizado como, por ejemplo, cuando repentinamente comienza a escucharse la marcha Seventy-Six Trombones y Mr. Martin comienza a marchar e invita a sus alumnos diciéndoles: “Join the Big Parade! March to a New World! The Future Generation!”. La gran ironía continúa hasta el final cuando Martín entra clandestinamente a la oficina del rector y descubre que Mr. Martin, que desde el comienzo expresa que es de la ciudad de Glasgow en Escocia, en realidad es de Lanús, una ciudad del sur del conurbano de Buenos Aires. Ese desenmascaramiento de Mr. Martin funciona como una desconstrucción del concepto de identidad basado en la nacionalidad. Mr. Martin, asumiendo una nacionalidad diferente, está autorepresentándose ante los otros como lo diferente. Él no es Señor, es Mister, su nombre no lleva acento, su idioma es el inglés o, en ocasiones, un español intencionalmente mal pronunciado, intenta educar transmitiendo una cultura diferente a la de su contexto y exteriorizando una nacionalidad diferente. En definitiva, Mr. Martin se está creando su propia identidad, desechando algunas de las bases del discurso social dominante que define a la identidad a partir del nombre propio, la lengua, la nacionalidad y el contexto cultural donde se está insertado. La obra Mr. Martin, parodiando de forma irreverente la situación de la educación y usando un intertexto histórico, cuestiona el pasado y su

⁸⁰ Cisneros fue el último virrey del Río de la Plata y fue uno de los protagonistas de los sucesos de mayo de 1810 y la última autoridad española en Buenos Aires, ciudad capital del Virreinato.

⁸¹ Las mazamorreras simbolizan lo criollo. Su representación tradicional es ofrecer por las calles la mazamorra. La mazamorra era un alimento muy popular en el siglo XIX, hecho esencialmente de maíz blanco pisado y hervido.

inscripción en el presente, ironiza el futuro a partir del presente y desconstruye el concepto de identidad como constructo social, todas características que inscriben a esta obra en el contexto postmoderno.

En la obra Crónica de las Indias⁸² de Amancay Espíndola y Araceli Arreche también se manifiestan características postmodernas. En primer lugar, la obra no funciona sólo como una revisión de la separación entre lo culto y lo popular (Canclini) sino que da por un hecho que ambos componentes se terminan empalmando. En segundo lugar, el intertexto histórico-literario, evidente desde el título y especificado concretamente en las didascalias: “la obra se ubica en 1589, plena época de la Conquista Española en América”, se va a presentar conjuntamente con el contexto social del presente relacionado con los hijos apropiados durante la dictadura e identificados a partir de las investigaciones y que se encuentran en la compleja situación de tener dos familias. La obra representa los preparativos de una joven, Leonor, antes de su casamiento con un “hidalgo español”. Leonor es la hija biológica de María (india) y Hernán Mexía (español). El tercer personaje de la obra es Isabel, la esposa legal de Hernán Mexía, quien crió a Leonor bajo las pautas sociales españolas y que representa a la madre apropiadora. Con un remarcado mensaje feminista⁸³, la obra intenta mostrar como se van mezclando las prácticas de la tradición española (cultas) y las indígenas (populares) en los preparativos de la boda de Leonor. Un ejemplo de esa mezcla se observa cuando María, al comenzar la obra,

⁸² El intertexto histórico y literario de la obra es obvio pero resulta interesante señalar que las dramaturgas explicitan al final de la obra la utilización de los siguientes libros de referencia: Garcilazo de la Vega Crónicas reales, Bartolomé de las Casas Brevísima historia de la destrucción de las Indias y Lucía Gálvez Historia de amor de la historia argentina, Mujeres en la Conquista.

⁸³ Hay un intertexto notable con la obra de Rosario Castellanos El eterno femenino.

aparece leyendo la Biblia pero, en cuanto entra el personaje de su hija a escena, comienza a preguntarle si siguió las indicaciones para prepararse para la boda: tres días de ayuno y comer “maíz crudo y mucha agua... para sacar la pena”, ritos relacionados con la tradición indígena. Al mismo tiempo, Leonor debe seguir las instrucciones de Isabel como ponerse en todo el cuerpo polvo blanco para parecer más blanca. Una imagen fundamental en la obra es el vestido de Leonor. Ella lleva su traje de boda blanco tradicional pero en la cabeza, en vez de tener el tradicional tocado español, su madre, María, le pone una “vincha indígena”. A pesar de que la obra no resulta muy original ni en su estructura ni argumento, es sugestiva en cuanto a que, a partir de mostrar el conflicto de lo considerado culto y lo popular, se termina favoreciendo la conjunción de ambos componentes. La última imagen incluye a los tres personajes en el centro de la escena: Leonor, situada entre su madre biológica y la española que la crió, con el vestido de boda blanco y la vincha indígena puesta reflejando la unión de las dos culturas. Si bien este desenlace es un tanto simplista, resulta efectivo y cumple con el objetivo específico de unir las dos culturas.

Asimismo, un aspecto original de la obra reside en cómo las autoras aprovechan el tema como intertexto social del reencuentro de los hijos apropiados con sus familias⁸⁴. La obra trabaja de forma original este tema dado que, así como al comienzo de la obra hay una suerte de lucha entre María e Isabel por influenciar a Leonor, es ella quien determina hasta donde va a ser influenciada. La obra es criticable con respecto al manejo de este tema tan complejo en una forma

⁸⁴ Es importante aclarar la gran controversia que surge cuando un hijo apropiado es identificado. En algunos casos los mismos hijos tienen dudas sobre hacerse la prueba de abuelidad apelando a que no quieren destruir a las familias que los criaron. Existen casos también en que, después de la prueba, los nietos no quieren establecer un contacto con su familia biológica. En general, las reacciones con respecto al tema suelen ser extremas.

relativamente ingenua. Sin embargo, es importante rescatar la novedosa perspectiva que introduce al procurar romper con la dicotomía rechazo-aceptación en la que se cae frecuentemente. El mensaje de la última escena rescata que las dos familias, la biológica y la adoptiva, son y serán parte de la identidad y de la vida de esos hijos.

La obra Edilicia. Acción teatral electrodoméstica para vecinos y bolsas de residuos (2001) presenta un paradigma perfecto del mundo fragmentado postmodernista. Los dramaturgos Alejandro Mateo, Alfredo Rosenbaum e Ita Scaramuzza seleccionan el contexto de un edificio de diez departamentos. Esos departamentos, que operan como un rizoma⁸⁵, muestran cómo en un espacio pueden coexistir diversas historias con una multiplicidad de visiones de la realidad y cómo, en el contexto de esa heterogeneidad, se establecen diversas conexiones. En el texto de la obra, las didascalias⁸⁶ informan cómo son y qué hace cada una de las personas que viven en los departamentos. Entre las diferentes historias se presentan múltiples contrastes, tal como analizaré más adelante. Sin embargo, todos los personajes desempeñan obligaciones que los unen como, por ejemplo, la obligación de sacar la

⁸⁵ Término utilizado por Gilles Deleuze y Félix Guattari. Las características de la escritura rizomática son la conexión y la heterogeneidad, la multiplicidad, la ruptura significativa, la cartografía y calcamonia. Estas características se dan en una estructura que se expande desde el centro a muchas direcciones y no opera en relación a una estructura lógico-causal. Mil mesetas (9-29).

⁸⁶ Cita textual: “En el Departamento A, dos viejos, Mijito y Mijo, se afeitarán con afeitadoras eléctricas, enfrentados, mirándose uno al otro, controlándose mutuamente la afeitada. En el Departamento B, una mujer mayor y una chica de alrededor de veinte años, asmática, que realizará nebulizaciones. En el Departamento C, una mujer mayor, una mujer de unos cuarenta años y dos muchachos. Muchacho 1 se cepilla los dientes con un cepillo eléctrico. En el Departamento D un hombre y dos mujeres de unos 45 años: una, con un secador de pelo seca pares de medias que tiene colgadas en un tendedero de mano. Otra, zurce y dobla pares ya secos. En el Departamento E una pareja joven. Ella se está depilando las piernas. Él lee. En el Departamento F, cuatro mujeres de distintas edades preparan sus propias máscaras de belleza con una batidora eléctrica. En el Departamento G, una pareja. Él es un hombre de unos cincuenta años y ella es una mujer notoriamente más joven. Él corta rebanadas de pan con un cuchillo eléctrico. En el Departamento H, un hombre de unos 50 años planchando un pantalón, con camisa y en calzoncillos. Un saco colgado de una percha. En el Departamento I, una mujer de unos 50 años, plancha una pollera, con bolsos o valijas casi terminadas de armar. En el Departamento J, varios jóvenes, mujeres y varones, reunidos, toman cerveza”.

basura y participar en la reunión de consorcio que todos están esperando. Además, con excepción de uno de los departamentos, donde vive un grupo de jóvenes, los restantes vecinos utilizan diferentes artículos electrodomésticos (algunos de ellos hasta de relativa sofisticación, considerando el contexto en el que se desarrolla la obra). Algunos de esos artículos sirven para el arreglo o cuidado personal, como una afeitadora, un cepillo de dientes, la plancha, un nebulizador, y otros son artefactos de cocina, como el cuchillo eléctrico y la batidora. La visualización del uso de estos artefactos modernos puede resultar irónica, en especial, si pensamos en el ruido con el que comienza la obra al estar todos los personajes utilizando, al mismo tiempo, estos artículos. Esa imagen presenta, asimismo, los grandes contrastes de la vida de esos personajes, aspecto que se verá reforzado en las diferentes problemáticas que se desarrollan en cada uno de esos departamentos. Nos encontramos, por ejemplo, desde el personaje que se lava los dientes con un cepillo eléctrico, quien presenta como una gran preocupación la necesidad de tener los dientes más blancos, hasta la problemática del personaje desempleado que, mientras plancha su ropa para una entrevista, intenta auto-convencerse que va a conseguir ese puesto de trabajo que tanto necesita. Otro ejemplo lo encontramos en las mujeres que presentan como conflicto central la decisión de determinar cuál es el mejor tratamiento para evitar las arrugas de la cara mientras que, en otro departamento, nos encontramos con una mujer aterrorizada que se está escapando de algo o de alguien. Ella, hablándose a sí misma, dice:

Ya me voy. Pará. No escuches. No escuches. Pusiste todo lo necesario en tu valija, ya te vas. Lejos de los ruidos indeterminados, lejos del

miedo, lejos de pensar de dónde viene cada ruido, de calcular distancias ambiguas, procedencias difusas. Lejos de las miradas de reojo en los pasillos. ¿Y usted quién es? Puse todo lo necesario. Ahora me pongo esta ropa, cierro todo y me voy. Tranquila. Nadie va a entrar, nadie va a venir a buscarte.

En su fragmentado mini-monólogo resulta obvio que se está preparando para un viaje como forma de escapar del miedo que siente de que alguien venga a buscarla. Es obvio el intertexto que juega este personaje con el pasado argentino, resultando su actitud, en el contexto actual, un tanto anacrónico. En esta situación de angustia y de miedo puede interpretarse como incoherente que su mayor preocupación sea que nadie se percate de que se va y, por eso, deja programado el televisor para que se encienda y se apague a una hora determinada.

La situación de soledad, angustia y aislamiento de ese personaje contrasta profundamente con la de otros personajes que, aparentemente, están pendientes de lo que pasa en los otros apartamentos. Un ejemplo de ese contraste lo encontramos en el diálogo entre el personaje que se está lavando los dientes y los otros que viven con él. Observemos el siguiente diálogo:

Muchacho 2: Apagá eso.

Muchacho 1: (*Habla con la espuma.*) ¿Por qué?

Muchacho 2: Quiero escuchar a las de al lado.

Mujer mayor: Pobre mujer, es asmática.

Mujer: ¿Asma pulmonar o asma alérgica?

Mujer mayor: Da lo mismo. La cosa es que no puede respirar. (*Al muchacho 2.*) Y a vos lo único que te interesa...

Muchacho 2: A ver, ¿qué me interesa?

Mujer mayor: El chisme.

Muchacho 2: Ah, sí, porque el chisme sobre la señora de al lado, asmática bronquial o alérgica, lo puedo canjear por un viaje a las Bahamas.

Mujer mayor: *(A la mujer)* ¿Qué dice?

Muchacho 1: La que se nebuliza es la chica.

Muchacho 2: No te puedo creer.

Muchacho 1: ¿Y por qué no me podés creer?

Muchacho 2: Hace por lo menos un año que pienso que es al revés, y pienso que su vida es terrible porque tiene que estar cuidando a esa mujer, y resultó que era al revés...

Muchacho 1: ¿En qué te cambia la historia?

Muchacho 2: En que hoy la invito a salir.

A partir de ese diálogo podemos interpretar que la historia o la realidad del Muchacho 2 hubieran podido ser diferentes si hubiera tenido mejor información sobre sus vecinos. Esas dos situaciones tan contrastantes representan dos contextos diferentes. Por un lado, la situación de la mujer que se está preparando para su viaje y evita tener un contacto con los otros vecinos está cargada del pasado argentino vivido durante la dictadura. Por otro lado, el personaje del Muchacho 2 se puede interpretar como una reflexión sobre la situación de los hijos apropiados y la importancia que tiene contar con información fidedigna en ese contexto. En este caso el presente y el pasado se manifiestan por separado, pero en otros casos esos intertextos se presentan en forma conjunta. Este es el caso del hombre y la mujer que viven en otro de los departamentos y la actitud que tienen respecto a un grupo de jóvenes que viven de fiesta en fiesta y que tienen como única preocupación el contar con suficiente cerveza. Ellos dicen:

Él: ¿Oís? Los del E empezaron la fiestita. Se están matando.

Ella: Descargan adrenalina, no decís que es bueno. ¿La anterior cuántos fueron?

Él: Una jornada impresionante. Veinticinco y en muy poco tiempo.

Ella: ¡Una jornada impresionante! Dos días enteros encerrada en la cocina con todos esos cuerpos apilados. ¡Y ese olor!

Él: Escuchá, escuchá. Una vez por semana es, ¿te diste cuenta? Andá a saber los aparatitos que tienen para jugar.

Ella: No cambies el tema.

Él: Cotillón eléctrico. Después dicen... a estos pendejos parece que solo la corriente los estimula.

Ella: No termino nunca de entenderte.

Él: Sos muy joven, yo sé de qué hablo. ¿Les viste la pinta que tienen?

Ella: Estoy harta, nunca me escuchás.

Es obvio que el diálogo se presenta de una manera fragmentada y confusa. Sin embargo, a partir de algunas de las respuestas de ella podemos entrever que hay un tema tabú del que no puede hablar. El espectador es el que debe interpretar cuál es la verdadera problemática a partir de las pequeñas piezas de información que recibe. El intertexto sobre la dictadura resulta evidente, por ejemplo, en el comentario que hace ella con respecto al “estar encerrada con todos esos cuerpos apilados” y a las referencias de la utilización de “aparatitos” y de que “...a estos pendejos solo la corriente eléctrica los estimula”. Además, no es un detalle casual el que el hombre sea mucho mayor que ella y trate de evitar hablar sobre ese tema apelando a que ella no

puede entender. Otro detalle que no se puede obviar es la forma de juzgar de este hombre a los vecinos cuando dice “la pinta que tienen”, fueron muchas las víctimas durante la dictadura militar que simplemente habían sido detenidas por llevar pelo largo, barba o vestir de una forma determinada.

La caracterización de los personajes y sus diálogos fragmentados y muchas veces incoherentes nos conecta con aquellos personajes del teatro del absurdo en cuanto muestran el sin sentido de la existencia, donde el mundo vacío se llena de objetos superfluos que terminan condicionando a los personajes. Asimismo, ese intertexto absurdista se complementa con una mirada postmodernista en la medida en que, a partir de la incomunicación o la comunicación frívola, muestra el innecesario consumismo, la falta de emociones y una realidad ambigua. La obra no ofrece una única interpretación sino que cada espectador, a partir de verse o no reflejado en esas múltiples situaciones, le dará un sentido propio. Los dramaturgos, Alejandro Mateo, Alfredo Rosenbaum e Ita Scaramuzza, logran en esta obra poner en juego el aislamiento, la fragmentación y la heterogeneidad del presente que se mezcla, al menos en algunas situaciones, con el pasado. En cuanto a su relación con el futuro la deja librada a la imaginación del espectador.

Estas tres obras analizadas, El señor Martín, Crónica y Edilicia son sólo tres ejemplos de propuestas que, problematizando las tradiciones, relativizando la separación entre lo culto y lo popular y elaborando un panorama heterogéneo de la realidad, responden directamente a algunas de las manifestaciones postmodernistas adjudicadas por los teóricos al teatro latinoamericano. Esas características se

complementan con las características señaladas por los investigadores con respecto al teatro argentino, en especial en relación con el teatro de Buenos Aires.

El teatro argentino actual es caracterizado por Jorge Dubatti como un teatro de resistencia y resiliencia⁸⁷ y por Osvaldo Pellettieri como un teatro de la desintegración. Utilizaré esas caracterizaciones a los efectos de demostrar que el TxI es consistente con las nuevas tendencias posmodernistas del teatro argentino.

Haciendo un recorrido de las producciones dramáticas en teatros de Buenos Aires, resulta indiscutible que el panorama de las últimas dos décadas responde a una multiplicidad y diversidad de estéticas y temáticas imposibles de clasificar o catalogar siguiendo los modelos tradicionales. Este fenómeno, excepcionalmente calificado por Dubatti como “la conquista de la diversidad”, obliga a que los críticos aborden sus análisis dejando de lado los cánones establecidos por la crítica hegemónica. Las investigaciones teatrales de hoy en día deben necesariamente enfocarse con una perspectiva abierta, teniendo en cuenta los grandes cambios culturales. De otra forma, es posible que se caiga en clasificaciones equivocadas. Tal es el caso de caracterizaciones planteadas sobre el TxI por algunos críticos cuando lo califican como un sencillo teatro político y panfletario, cayendo en consecuencia en la

⁸⁷ La resiliencia es un término que proviene de la Física y se refiere a la capacidad de un material de recobrar su forma original después de haber estado sometido a altas presiones. Helena Badilla Alán, en su artículo “Para comprender el concepto de Resiliencia” publicado en Revista de Trabajo Social, Colegio de Trabajadores Sociales de Costa Rica, presenta una completa exposición de ese concepto. Entre otros aspectos, la autora destaca que resiliencia es un “concepto muy novedoso, surge de la inquietud por identificar aquellos factores que permiten a las personas sortear las dificultades y condiciones adversas que se le presentan en su vida cotidiana de manera exitosa. Desde el punto de vista de la acción: La resiliencia es ante todo un concepto de acción que se le puede profundizar por los aportes de las ciencias, de las experiencias concretas de base e incluso de las artes... La resiliencia no debe ser entendida como la animada negación de las difíciles experiencias de la vida, dolores y cicatrices: es más bien, la habilidad para seguir adelante a pesar de ello (Rutter, 1985; Wolin y Wolin, 1993)”.
(<http://www.medicosenprevencion.com.ar/html/htmldoc/trabajo/badilla.htm>)

desvalorización de sus propuestas⁸⁸. Ya no es posible estudiar las actuales prácticas teatrales desde un punto de vista homogéneo, como se hacía hasta el momento en la academia argentina, sino que por el contrario, su análisis debe hacerse a partir de una perspectiva amplia donde la heterogeneidad cobra su máxima potencia.

Partiendo de las bases teóricas postmodernas, los teóricos y críticos coinciden en que en el teatro argentino se produce una profunda transformación a partir de los grandes cambios sociales, políticos y económicos relacionados con la apertura del país, la crisis de la izquierda, la asunción del horror histórico de la dictadura, la construcción de una memoria del dolor, las tensiones entre la globalización y la localización, el auge de lo microsociedad y lo micropolítico, la multitemporalidad, la crisis de la noción de verdad, la concepción de que la realidad es una construcción cultural, la heterogeneidad cultural, la pauperización, la disminución de la calidad de vida, etc. (Dubatti). Casi todos esos aspectos se van a manifestar, directa o indirectamente, en las obras del TxI.

El teatro argentino actual es calificado de diferentes maneras por dos de los investigadores más reconocidos. Tanto Dubatti como Pellettieri coinciden en calificarlo como un teatro de “resistencia”⁸⁹. A esa caracterización Dubatti agrega

⁸⁸ Con respecto a este punto estoy en desacuerdo con las apreciaciones del TxI que ha hecho Javier Daulte en su artículo “Producción artística y crisis” publicado en Teatro argentino y crisis (2001-2003) Osvaldo Pellettieri Ed. y con las de algunos investigadores y dramaturgos que he recibido personalmente durante el Congreso de Teatro Argentino e Iberoamericano en 2004 que GETEA organiza anualmente. Daulte en su artículo expresa que el TxI “es capaz de hacer aportes” con respecto a una causa “pero al teatro no le aporta absolutamente nada y, si hipotéticamente lo hace, se tratará de una casualidad histórica...” (49). Como en todo intento teatral hay fracasos y logros. Nuestro trabajo como críticos nos obliga tanto a considerar y comentar los fracasos como analizar y enfatizar los logros, sólo a partir de ello se puede aportar y ofrecer una crítica constructiva.

⁸⁹ Resulta interesante que un grupo de intelectuales en el año 2002 formaron un movimiento llamado Movimiento Argentina Resiste (MAR) que propone, a partir de un manifiesto, que la gente se

que el teatro argentino hoy en día se distingue por su capacidad de “resiliencia”. Por su lado, Pellettieri considera que el rasgo principal del teatro actual es mostrar la “desintegración”. Analizaré, a continuación, esos dos conceptos.

El teatro se resiste a “la homogeneización cultural de la globalización” para “otorgar especial valor al lugar de la diferencia” (Dubatti 9). Esa resistencia está estrechamente vinculada con la postmodernidad, dado que una de las tendencias más significativas del proceso postmoderno fue “el haberse identificado gradualmente la liberación con la resistencia personal al tenerse en cuenta que cualquier intento de ‘solución totalizante’ es por su propia continencia incompleto” (Rizk 38). Como lo señala Rizk, conjuntamente a esta resistencia a las teorías totalizantes “se da paso de la ‘praxis’ a la acción, entendiéndose por ‘praxis’ el llevar a cabo proyectos de acuerdo a un canon cultural establecido y por ‘acción’ una respuesta individual y retadora a cualquier canon establecido y aceptado como tal” (38). La resistencia se puede interpretar desde diferentes puntos de vista. Desde el punto de vista estético, el teatro se resiste a ser clasificado, como en épocas anteriores, bajo categorías unívocas y a ser analizado exclusivamente a partir de una única semiótica teatral. Esta

adhiera para: “Desarrollar públicas acciones de protesta y eventos artísticos y culturales y sociales. Formar una red de resistencia cultural a lo largo de toda la Argentina y desde el exterior en defensa de nuestro patrimonio cultural e histórico. Convocar a un encuentro nacional para debatir en cada área de las artes, el pensamiento y la ciencia, las causas de la crisis y las propuestas para construir un nuevo modelo de país. Convocar a un encuentro internacional de artistas, científicos, periodistas e intelectuales de todas las áreas para que defiendan la cultura argentina, entendida como un bien mayor. Llevar nuestra propuesta y nuestro trabajo como hombres y mujeres de la cultura a barrios, escuelas, lugares de trabajo y otros ámbitos para participar en el proceso de reconstrucción de la Argentina.” <http://www.cambiocultural.com.ar/actualidad/mar.htm>. Algunos de los participantes de este movimiento fueron: gente de teatro como Alejandra Boero, Osvaldo Bonnet, Lito Cruz, Enrique Pinti, Tito Cossa, Carlos Gorostiza, Hugo Urquijo, Cipe Lincovsky o Aída Bortnik; gente de cine como Juan José Campanella o Eduardo Calcagno; gente de la ciencia y del ámbito académico como Guillermo Jaim Etcheverry, Atilio Boron, Torcuato Di Tella, Alberto Kornblit, Mario Rapoport, Aldo Ferrer, Silvia Bleichmar, Julio César Strassera, Eduardo Müller; gente del periodismo como María Seoane, Norma Morandini, Silvia Naishtat, Magdalena Ruiz Guiñazú, Rogelio García Lupo, Adrián Paenza. http://www.lainsignia.org/2002/junio/ibe_057.htm

resistencia se concretiza en la diversidad de las producciones que responden a una multiplicidad de estéticas y muestran un panorama heterogéneo por excelencia. Desde un punto de vista ideológico, se resiste a mantenerse al margen de la situación tanto social, como política y económica. Además, el teatro por su naturaleza de acontecimiento aurático basada en el convivio⁹⁰ no puede ser “desterritorializable, ni mercantilizable, rasgos que convierten al teatro en una práctica naturalmente anticapitalista y antiimperialista, antiglobalizadora y antihegemónica” (Dubatti). El TxI es un ejemplo paradigmático tanto desde el punto de vista estético como del ideológico.

El teatro actual también es caracterizado por Dubatti como “de resiliencia” en el sentido de que tiene “la capacidad de construir en la adversidad. Genera sentido con la falta de sentido, obtiene riqueza de la pobreza, encuentra productividad en el dolor, transforma la precariedad en potencia estética e ideológica” (Dubatti, El nuevo teatro 63). Esas calificaciones del teatro actual sugieren que, a partir de la resistencia, en el teatro no sólo se continúa creando sino que además, como producto de la resiliencia, en general se observa un enriquecimiento de la creación y un aumento de

⁹⁰ Aurático es “un concepto elaborado por Walter Benjamin, relativo a las artes que no admiten reproducibilidad técnica y en las que está inscripta directamente la presencia, el ‘aura’ del artista” (El nuevo teatro, 393). Dubatti discute estos conceptos en el marco de la relación del teatro y la globalización. Según este autor el teatro “por su especificidad discursiva, por las características ontológicas de su lenguaje, el teatro no puede ser ‘tomado’ por la globalización virtual sino relativamente. Lo específico del teatro es lo ‘aurático’ y lo ‘convivial’, su irreductibilidad a los mecanismos de reproducción técnica, su ser aquí y ahora a través de la actividad de un actor que dice/hace un texto ante un público ubicado frente a él. Su carácter [es ser] a un acontecimiento vivo, único y efímero” (El nuevo teatro 38).

los espacios creativos a pesar de las situaciones adversas que deben enfrentar los involucrados en el proceso creativo⁹¹.

Pellettieri y su grupo de investigadores coinciden en calificar al teatro argentino actual como un teatro de resistencia, agregando a ese concepto el de teatro de la “desintegración”. Es decir, un teatro argentino que nos muestra una sociedad con un nivel de desintegración generalizada por la “... incomunicación familiar, el feroz consumismo, la violencia gratuita, la ausencia del amor de la convivencia postmoderna y es también intertextual con el contexto social, con el neoconservadurismo menemista que ha roto con las normas de la vida social” (Pellettieri, Teatro Argentino del 2000 20). Pero, al mismo tiempo, es un teatro que intenta desintegrar “el teatro realista, el contenido de los grandes relatos, y sus ideas de totalidad y verdad y la creencia de que el teatro activa el cambio social. Desde esta toma de posición, renuncia a la función política tal como la entendía el teatro realista moderno” (Pellettieri, Teatro argentino y crisis 21-22). En el caso del TxI, se manifiesta en muchas de sus producciones una desintegración del modelo del teatro realista y un cuestionamiento de la idea de verdad pero, desde el punto de vista social, se basa en un convencimiento de que, desde el teatro, se pueden ayudar a los cambios sociales.

Esas tres características, resistencia, resiliencia y desintegración, aunque conlleven connotaciones y valoraciones diferentes y parecieran contraponerse a primera vista, analizadas dentro del contexto de las obras del TxI se complementan.

⁹¹ A partir de encuestas realizadas por la Asociación Argentina de Empresarios Teatrales entre 2001 y 2002, momento más grave de la crisis económica, si bien la cantidad de espectadores bajó en un 19%, la cantidad de nuevas salas teatrales es calificada como “proverbial” (Victor Goldgel Carballo, “Los números de la crisis”, Teatro argentino y crisis (2001-2003))

Sin duda, al TxI podemos caracterizarlo desde su concepción como un teatro de resistencia. Resistencia al olvido de los agravios recibidos durante el gobierno militar y de las políticas implementadas por los gobiernos democráticos que inmediatamente lo continuaron. Es un teatro de resiliencia al considerar los efectos positivos obtenidos, a pesar de las dificultades experimentadas por los participantes en las primeras etapas de concepción del movimiento. Asimismo, el TxI es un teatro de resiliencia en un doble sentido. En primer lugar, porque a pesar de que la situación económica general del país no contribuyó a la creación teatral, este numeroso grupo de artistas desafió esa situación y logró crear un teatro que ha perdurado varios años y que ha tenido impactos concretos sobre la realidad social. En segundo lugar, porque las condiciones de trabajo de los participantes en el TxI son muy atípicas. Es necesario enfatizar que ninguno de los participantes del TxI percibe una remuneración por su trabajo. Además, las obras necesariamente deben ser concebidas en términos de bajos costos y sencillez de montaje, dado que se presentan en teatros prestados solamente un día a la semana (días lunes). Durante el resto de la semana, esos teatros presentan otras obras en cartel y, por lo tanto, no resulta posible armar y desarmar los escenarios. Además, el TxI es un teatro de desintegración, tanto a nivel individual como social. Las obras son concebidas en el momento en que imperan condiciones marcadamente desfavorables en el contexto económico (empobrecimiento, desempleo, salarios bajos, inseguridad laboral) y en el contexto de la educación (fracaso escolar, cambio curriculares, desmoralización generalizada de los jóvenes, universidad pública atiborrada de estudiantes) y en el marco de un

contexto social en permanente cambio. Muchas de las obras nos presentan un mundo desintegrado, una sociedad desesperanzada y núcleos familiares incompletos.

La resistencia y desintegración, coherentes con la tendencia postmoderna, se van a manifestar de diferentes maneras en las obras de teatro. Algunos de los elementos más característicos van a ser la incongruencia, la segmentación, la incertidumbre, la intertextualidad, la temporalidad indeterminada, mensajes desconectados, discursos conflictivos, imágenes y diálogos que se superponen, etc. En varias de las obras, resulta difícil hacer una lectura del texto porque presentan diferentes temporalidades o situaciones que no pueden ser organizadas de una forma cronológica. Asimismo, muchas de las obras van a recurrir a diversos procedimientos como las repeticiones, los personajes con algún tipo de problemática psíquica, los fragmentos inconexos, los personajes imaginarios o fantasmagóricos, etc. La utilización de esa variedad de recursos y técnicas necesariamente nos presenta ante un teatro nuevo y heterogéneo. Dos obras que sirven como paradigma son: Pri: una tragedia urbana (2001) de Cecilia Propato (1968) y Una caja blanca (pequeña vulgaridad en fragmentos) (2005) de Andrés Binetti. A partir de un análisis detenido de ambas obras es posible observar muchas de las características mencionadas anteriormente.

En la obra Pri: una tragedia urbana, Propato desafía al espectador con una obra autoreferencial que muestra un entorno complejo donde se fusiona la realidad con la ficción, produciéndose una gran confusión e indeterminación. Se advierte que la obra va a jugar con esa fusión desde el título, ya que éste comienza con un juego de sonido de las letras “Pri”, que indican la eufonía del silbato de un guarda de tren, y le

continúa “una tragedia urbana”, que revela un gran dramatismo. La obra se construye a partir de los monólogos de dos personajes, uno joven y otro viejo, que supuestamente se encuentran en una estación de tren. Aunque el sentido de la obra no va a estar dado por el argumento sino por su estructura global, el texto dramático comienza con una breve reflexión de la autora, la cual los espectadores podrán leer en sus programas y que dice: “Un andén de ferrocarril es un sitio de tránsito para cuerpos que van y vienen. Aquí, dos seres permanecen estáticos en tiempo presente. Uno, mira y jadea intentando entender. El otro, el mirado, oye y recuerda al ritmo del silbato que su boca no deja de soplar. Pero ese Pri sonando en el aire no puede ya impedir esto que es tragedia” (312). Esa reflexión, que funciona como una suerte de sinopsis de la obra, no solamente presenta connotaciones marcadamente subjetivas sino que también constituye otra advertencia en cuanto a la ambigüedad de la obra.

La obra se divide en tres partes. La primera parte, “Partida de mañana”, consistirá en el monólogo del Hombre joven. La segunda parte, “Llegada tardía”, intercalará el monólogo del Hombre viejo con unas Voces femeninas. En la última parte, “Encuentro”, los dos personajes y las Voces cerrarán la obra. La dramaturga utiliza la autoreferencialidad desde el comienzo de la primera parte de la obra cuando el personaje joven comienza, dirigiéndose directamente al público, su monólogo diciendo: “En primer lugar sé que yo no debería pensar. El hecho de que yo piense sobrepasa los límites de la naturaleza. Sé que mi acto de reflexionar intimida, pero hoy me van a tener que escuchar” (TxI, 312). Otro ejemplo de la autoreferencialidad lo encontramos en la segunda parte cuando el Hombre viejo pregunta al público si está logrando representar su papel correctamente:

Ahora no soy nada, soy nadita, o ni siquiera eso. Pero no soy nada o soy nadita por otra cuestión que ya les contaré, o bien ustedes mismos se darán cuenta.

Si se dan cuenta enseguida por qué soy nada, este drama está construido incorrectamente, nosotros habremos fracasado como personajes ¿Personajes?

Si les cuesta entender, pero al fin se conmueven, el drama tiene lugar. Claro que antes de comenzar les quiero advertir que no sé bien de qué se trata el drama. (TxI 314)

A partir de la autoreferencialidad, la dramaturga involucra directamente a los espectadores para que le den un sentido a esos monólogos fragmentados y aparentemente inconexos. Los espectadores deben tener una actitud activa para poder relacionar esos diferentes fragmentos y la información que los personajes proporcionan y, de esa manera, darle un sentido a la obra. Como lo expresa Dubatti, el teatro actual es “la puesta en crisis de la noción de comunicación teatral: no hay comunicación (en el sentido de transmisión objetivista de un mensaje claramente pautado) sino creación de una ausencia, sugestión, contagio... la construcción de sentido en la producción no se da como la ilustración de un saber previo sino como consecuencia de la poética: el sentido deviene, deriva *a posteriori* de la construcción de la poética” (El nuevo teatro 58).

El hombre joven que en el presente de la obra funciona como la voz de los desaparecidos en cuanto no puede ver un futuro y todo lo que puede describir son

personas o zapatos de diferentes colores y formas que desaparecen⁹². En su monólogo, él expresa que sólo puede usar la técnica de la descripción en el presente, dado que “el pasado se me mezcla con el presente y el futuro no lo veo. Además el teatro es presente, tiene la particularidad de fundir los tiempos verbales” (TxI 313). Por su parte, el hombre viejo representa el pasado. Se presenta a sí mismo como “nadita” y para hablar de los otros, en lugar de emplear la técnica de la descripción utiliza principalmente la técnica de la narración. Realiza la narración a partir de la observación de las mujeres que salen del tren. Observa a un niño que le está robando la cartera a una señora, a otra que se le ven los senos, a otra que llora contando monedas y, en forma desconectada, comienza a narrar algunos detalles de su historia.

El análisis de las diferencias entre las dos técnicas utilizadas por estos personajes, descripción y narración, permite identificar que tienen una connotación simbólica. Por un lado, la descripción implica una observación desde afuera de una situación estática sin posibilidad de cambiar o inferir en la situación observada. Esa fue la situación de las víctimas de la dictadura. Mientras que en la narración el narrador arma su propio relato, manipula la historia y decide sobre la vida de los personajes. La dictadura tuvo sus propios “narradores” que decidieron sobre la vida-muerte de muchas personas.

Durante el monólogo del hombre viejo, el otro personaje va a mirarlo insistentemente y, al mismo tiempo, va a escucharse un coro de voces femeninas. El coro le reclamará al viejo que él no es nada, que representa la mentira y que no puede

⁹² Este detalle de los zapatos puede leerse como una intertextualidad del cuento de Luisa Valenzuela “Los mejores calzados”. Los zapatos en este cuento, igual que en la obra, simbolizan a los desaparecidos.

esconder el horror que representa detrás del nuevo traje que usa. Las voces femeninas, que representan la conciencia del hombre viejo, lo van a conducir al suicidio. En el final de la obra, tanto las voces femeninas como las palabras de los dos personajes, van a intercalarse. El hombre joven va a cerrar su monólogo diciendo que ya describió todo lo que podía ver, aunque sus ojos “sangran por haber visto lo que alguien no debería ver” y, agregando que aquello que no describió no lo hizo “por imprudencia” sino porque “la memoria duele” (318). El hombre viejo se pega un tiro porque no tolera ni la mirada del hombre joven ni las voces femeninas. El coro de voces pregunta al público si le pueden dar agua y expresan que “por un rato... nos llama el silencio” (320). El silencio por parte de las voces simboliza que la palabra la tienen ahora los espectadores. Así como ellos fueron obligados a escuchar al joven y tuvieron el derecho de juzgar si el personaje del viejo era convincente, ahora tienen la responsabilidad de romper el silencio. Asimismo, la fragmentación entre los diferentes discursos obliga al espectador a realizar sus propias conexiones o conjeturas sobre lo que está vivenciando. Propato apela desde el comienzo a un espectador activo y comprometido con la trama. Un espectador que necesariamente debe realizar un proceso especulativo para darle un sentido a la obra en la cual se mezcla la realidad del dolor de los desaparecidos con el mundo de la ficción. Como lo expresa Dubatti, Propato “ubica el centro de su poética en la construcción de una narrativa de acontecimientos... donde el lenguaje refiere un mundo que lo excede, que está fuera de él. El lenguaje ya no es el fin en sí mismo sino instrumento de un relato que refiere: el lenguaje es soporte y puente hacia el mundo y hacia la ficción” (El nuevo teatro 61).

La obra de Andrés Binetti, Una caja blanca (pequeña vulgaridad en fragmentos) (2005), es otro ejemplo de las producciones en las cuales se conjugan varias características del teatro actual. Realizaré el análisis de la obra tanto a partir del texto dramático como del texto espectacular, dado que tuve la oportunidad de asistir a la representación de esta obra en el teatro La Comedia, Buenos Aires, en agosto de 2005. En esta obra se conjugan la fragmentación, la desintegración, la indeterminación, la intertextualidad, todas ellas representadas en cinco personajes que van construyendo su identidad partiendo de las diferencias entre ellos y logrando colocar su marginalidad en el centro de la escena. El programa que se le entrega a los espectadores al entrar a la sala explica la problemática de la obra como “Cinco individuos jóvenes, portadores de discursos, hablan acerca de sus vidas. Pequeños detalles, reflexiones sin sentido, tedio. Una caja blanca, vacía. Un acercamiento a la tristeza cotidiana”. En esa suerte de síntesis ya los autores nos adelantan las características principales que vamos a encontrar en la obra como la fragmentación, la incoherencia y la desesperanza. El edificio de departamentos de la obra Edilicia se transformó en esta obra en una simple caja blanca a través de la cual, supuestamente, el espectador ve y escucha la historia de cinco personajes que, según las didascalias son “gemelos” pero que, a partir de sus discursos, terminan solamente teniendo en común el apellido: “expósito”⁹³ (escrito con minúscula en el texto dramático), aspecto por demás revelador y cargado de intertextualidad. En lo que respecta a la puesta en escena además del apellido, el único parecido entre los personajes se destaca a partir de lo visual, dado que todos ellos están vestidos de blanco (aspecto

⁹³ Adjetivo que se utiliza para calificar a las personas que fueron abandonadas por sus padres al nacer y confiadas a un establecimiento benéfico (Diccionario del Español Actual).

que se detalla en las didascalias) pero, en lo que se refiere a sus discursos, están totalmente desconectados. La obra se estructura como una suerte de monólogos fragmentados que se intercalan sin seguir ningún patrón determinado y en los que cada personaje intenta compartir con el espectador parte de su historia. Por ejemplo, uno de los personajes va a contar por qué se dedicó a ser cerrajero, otro por qué es azafata y prefiere vestirse de hombre, otro por qué es fotógrafo y se dedica a sacar fotos para investigaciones forenses, otro señala que es cantante porque es la “forma de ordenar el mundo de otra manera” y, el último personaje, que paradójicamente es el único que necesita ayuda para compartir su historia porque es tímido, es actor porque, usando sus propias palabras: “quiero ser famoso, quiero que me quieran, quiero salir en el diario. Quiero todo, ser dios, eso es lo que quiero, ser dios y crear una raza distinta, de seres superiores”.

Los discursos se caracterizan por su fragmentación que, en el caso del texto dramático, se indica con puntos suspensivos y a través de las aclaraciones de las didascalias con la palabra “tiempo”. La fragmentación se representa en el texto espectacular por medio de prolongados silencios que enfatizan la falta de coherencia de los discursos. Observemos, por ejemplo, como empieza su monólogo el primer personaje:

Gemelo 1- (*se para, se acerca al borde de la caja, mira un momento al público*) algunas veces no sé quien soy, me duele la cabeza, un poco, así, es como si el pensamiento adquiriera volumen, como si estuviera... ¿se dice estuviera o estuviese? ...no importa, como si estuviera en una

fiesta sin saber muy bien por qué o acaso quien cumple años... alguna idea de peso, como si flotara en el limbo ...

Los personajes se van a ir alternando para hablarle al público arbitrariamente. Es decir, lo hacen de una manera espontánea y sin secuencia determinada, acercándose a la caja blanca para exponer su historia. La dinámica de los cambios se va a dar de una manera fluida. Por ejemplo, puede ocurrir que cuando el personaje que está hablando hace una pausa para pensar, otro personaje se acerca a la caja blanca y el que estaba hablando se retira, dejándole al otro que tome la palabra. En otros casos se realiza el cambio a partir de un intercambio de miradas entre los personajes, aspecto que sólo puede apreciarse en la puesta en escena.

Gemelo 2- (se para al lado de Gemelo 1, mira un momento, se aclara la garganta)- mi abuela me contó que mi papá y mi mamá no se querían.

Tiempo

... se habían casado por mi culpa, ella quedó embarazada y ahí se casaron, no había más remedio.

Tiempo

“Otras épocas” dice mi abuela y en los ojos se le ve un brillo que da un poco de miedo. Una vez encontré un cuaderno de poemas que escribió mi mamá cuando tenía veintitrés años. Es una mezcla de cosas, es este. (enseña el cuaderno al público, lo abre, lee)

Como es posible observar en esas dos breves citas, no hay una coherencia ni entre los monólogos ni dentro de un mismo monólogo. Es decir, la mayoría del tiempo la

historia que van presentando los personajes no sigue un hilo conductor sino que pareciera que ellos continúan con su propio fluir de conciencia sin tener un objetivo concreto en sus mensajes. En la secuencia de estos discursos, la obra logra materializar algunos de los aspectos postmodernos analizados anteriormente. Como señala Trastoy, lo que busca el teatro postmoderno es “expresar la fragmentación, el descentramiento y la multiplicidad de un yo desintegrado..., que ya no emerge bajo la apariencia de una voz coherente y unificadora...” (Pelletieri, El teatro y su crítica 176).

Otro aspecto postmodernista de la obra es que no se presenta como una obra de teatro, sino que se desarrolla como un simulacro en el que los actores en realidad no están actuando sino simplemente están compartiendo su historia “verdadera” con el público.

Gemelo 5 – ...me llamo Javier expósito, tengo 25 años, nací en Paraguay. Hago teatro, en un taller que hice aprendí como liberar los impulsos a nivel verbal, el ejercicio del sillón. ¿no sé si lo conocen?, bueno, es así, vos te sentás en un sillón y dejás que salga todo lo que tenés adentro, y bueno, como estuve tanto tiempo sentado ahí, me apareció así, seguí el impulso.....

Gemelo 3 – acá no vinimos a actuar, ¿no te parece?

Gemelo 5 – sí, tenés razón, perdón. Bueno ¿de qué tengo que hablar?

Gemelo 3 – de lo que vos quieras, siempre y cuando sea verdad.

Ese simulacro, donde se pretende hacer real lo que no es, es una forma de cuestionar y desconstruir las nociones de verdad y mostrar, al mismo tiempo, que la realidad es

una construcción ya sea individual o cultural. Ese simulacro se sostiene hasta el final cuando tres de los personajes se despiden para cerrar la obra:

Gemelo 4 – después de este impasse voy a buscar una novia, no sé como va a ser porque nunca tuve. Mejor que con los hombres me va a ir seguro. Son muy brutos. Demasiado. Les quiero agradecer que me hayan escuchado. Son ustedes muy amables.

Gemelo 5- si, no saben lo bueno que es tener un lugar donde expresarse, nos hicieron muy felices esta noche. Afuera, en el hall hay un cuaderno, si nos quieren dejar algo escrito, pueden poner lo que quieran, muchas gracias.

Gemelo 2 – ha! Me olvidaba, antes de que se vayan les voy a cantar una canción.

Gemelo 2 canta mientras las luces se van apagando.

La obra se presenta como una serie de digresiones reflexivas, inconexas, ambiguas y subjetivas en las que el espectador necesariamente debe desempeñar el papel activo de darles sentido. Por otro lado, ese final indica una resignificación del lugar del actor. Ambas características son fundamentales en la tendencia postmoderna del teatro actual.

En relación con la evolución del TxI en lo que respecta a la profundización de su temática, como indiqué al comienzo de este capítulo, uno de los aspectos que se ve enfatizado en la irrupción de la corriente postmodernista es la relevancia del tema de la memoria. Sobre este tema, Jeanette Malkin postula que no sólo ocupa un papel fundamental en las tendencias postmodernistas, sino que llega a integrarse

estrechamente con las respectivas estéticas de tal forma que resulta difícil separarlas de ellas⁹⁴. En un sentido similar, Dubatti propone que “el nuevo teatro de Buenos Aires se hace cargo del horror de la dictadura y la necesidad de construir una memoria del dolor” porque “para todos los teatristas del nuevo teatro el horror no ha terminado” (Dubatti *El nuevo teatro* 59-61). El “teatro de la memoria” es definido por Malkin como “a theater that *imitates* conflicted and sometimes repressed or erased memories of a shared past; and as a theatre that *initiates* processes of remembrance through practices of repetition, conflation, regression, through recurrent scenes, involuntary voice, echoing, overlap, and simultaneity” (8).

El concepto de “teatro de la memoria” de Malkin puede ser aplicado directamente al TxI. Cabe recordar que, desde su gestación, una de las consignas principales del TxI es “por la verdad y por la memoria y por la justicia” y que dentro de sus premisas se declara que el TxI “nos devuelve nuestra condición de juglares de nuestra gente, de testigos de la memoria de nuestro pueblo, de nuestra memoria”. Considerando el TxI como un teatro de memoria, los logros en el plano extra-teatral, trabajados en el Capítulo 3, se verán acompañados, en este caso, en el plano teatral. Como lo indica Patricia Devesa, en su artículo “Aportes a la historia del teatro argentino: Teatrolaidentidad”, el TxI “construye a través de sus obras la memoria de un período de la historia argentina; se establece como medio para modificar la conciencia política e intensifica su crítica al contexto social y político de la dictadura y de la actualidad; resignificó la labor del actor; generó nuevos dramaturgos y nuevos

⁹⁴ Malkin señala en su investigación que hay una yuxtaposición en cuanto al concepto de memoria y la estética postmodernista. Su investigación parte de la concepción de que el postmodernismo “is crucially bound up with agendas of remembrance and forgetting, serving, at least in part, to re-call the past from repression or from its canonized ‘shape’ in order to renegotiate the traumas, oppressions, and exclusions of the past (*Memory-Theatre and Postmodern Drama* 1)

grupos teatrales de autogestión; transformó un período nefasto de la historia argentina en creación estética” (Dubatti, El teatro de grupos 403). Por lo tanto, vemos que el TxI tiene como objetivo tomar la memoria⁹⁵ como uno de los temas centrales, utilizar el teatro como forma de expresión haciendo de él un teatro de la memoria y procesar los temas dentro del nuevo marco estético postmoderno.

Dentro de ese marco, la estructura de muchas de las obras girará en torno a la necesidad de conectarse con el pasado que, por lo general, aparece fragmentado o mediado por los personajes testigos. Las técnicas y recursos que se utilizan en las obras, como por ejemplo la reiteración, la confusión, la simultaneidad temporal y el montaje, están conectados, directa o indirectamente con la memoria. No todas las obras van a trabajar el tema de la memoria en el mismo sentido. Algunas van a hacer memoria sobre la dictadura, representando situaciones concretas con respecto a los desaparecidos, la violencia, los niños apropiados y la falsificación de su identidad, la destrucción de documentos, la búsqueda de los nietos por parte de las Abuelas de la Plaza de Mayo, etc. En general, se intenta involucrar la memoria del espectador a través de referencias históricas y culturales que se repiten a través de la obra, con personajes que simbolizan el horror, con voces en “off” que representan las víctimas del pasado, etc. La lista de obras que toman el tema de la memoria es, por supuesto, muy extensa. Por ejemplo, en las obras analizadas en anteriores capítulos, A propósito de la duda, El archivista, Blanco sobre blanco y Teléfono, el tema de la memoria es recurrente.

⁹⁵ Junto con la temática de la identidad.

Esa lista podemos ampliarla con varias obras de los diferentes ciclos. Sólo para mencionar algunas de ellas, encontramos: Sector Ciegos (2001) de Liliana Cappagli, El manchado (2002-2003) de Ariel Barchilón, En lo de Chou (2004) de Cecilia Propato (1968), que trabajan la temática de la memoria de la violencia; Vagamente familiar (2001) de Carlos Balmaceda, que construye la obra a partir de la necesidad de reprimir la memoria para no recordar el dolor; Pri una tragedia urbana (2001) de Cecilia Propato, que representa la memoria del dolor; La Peralta (2002-2003) de Norberto Lewin, que realiza un breve recorrido de la historia argentina a través de la memoria de una actriz; Aguaviva (2002-2003) de Carolina Balbi, que se refiere al reencuentro de dos hermanas y se enfatiza la necesidad de transmitir el pasado a través de la memoria; Cecilio: Pura Verónica (2002-2003) de Vita Escardó, que trata a la memoria a partir de los que necesitaron exiliarse; Instrucciones para un coleccionista de mariposas (2002-2003) de Mariana Eva Pérez, donde la referencia es a la memoria de una muchacha que recuerda su historia cuando fue separada de su hermano que fue apropiado; Identikit (2004) de Erika Halvorsen, que representa cómo la memoria puede ser manipulada por otros; La traición del recuerdo (2004) de Beatriz Matar; Herida de 1000 balas (2004) de Hernán Morán y En la terraza (2005) de Ezequiel Obregón, que reflexionan expresamente sobre la memoria de los desaparecidos.

De ese amplio conjunto de obras, me concentraré en tres de ellas como ejemplos paradigmáticos en cuanto a la forma de presentar el tema central de la memoria: Sector Ciegos, Vagamente familiar y La traición del recuerdo.

La obra Sector Ciegos⁹⁶ funciona como la memoria de la violencia. El texto dramático comienza con una reflexión de la autora que expresa:

¿Cómo hablar de la sustracción de menores sin hablar de los responsables de la dictadura? Sector Ciegos es una metáfora de la dictadura. Un país oculto debajo de otro. Un país que no se ve. Y que no ve. Un país de ciegos, donde unos dan las órdenes y otros las cumplen. Pero los que las cumplen no son responsables (obediencia debida), y los que las dan son irracionales. Mientras tanto, el destino se decide en un juego sin reglas donde hay víctimas y victimarios. Donde hoy, 25 años después, las víctimas se reproducen a través de sus hijos, mientras los victimarios, andan sueltos por la calle. (TxI 240)

A partir de esa reflexión resulta clara la intención de la autora y, dado que los espectadores podrán leer ese texto en sus programas, la invitación de hacer memoria de ese pasado se concretiza aún antes de comenzar la puesta en escena. El escenario simula un salón de juegos que, como indican las didascalias, está totalmente oscuro con un cenital que va a alumbrar la mesa de juegos, donde los personajes, Javier, Matías, Rodrigo y Damián, juegan al poker. Los cuatro personajes son ciegos pero, paradójicamente, las frases que más se repiten durante toda la obra son: “Veo”, “¿No ves?” “¿Ves o no ves?” “Yo veo” “Yo no vi tus cartas” etc. (TxI 240-50). El argumento de la obra es bastante sencillo. Tres de los cuatro ciegos están jugando a

⁹⁶ El juego que hace la obra con respecto a la posibilidad de ver de los ciegos es posible leerse como intertexto de dos obras de Griselda Gambaro Nada que ver (1970) y Puesta en claro (1974). En la primera de ellas, Gambaro anticipa la reacción que mucha gente adoptará ante las desapariciones durante la dictadura, es decir que no hay nada que ver. La segunda de ellas se refiere a la historia de un personaje femenino, Clara. Ella es ciega y depende de un doctor que la quiere convencer que puede ver. Clara no se anima a contradecir al doctor. La obra funciona como metáfora del silencio de la gente ante las acciones de los militares durante la dictadura.

las cartas. Uno de ellos, Rodrigo, cuando pierde el juego, deja de jugar retirándose de escena con la excusa de ir al baño. Como pasa el tiempo y no regresa, Javier lo manda a Matías a buscarlo. Cuando los dos personajes vuelven a entrar en escena, Rodrigo muestra signos de haber sido golpeado. Comienzan a jugar nuevamente, esta vez con un integrante nuevo, Damián, quien aparentemente tiene mucho dinero. Esta vez Rodrigo es quien gana la partida y ante el intento de irse con el dinero se desata la violencia entre ellos, llegándose a una situación caótica: un personaje en el suelo cubierto en sangre, los otros golpeando con sus bastones el piso y el dinero todo desparramando. En el medio del caos entra una mujer, Betty, para servirles el whisky. Ella se muestra muy dispuesta a ayudarlos y, muy honestamente, les avisa que el dinero que están buscando está en el piso. Sin embargo, los cuatro personajes la van a terminar golpeando brutalmente. Betty, al final de la obra, después de haber sido golpeada y ante la desesperación, aprieta un botón para pedir ayuda, a pesar de la amenaza de Javier quien le dice “¡No intentes nada o te mato!” (TxI 250). Al sonido del timbre se abren unas puertas atrás del proscenio, iluminándose el escenario intensamente y apareciendo otros personajes, también ciegos. Estos personajes secundarios se van a confundir con los cuatro personajes principales y, luego de que se vuelven a cerrar las puertas, el escenario retorna a la oscuridad del comienzo. La última imagen de la obra encuentra a Betty caída en el piso y ensangrentada. Esa imagen de violencia, trae a la memoria la violencia irracional e injustificada que se desató durante los años de la dictadura. La obra intenta generar el debate de esa violencia irracional que se desprende en el escenario y, de alguna manera, cuestionar la responsabilidad de todos sobre esa problemática. Los personajes ciegos representan

a la sociedad que pasivamente acepta lo que pasó y está pasando en la obra. La obra no sólo está haciendo memoria sobre la violencia pasada, sino también está presentando el riesgo de cerrar los ojos, ser ciegos, ante aquella historia pasada que sigue vigente a partir de la impunidad. La dictadura ya terminó pero es necesario recordarla en términos de las consecuencias en el presente.

La obra es una provocación a los espectadores y, tal como señala Malkin en sus investigaciones, la irrupción repentina de violencia tiene la intención de producir ansiedad en los espectadores y, de esa manera, llevarlos a involucrarse en lo que está ocurriendo en el escenario. La provocación radica justamente en la tensión que se materializa desde el comienzo mismo de la obra. El cierre de la obra, con su manifestación de violencia, también puede tener una lectura de vinculación de la problemática de la violencia actual en relación con las situaciones traumáticas del pasado y las consecuencias negativas sociales y económicas sufridas en el presente. El impacto de la obra se traduce básicamente a partir de la producción de la imagen más que por el argumento. El logro de la obra radica principalmente en cómo, a partir casi exclusivamente de la imagen, minimizando al extremo el uso de materiales y sin establecer un diálogo dramático muy complejo, se representa una situación traumática profunda donde la violencia supera el nivel individual para transformarse en un trauma colectivo.

Carlos Balmaceda en Vagamente familiar trabaja con el paradójico juego de la no memoria. Dos personajes, un hombre y una mujer, se encuentran, se reconocen, se hacen preguntas y recuerdan su pasado pero, en realidad, tratan de que esas memorias queden lo más borrosas y confusas posible. A partir del diálogo, sumamente

fragmentado y por momentos inconexo, aflora el horror de ese pasado de haber sido víctimas de la dictadura. Recuerdan como sonaban a gritos sus respectivos nombres, la sala donde eran torturados, el olor de los cuerpos quemados. Esos recuerdos se van a manifestar de una forma tangencial, mezclados con hipótesis, por parte de ambos, sobre diferentes lugares donde pudieran haberse conocido, como en el jardín de infantes, en una plaza, en África, todas hipótesis que resultan absurdas. Los dos personajes tratan tenazmente de encubrir o transformar su identidad para terminar alcanzando un pacto implícito de borrar el pasado bajo la justificación de que “el tiempo no se discute”. La obra termina con la paradójica reflexión sobre la tranquilidad que brinda el “recordar” (TxI 438-451). Nuevamente, en esta obra la estructura se presenta con un diálogo fragmentado, con múltiples repeticiones, diálogos circulares y muchas veces inconexos. Observemos el siguiente ejemplo:

El: ¿Y usted qué hace?

Ella: Nada, bueno soy ama de casa, soy una señora de su casa... la señora de Taboada...

El: ¿Taboada dijo?

Ella: No, no, Gutiérrez...

El: Creí que había dicho Gorriti...

Ella: Escuchó mal, dijo mal...

El: ¿Usted no es nada de su hermana?

Ella: ¿De la mía La hermana? (TxI 444-5)

Diálogos como el anterior, que se repiten casi de la misma forma en otras partes, son típicos de la obra. Además, hay una multiplicidad de silencios (puntos suspensivos en

el texto dramático). En la obra no hay acción, la lógica de la obra consiste básicamente en mostrar una mutación, una analogía entre estos personajes que hacen un esfuerzo por olvidar, una indeterminación temporal, una mezcla del pasado y el presente. La obra es una reflexión intertextual del fracaso de la memoria por parte de la sociedad.

En la obra La traición del recuerdo, a diferencia de las anteriores, Beatriz Matar utiliza la técnica del monólogo pero con sus características propias, dado que mezcla características de diferentes tipos de monólogos, como la del monólogo técnico (relato sobre acontecimientos pasados que no pueden ser representados) y las del monólogo lírico (momento de reflexión y de emoción) (Pavis, Diccionario 297-99). Asimismo, como es sabido, el monólogo no espera una respuesta por parte de su interlocutor, en este caso los espectadores, pero, tal como analizaré más adelante, la dramaturga rompe con esta estructura formal.

La utilización del monólogo en esta obra, dado que representa a una mujer que fue asesinada en cautiverio durante la dictadura militar, hace posible que la personaje manipule el tiempo y el espacio y, con ello, se logren superar “los límites del perpetuo presente de la representación dramática” (Pellettieri, El teatro y su crítica 177). El personaje va a realizar su representación en el centro del escenario, totalmente vacío e iluminado solamente con un cenital. Su imagen va a enfatizar su condición de muerta, dado que está vestida con una túnica blanca y su rostro también se maquillará de blanco. Durante toda la representación, el personaje va a tener en sus manos un oso de peluche que, si bien durante la obra solamente funcionará como una indicación del cambio temporal, al final simbolizará a los hijos de los desaparecidos.

El monólogo comienza con la repetición de muchos nombres, que el personaje va a pronunciar con un efecto de eco hasta llegar al suyo: Albertina. A partir de encontrar su propio nombre va a comenzar con una serie de recuerdos que se encadenan a partir de su memoria fragmentada. Va a recordar, por ejemplo, que su nombre era el título de un libro que siempre estaba en una mesa en su casa, los juegos que hacía de niña, como el juego típico en el que se le tapa la cara al bebé y se le pregunta dónde está, a su padre y cómo él era físicamente, etc. Durante su monólogo se enfatizará la importancia de la memoria, a pesar de que sea un “un enorme rompecabezas hecho de piezas diminutas y de formas muy distintas”, pero enfatizando que es necesario hacer memoria ya que es la forma de “encontrar el camino”. De la memoria tierna de la infancia, el personaje va a pasar más adelante a la memoria del dolor en el momento en que fue secuestrada, torturada e interrogada hasta llegar al momento en que dio a luz a su hijo en el cuarto de tortura. Durante el monólogo aparecerán una serie de intertextualidades, como por ejemplo la canción religiosa “Dueños de mi vida”, que cantaba en la escuela en el momento en que hace memoria del dolor, versos típicos de la escuela para recordar el nombre de los ríos, el nombre de las calles de su barrio, La Divina Comedia, el libro que leía con su abuela, el cuento de “Caperucita roja”, etc. Esas intertextualidades se van a mezclar con los gritos del secuestrador y, fundamentalmente, van a marcar la falta de cronología de su historia, la fragmentación de su relato y las diferentes emociones. El monólogo termina de la siguiente manera:

(Repentinamente recuerda. Y se queda unos segundos inmóvil y muda en mitad del escenario). Mi bebé vive. Ella vive. Vive y no tiene

nombre. Mi hija. Nació el 28 de Octubre de 1977. Yo soy Albertina. Soy “Albertina desaparece” Hija de Carlos Félix Villeux y de Catalina Moroni. Alumna del último año de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Diecinueve años. Argentina. (Mira al oso entre sus brazos). Esto es todo lo que queda de mí. (Mira a la platea). Mamá, por favor buscala. No te canses. No cedas. Por Ricardo. Por mí. Por todos nosotros. (Le tiende el oso a una mujer de la platea) Dáselo. Es para ella. (Cantando suavemente se va alejando hasta desaparecer en la oscuridad) “Señora Santa Ana, porque llora el niño, por una manzana que se le ha perdido”, etc.

En el final, Beatriz Matar decide quebrar la estructura formal del monólogo que implica hablarse a sí mismo o a un personaje imaginario, y romper la cuarta pared para involucrar a los espectadores, no en términos de una respuesta verbal en ese presente de la obra sino en relación a las acciones en el presente y en el futuro fuera del espacio escénico. El oso de peluche, que durante la obra marcaba los cambios temporales, en este final pasa a simbolizar la memoria de los desaparecidos y sus hijos apropiados. Ese final, en el cual la actriz le da su oso de peluche a un espectador, asimismo, simboliza que los espectadores no deben permanecer pasivos sino que deben tener una actitud activa y continuar haciendo memoria para encontrar a los niños apropiados.

Estas tres obras analizadas constituyen sólo una muestra de las varias que toman a la memoria como tema central y que profundizan sobre esa temática. Ellas nos permiten comprobar que ese tema, conjuntamente con el tema de la identidad, se

va a ir complejizando y ampliando en cada uno de los ciclos. En esa ampliación, asimismo, la perspectiva de la memoria y de la identidad va a aparecer cada vez más como un proceso de elaboración o cuestionamiento en lugar de como algo ya elaborado o afirmado. Ese proceso se manifestará tanto en las acciones como en los personajes, los cuales, en varias ocasiones, manifiestan una dualidad entre su discurso y sus emociones, entre su discurso lingüístico y su discurso corporal y en la utilización de una diversidad de recursos, como ser la voz en “off”, personajes anacrónicos, fotos, diapositivas y música.

La ampliación de la temática es un aspecto esencial que marca la evolución del TxI en la medida que no sólo va a servir para su objetivo inicial ya mencionado, sino que va a reflejar nuevas problemáticas relacionadas con la realidad nacional, característica del teatro actual y de las tendencias postmodernistas imperantes.

Considerando la temática de la identidad, aspecto central en todos los ciclos, en las obras presentadas en el 2001 encontramos numerosas obras que ya en su título incorporan la afirmación o el cuestionamiento del nombre. Podemos mencionar, por ejemplo, El que borra los nombres de Ariel Barchilo, Las letras de mi nombre de Victoria Egea y Vita Escardó, El nombre de Griselda Gambaro, Sin nombre de Sol Levinton e Hijos naturales, nombres civiles de Horacio Banega. Mientras que en los otros ciclos sólo encontramos una, Mi nombre es..., de Anabella Valencia que se presentó en el ciclo de 2004. Considerando la temática de la identidad en relación a los desaparecidos, encontramos que muchos de los títulos en la presentación de 2001 manifiestan alguna indicación familiar, por ejemplo, Hija de Mariana Anghileri, Contracciones de Marta Bertoldo, Madresperanza de Mario Cura, Viudas de Ariel

Dorfman y Vagamente familiar de Carlos Balmaceda. Esos títulos permiten inferir en forma preliminar que el punto central es la identidad en relación a la familia biológica.

Si a esta primera mirada enfocada sobre los títulos la profundizamos considerando el argumento de las obras podemos agregar muchas otras que, si bien sus títulos no responden a esa temática, sus argumentos sí se relacionan con ella. Por ejemplo, la obra Método de Silvia Aira se refiere a la relación de un supuesto padre y su hija que le enseña inglés. Blancos posando de Luis Cano presenta a un personaje en la búsqueda de un familiar desaparecido. Esclava del alma de Amancay Espíndola “es la historia de Alicia, niña sustraída y apropiada, buscando dentro de sí el camino hacia su identidad. Una decisión que no será fácil de transitar, en primer lugar por ser esclava del afecto hacia sus apropiadores y además porque, al ser mayor de 21 años, la decisión depende sólo de ella” (TxI 222). El espejo de Mónica Felippa se refiere a la relación que tiene una hija apropiada con su madre y su abuelo. El inocente de Jorge Huertas es una obra ubicada temporalmente en el año 2052 donde el último niño apropiado se entera que había sido hijo de una desaparecida.

Aunque la problemática con respecto a la identidad de los hijos apropiados durante la dictadura no desaparece, en los ciclos posteriores su importancia disminuye considerablemente. En los ciclos 2002 a 2005 resulta claro, a partir de los mismos títulos, que la problemática responde en mayor medida a la identidad en un sentido más general que se relaciona con la situación que está viviendo el país. En adición a esa ampliación, se va a manifestar una diversidad de temas que se corresponden a la realidad sociopolítica de la actualidad. Algunas obras van a ampliar la temática

importancia de la memoria tomada en conjunción tanto con la problemática de la identidad individual como de la colectiva, van a cuestionar la globalización en términos de pérdida de identidad cultural y van a criticar las políticas gubernamentales que llevaron a un mayor empobrecimiento de la población.

Algunos ejemplos de la ampliación de la temática en las obras del ciclo 2002-2003 los encontramos en: El piquete de Norberto Lewis, que trabaja con la situación de los desocupados y como a partir de sus problemas económicos deben cambiar de identidad; Vengo por el aviso de Cristina Merelli, que representa la problemática de la desocupación y cómo por la desesperación de conseguir un trabajo el personaje adopta otra identidad; Sudacas (es difícil olvidar que te olvidé) de Hugo Men, que muestra cómo dos personajes desde el exilio quieren recordar lo que eran y, a partir de sus recuerdos y sus nuevas experiencias, van construyendo una nueva identidad; El manchado de Ariel Barchilón que, como lo expresa el mismo autor, gira en torno a cómo “el poder autoritario puede construir o destruir identidades”; Humo de leña verde de Hugo Saccoccia y Cristina Merelli, que ironiza el funcionamiento de la justicia y donde los personajes principales son un juez inoperante, una defensora irracional y un fiscal ridículo que discuten sobre defender a unos bebés sin identidad que repentinamente aparecieron en el despacho del juez.

La obra El piquete, una de las más originales de este ciclo en cuanto a la ampliación de la temática en relación con la situación socioeconómica, muestra uno de los conflictos actuales de la realidad nacional. La obra representa el accionar de nuevos grupos de protestas, “piqueteros”⁹⁷. La obra dramatiza una payada donde los

⁹⁷ Estos grupos comenzaron a movilizarse en la provincia de Neuquén en el año 1996 a partir de los despidos de los trabajadores de la compañía petrolera YPF. Las movilizaciones de estos grupos,

diferentes personajes, apoyados por un coro, van a ir expresando sus problemas. Entre los personajes encontramos a Mercedes que se encarga de cocinar para los chicos, a Juan que era minero pero como lo despidieron de su trabajo tuvo que ir a la Capital a buscar trabajo, a Hilda que era profesora de inglés y también perdió su trabajo, a Carlos que tenía una tienda pero la tuvo que cerrar, a Pedro que era universitario y trabajaba a la noche pero cuando se quedó sin trabajo no pudo seguir estudiando, etc. El coro va a enfatizar la gravedad de la situación económica por la que está pasando la gente. Además de los piqueteros, la obra también muestra otro aspecto de la realidad, con dos personajes, Leguleyo y el Cabo. Esos personajes representan la autoridad y su preocupación de cómo desalojar a los piqueteros. Ellos no tienen otra idea que la de usar la violencia y se van a referir a los piqueteros con un vocabulario degradante como “negros de mierda”, “vagos”, “quilomberos”. Finalmente, Leguleyo lo manda al Cabo a reprimir pero este se niega apelando a que es muy fácil dar una orden si él no va a implementarla. Los dos personajes terminan replegándose y el coro sigue cantando:

Quien diría que el deseo de vivir y progresar y crear

Persistía

La solidaridad se puede practicar

Día a día

De traje o de overol, pollera o pantalón

Qué alegría!

llamadas piquetes, se caracterizan por cortar una calle o ruta para exigir ayuda a los desocupados, mejoras salariales, ayuda a los hospitales y escuelas, etc. La cantidad de piquetes entre 1997 y 2002 fue de casi 4.000, información extraída de la investigación realizada por el diario Clarín, <http://www.clarin.com/diario/especiales/piqueteros/index.html>. Además, estos grupos mantienen en los barrios pobres comedores comunitarios y, en algunos casos, brindan escolar.

Los cruces de caminos se pueblan de argentinos

Por pan y dignidad.

Por la vida! Por la vida! Por la vida!

En las obras del ciclo 2004 se seguirá ampliando la temática de la identidad, enfatizándose no sólo en la situación económica sino también en las consecuencias de la globalización. Algunos ejemplos son las obras: The Shoes de Cristina Merelli, que consiste en un monólogo de un personaje que es dueño de una zapatería y que, relatando la historia de su negocio familiar, va marcando como la identidad del negocio y la identidad de los miembros de la familia fue cambiando; Cuanto vale una heladera de Claudia Piñeiro, que ironiza cómo a partir de la globalización, en especial con la venta de las empresas estatales, la personaje necesita cambiar su apellido porque en la computadora no es posible escribir la letra ñ. Ese conflicto la lleva a casarse con un empleado de la empresa que acaba de conocer, simplemente para poder cambiar su apellido.

En las obras del ciclo 2005 nos encontramos nuevamente con una gran variedad de temas. Por ejemplo, en Una caja blanca (analizada anteriormente) cinco personajes van construyendo su identidad; El mudo de Julieta Ambrosioni, que se enfoca en el problema de aquellos que se van del país y se encuentran en la incomunicación por las barreras lingüísticas. La obra está escrita en inglés y en español. El personaje está tratando de hacer un llamado de teléfono a la Argentina y al mismo tiempo está filmando con emoción su llegada al nuevo país. Después de muchos intentos no puede hacer el llamado y su impotencia lo lleva a romper la filmadora y termina la obra llorando; Océano Interior de Walter Sánchez, que trabaja

con la construcción de la identidad sexual a partir de un personaje que es un travesti y que tiene problemas para poder votar en la mesa designada para hombres porque su imagen no es igual a la imagen de su documento de identidad.

El TxI es un movimiento teatral que desde su inicio hasta la actualidad ha mostrado consistentemente que, en lo que se refiere a las estéticas, ha estado en diálogo con la tendencia postmoderna del teatro argentino y latinoamericano. En sus diversas propuestas, ya sea a través de textos autorreflexivos, finales abiertos, múltiples fragmentaciones, uso de imágenes y simultaneidad temporal, se ocupa de temas fundamentales como la identidad y la memoria y lo hace desde diversas perspectivas. El TxI es parte integrante del canon de la multiplicidad del teatro argentino, tanto por la diversidad y riqueza de las técnicas utilizadas como por los diferentes puntos de vista que manifiesta. Además, aunque su primer ciclo se guió por un objetivo concreto, al poco tiempo, reconoció otras necesidades y, a partir de ello, logró una evolución significativa en términos de las temáticas enfocadas.

Conclusión

*Hay que vivir el teatro para entender
que nos está pasando, para transmitir el dolor
que está en el aire, pero también para
vislumbrar un rayo de esperanza en el caos
y pesadilla cotidiana.
(Día mundial del teatro)
Víctor Hugo Rascón Banda*

Los acontecimientos vividos en Argentina durante la dictadura militar que gobernó entre 1976 y 1983 afectaron profundamente a la sociedad. Con la restauración de la democracia y la presidencia de Raúl Alfonsín, parte de la sociedad esperaba que, desde el gobierno, se promoviera el ejercicio pleno de la justicia y se castigara a los responsables de los graves excesos cometidos durante la dictadura, catalogados por algunos como un verdadero horror histórico. A partir de las investigaciones realizadas por la Comisión Nacional sobre las Desaparición de las Personas y, posteriormente, con la publicación del libro Nunca más, las esperanzas de la sociedad persistían. Sin embargo, no mucho más tarde se comienzan a sancionar las leyes conocidas como del Punto Final y la Obediencia Debida, que significaban, literal y simbólicamente, un intento de dar una vuelta de página y abrir otro capítulo de la historia argentina. Para algunos, con esa vuelta de página se abrían las puertas para lograr la reconciliación nacional. Sin embargo, para muchos, con ese nuevo capítulo, se corría el riesgo de que la memoria sobre las acciones de los militares y sus consecuencias se trataran de borrar de la historia. Lograr que la memoria no se borrara era particularmente relevante para importantes sectores de la sociedad que, luego de recuperar el estado de derecho, apelaban a la justicia no aceptando el

contrasentido de las leyes que eximían a los responsables de las acciones tomadas durante la dictadura militar.

Agrupaciones como las Madres de Plaza de Mayo, las Abuelas de Plaza de Mayo y, posteriormente, H.I.J.O.S. van a desarrollar acciones orientadas a mantener viva la memoria de los nietos, hijos y padres desaparecidos. A partir de investigaciones realizadas por el gobierno y esas agrupaciones, se determina que aproximadamente 500 niños y bebés nacidos en cautiverio habían sido apropiados ilegalmente. En ese marco, las Abuelas se plantean como objetivo específico la búsqueda de esos nietos. A las demandas de verdad, justicia y memoria colectiva relacionadas con las violaciones a los derechos humanos se suma la de la determinación de la identidad de los niños apropiados.

Las Abuelas, como parte de sus estrategias de búsqueda de los nietos, comienzan a promover campañas de difusión para convocar a aquellos jóvenes que tuvieran dudas sobre su identidad. A esa convocatoria inicial se acerca gente de teatro, como Roberto Cossa y Leonor Manso y se lleva adelante la presentación de la obra ¿Vos sabés quién sos? el 27 de noviembre de 1997 en el Teatro Nacional Cervantes. Esta primera respuesta de apoyo desde el teatro a las Abuelas se fortalecerá en el año 2000 con la puesta en escena de la obra de Patricia Zangaro, A propósito de la duda, y con el inicio del Teatroxlaidentidad. Esta primera obra termina dando origen al movimiento del TxI, que ya lleva más de cinco años de vigencia y donde se estrenaron más de 90 obras y se representaron numerosos monólogos cortos.

El TxI, así como las organizaciones de Abuelas e H.I.J.O.S, manifiestan su convencimiento de que hacer memoria sobre la dictadura, como resistencia a los discursos adoptados durante los primeros años de democracia, no era un gesto que se oponía a la reconstrucción de la democracia sino, por el contrario, era una manera de proporcionarle a la democracia las posibilidades de lograr una reconstrucción más firme. En el entendido de que esa reconstrucción no se podía basar en una memoria institucionalizada, ya que ésta implicaba también la imposición institucional del olvido. El TxI decide tomar en sus textos los temas de memoria, especialmente en sus inicios, y el de la identidad para contribuir de esa forma a la construcción de la identidad individual y colectiva.

El TxI empieza a tener una dinámica propia que se refleja en cambios que se van instrumentando sobre la marcha durante los primeros cinco años. Cada año, los coordinadores se fueron organizando para mejorar la calidad y ampliar la variedad en las propuestas. Asimismo, las obras, que al comienzo se circunscribieron a la temática de la memoria sobre la dictadura y la búsqueda de los hijos de los desaparecidos para que recuperaran su verdadera identidad, se profundizarán y se complejizarán. Es decir con los años, la temática excede a la búsqueda de la identidad individual de los niños apropiados y se extiende para reflexionar sobre la identidad colectiva. De tres teatristas iniciales que acuden con su motivación para realizar una obra en el año 2000, se llega a tener, durante los siguientes cinco años, una participación de más de 1.000 artistas de diferentes áreas, incluyendo personalidades consagradas dentro del ambiente artístico, intelectuales, etc. Por otro lado, lo que comienza como una iniciativa que se desarrollaría en la Capital Federal se va a extender a otros lugares,

llegando a diferentes zonas del Gran Buenos Aires, a otras provincias argentinas, a algunas ciudades de España e inclusive a Connecticut, una ciudad de Estados Unidos. De la misma forma en que se movilizaron aquellos que querían participar desde la puesta en escena, se movilizaron también una gran cantidad de espectadores para participar en la presentación de las obras. El movimiento del TxI se transformó en un verdadero actor social que, a partir de su poder de convocatoria, aportó a crear una mayor conciencia social y que, a partir de los jóvenes que recuperaron su verdadera identidad, colaboró no sólo en cuanto a la recuperación de la identidad individual sino también de la identidad colectiva.

Desde el punto de vista teatral, el movimiento del TxI ha tenido un impacto relevante dado que constituye hoy otro capítulo en el teatro sociopolítico argentino. La función social del teatro argentino, comenzada con el Teatro Independiente y continuada por el Teatro Abierto, es retomada por el TxI. A nivel académico, el Teatro Independiente y el Teatro Abierto ocupan una parte importante de la historia y la literatura del teatro argentino. La incorporación del TxI en esa historia y literatura vendrá con el tiempo. Esta tesis es un primer escalón para ello al constituir el primer esfuerzo de análisis sistemático y comprensivo de este movimiento teatral.

Tanto el TxI, como anteriormente el Teatro Independiente y el Teatro Abierto, se fundamentan en el objetivo de reflejar la situación sociopolítica a partir de una actitud crítica y, primordialmente, de establecer un vínculo estrecho con el público. El logro de ese objetivo demuestra lo que han señalado muchos de los teatristas argentinos en el sentido de que tienen la certeza de que el teatro cumple una función social. El teatro en su función social actúa como referente para concientizar al público

sobre los acontecimientos del pasado y la realidad del presente y opera como agente modificador de esa realidad. El TxI propone un marco en el cual se pueden entender los fenómenos sociales y, a partir de su representación, es posible afirmar que la problemática del presente con respecto a la memoria y a la identidad no sólo se relaciona con los derechos humanos sino que involucra a otras relaciones humanas en sus varios niveles de interacción (familia, trabajo, escuela). El teatro social es visto como un espacio en el que se expone a un público una obra pero donde este público no es solamente espectador sino que también participa activamente de esa acción. El público también es parte de las historias expuestas, es un actor social que puede, con su memoria y sus cuestionamientos, aclarar sus dudas en cuanto a su identidad individual y, al mismo tiempo, ser partícipe de la elaboración de una identidad colectiva.

Asimismo, desde el punto de vista del hecho teatral, a partir de la participación de diversos teatristas, especialmente en sus comienzos, el TxI ha sido una fuerza motivadora de vinculación entre dramaturgos que ya ocupaban un espacio en el canon del teatro argentino y extranjero y una nueva generación de dramaturgos que estaban trabajando para lograr su propio espacio. Al mismo tiempo, el TxI ha funcionado como agente reactivador del teatro, en la medida que ha generado un espacio donde esos nuevos dramaturgos encuentran la posibilidad de compartir sus propuestas.

Desde el punto de vista estético, el TxI es consistente con el panorama general del teatro argentino, en el cual se manifiesta una gran multiplicidad y diversidad de propuestas. Creo importante reiterar que, ante ese panorama tan diverso, los trabajos

académicos siguen investigando primordialmente aquellas producciones de autores con renombre. Es esa una de las razones por las que la gran mayoría de las obras del TxI todavía no han recibido mayor atención en las investigaciones académicas. Las propuestas del TxI, desde un espacio alternativo diferente, centrándose en temáticas puntuales, como la identidad y la memoria, son consistentes con el teatro postmoderno que nos presenta una sociedad cambiante, una realidad conflictiva e individuos confundidos. En sus textos encontramos autorreflexiones, preguntas sin contestar, fragmentaciones sin unir, imágenes de un pasado que se debe cuestionar y un presente que se está construyendo. En ese sentido, el TxI es parte integrante de este nuevo canon de la multiplicidad del teatro argentino, tanto en lo que hace a la diversidad y riqueza de las técnicas utilizadas como a los diferentes puntos de vista que manifiesta.

En lo que respecta al teatro, el TxI ha excedido los resultados esperados. Inclusive, esos logros, conjuntamente con los esfuerzos y campañas de difusión de las Abuelas, tendrán una repercusión importante en otras áreas del arte. En ese sentido, una de las campañas más exitosas es la que se denominó “Arte y Cultura por la Identidad”⁹⁸ organizada en el año 2003 y orientada a las disciplinas de fotografía, danza, cine, arquitectura, humor, literatura, pintura, música y periodismo. A partir de esa convocatoria surgirán varias iniciativas artísticas que tendrán mayor o menor

⁹⁸ La campaña del “Arte y Cultura por la Identidad” se inició en julio de 2003 siguiendo la huella de la campaña “Deporte por la identidad” y de otras actividades que, desde distintas disciplinas y ámbitos de la sociedad, se venían haciendo. Esta campaña, al igual que las anteriores, buscaba promover la discusión acerca de la problemática de la identidad en el campo de la expresión artística. Era una campaña a nivel nacional que convocaba a artistas de distintas disciplinas para tratar el tema desde una perspectiva individual y también sociocultural. En ese marco, fotógrafos, coreógrafos, cineastas, músicos, arquitectos y diseñadores trabajaron para organizar concursos, muestras, encuentros, recitales, concursos y eventos, que comenzaron a presentarse en marzo de 2004. (<http://www.abuelas.org.ar/cultura.htm>).

éxito relativo, entre ellas principalmente encontramos: Música por la Identidad, Danza por la Identidad, Cine por la Identidad y Arquitectura por la Identidad. La posibilidad de analizar estas expresiones artísticas y su eventual relación con el TxI abre un vasto campo para la investigación futura en una variedad de áreas.

Música por la Identidad es un ciclo que nace, como el TxI, con la intención de brindar apoyo a la labor de las Abuelas de Plaza de Mayo. La primera colaboración por parte de músicos se manifiesta durante la llamada “semana de la identidad” que se realizó en noviembre de 1997, fecha que coincide con la presentación de la obra de teatro ¿Vos sabés quién sos? de Roberto Cossa. Entre esa semana y el fin de año se organizan dos recitales⁹⁹ en la Plaza de Mayo. El primero fue un encuentro de Música Popular y el segundo un Festival llamado Rockxlaidentidad. En lo que respecta a la música, la participación de los grupos de rock en apoyo de la búsqueda de las Abuelas ha sido particularmente efectiva, dada la gran popularidad de esos grupos musicales entre los jóvenes. Se calcula que este último evento convocó a más de 52.000 jóvenes. Además, algunos de esos grupos musicales van a colaborar en la película Botín de guerra con un tema musical, “Sin cadenas”, compuesto e interpretado por el grupo “Los Pericos” y que además contó con la participación de otros músicos importantes como Gustavo Cerati, Pedro Aznar, Ciro Pertusi y Gustavo Cordera, todos ellos también muy populares entre los jóvenes.

⁹⁹ En el primer recital se presentan numerosos y conocidos músicos argentinos conocidos; entre ellos se puede mencionar a Víctor Heredia, Liliana Herrero, Piero, Ignacio Copani, Miguel Cantilo, Lito Vitale, Juan Carlos Baglietto, Opus Cuatro, Jairo, Néstor Gabetta, Raúl Carnota, Beto Solas, Los Tipitos, Jorge Marziali, Teresa Parodi, Sandra Mihanovic, Alejandro Lerner y Julia Zenko. Además, se contó con la adhesión de Joan Manuel Serrat y la participación de diferentes murgas. En el segundo recital participaron los grupos “Los Visitantes”, “Los Caballeros de la Quema”, “Bersuit”, “Vergarabat” y “Las Pelotas”. (<http://www.abuelas.org.ar/difusion.htm>).

Después de esos dos recitales, se organizarán formalmente los ciclos de Música por la Identidad en los que se han realizado recitales en forma anual hasta la fecha. El primer ciclo estaba organizado por músicos de renombre como Juan Falú, Verónica Condomí, Juanjo Domínguez, Laura Albarracín y Kevin Johansen y consistía en una serie de recitales que se desarrollaban gratuitamente todos los martes de junio de 2003 en distintas salas. Se presentaron en total 32 espectáculos. Los presentadores del ciclo expresaban que Música por la Identidad era una forma de apoyar a las Abuelas y que:

Los músicos buscan hoy, por medio de este ciclo, que su arte sirva no sólo para promover valores estéticos, sino también valores éticos. Así, músicos y espectadores nos juntamos hoy no sólo para hacer y escuchar música. Hoy también nos juntamos para promover la reflexión. Es necesario que nos preguntemos por nuestra historia. Y también nos juntamos hoy para acompañar a cada persona que esté dudando sobre su identidad, que sospeche ser hijo de desaparecidos; para decirle que -si está pensando en la posibilidad de averiguar por su identidad- vamos a brindarle todo nuestro apoyo y toda nuestra fuerza para acompañarlo. Si esta reunión, si esta comunión que hoy el arte promueve, sirve también para iniciar una reflexión personal sobre la propia identidad, o bien sirve para dar fuerza a quien esté dudando y no sepa como dar el primer paso, el ciclo habrá cumplido su principal objetivo. (Abuelas)

Es claro que tanto estos ciclos de música como los del TxI coinciden en la misma causa pero utilizan una expresión artística diferente y, quizás, llegan a otro público. En futuras investigaciones sería interesante realizar un estudio comparativo del impacto de cada uno de ellos, así como también de su capacidad de convocatoria, sus coincidencias, logros y fracasos y como funcionaron como espacios generadores de nuevos artistas.

Además de estos ciclos de música, se organiza un concurso que se llamó Tangoxlaidentidad y se desarrolló entre los meses de mayo y agosto de 2004. Las bases del concurso señalaban que los concursantes tenían que proponer letras para tangos sobre la temática de la “identidad entendida en términos individuales o socioculturales (quiénes somos, como personas y como sociedad)”. El concurso fue financiado por las Abuelas de Plaza de Mayo y por la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación. Las propuestas presentadas fueron evaluadas por personalidades tangueras consagradas como Atilio Stampone, Héctor Negro y Raimundo Rosales. Las letras ganadoras contaron con el apoyo de musicalización por parte de compositores de tangos de reconocida trayectoria como Raúl Garelo, Osvaldo Piro y Néstor Marconi y fueron presentadas en un concierto especial en el Teatro Nacional Cervantes el 1 de diciembre de 2004 que contó con la participación de la Orquesta Nacional de Música Argentina “Juan de Dios Filiberto”. Se presentaron para el concurso aproximadamente 300 trabajos, de los cuales se seleccionaron tres letras de tango. Los trabajos elegidos fueron: “Soy” de Marcela Liliana Bublik y musicalizada por Raúl Garelo, “Ser en Buenos Aires” de Javier

Naraveckis y musicalizada por Osvaldo Requena y “Volver a ser” de Ernesto Pierro y musicalizada por Osvaldo Piro.

En lo que respecta a Danza por la Identidad se llamó a un concurso con el nombre de “Primer Ciclo de Coreógrafos por la Identidad” en el cual se seleccionarían proyectos para ser presentados por Maximiliano Guerra y el Ballet del Mercosur durante la temporada 2004. El concurso fue parcialmente exitoso. EL jurado expresó que no se había logrado reunir numerosas propuestas que siguieran la temática propuesta. A pesar de ello, se seleccionaron cuatro propuestas: “Madre” de Vilma Emili Rupolo, “Mater Dolorosa” de Paulina Ossona, “...de nudos y desnudos” de Claudia Barreta y “Restos de Oscuras” de Julieta Eskenazi. A partir de esta selección, el jurado sugirió que “sería de interés general, para los objetivos planteados, realizar una charla o taller con las Abuelas, artistas y público a los efectos de tratar diversos temas que serían motivo del debate” para lograr, de esta manera, “un vínculo de comunicación y esclarecimiento sobre esta temática” (Abuelas). Sería interesante investigar sobre las propuestas presentadas y analizar las temáticas y su eventual relación con el TxI. En particular, se podría hacer un trabajo comparativo entre la forma en que se presenta el tema de la identidad en la danza en los proyectos seleccionados y en las obras del TxI, en especial en aquellas donde la coreografía o los bailes de la murga juegan un papel importante.

En cuanto al proyecto de Arquitectura por la Identidad, la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (FADU - UBA), apoyando la convocatoria de las Abuelas, decidió dictar un taller y tres cátedras que se enfocaran en el tema de la memoria y la identidad. Uno de los

profesores que organizó las clases, Marcelo Castillo, denominó al proyecto “Arquitectura: Construir - Proyectar - Identidad”. Los talleres y las cátedras se dictaron durante tres meses. Una de ellas, que estuvo a cargo del profesor Molina y Vedia, realizó un proyecto llamado “Un lugar de memoria en recordación y homenaje a los Detenidos-Desaparecidos y Asesinados de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA” (Abuelas). En ese proyecto participaron 80 alumnos. Otra de las clases fue organizada por el profesor Gigliotti, quien propuso realizar una variedad de proyectos como “montar muestras, dar conferencias, proyectar videos, realizar espectáculos en distintos lugares públicos de la Ciudad de Buenos Aires, de este trabajo participaron 800 alumnos” (Abuelas). Asimismo, en otra de las clases, organizada por el profesor Maestripieri, se realizaron proyectos teóricos sobre Arquitectura-Memoria-Identidad, en los que trabajaron 70 alumnos. A partir de las clases, algunos de los alumnos escribieron trabajos relacionados con las diferentes teorías arquitectónicas y su vinculación con la memoria y la identidad. Esos trabajos pueden ser consultados en la página <http://www.abuelas.org.ar> del Internet. Hacer un análisis comparativo entre los trabajos realizados en esta área con las obras producidas en el TxI podría enfocarse en aquellos elementos que las dos áreas tienen en común. Tanto el teatro como la arquitectura utilizan materiales como la luz, el espacio, los cuerpos, el diseño, los planos, etc. Realizar un trabajo interdisciplinario entre diferentes especialistas para establecer una relación entre las dos producciones resultaría interesante.

Otras de las iniciativas artísticas surgidas en el año 2003, durante la campaña de difusión organizada por las Abuelas, es el grupo de Cine por la Identidad. Los

resultados de este concurso, conjuntamente con el de música, fueron de los más exitosos. El concurso fue destinado a estudiantes universitarios que debían presentar guiones propios (no se aceptaban adaptaciones de obras literarias preexistentes) y que estuvieran relacionados con la temática de la identidad. Se presentaron para el concurso 52 guiones. El jurado, integrado por Alba Lanzillotto, Rodolfo Hermida, Irene Ickowicz, Emilio Cartoy Díaz y Tristán Bauer, seleccionó tres de ellos. Los ganadores recibieron una suma de dinero para poder rodar los guiones en formato de cortometraje. Los tres cortos se mostraron en el Complejo Tita Merello en la Ciudad de Buenos Aires y, posteriormente, se exhibieron por el Canal 7 de la televisión argentina. Los tres cortometrajes ganadores fueron “76 /...” de Lucas Schiaroli¹⁰⁰, “El escrache” de Andrés Lizewski y “Lucía y las cosas, un film en nueve cuadros” de Paula Abramovich Gullco y Andrés Riva.

Los tres cortometrajes toman el tema de la dictadura y la memoria. En relación con su corto “76 /...”, Schiaroli explica que:

Es una ficción sobre un escritor que en los primeros días de la dictadura sufre un accidente y padece una ceguera y una amnesia temporal ... Son los mismos síntomas de muchas personas que callaron, omitieron o miraron para otro lado mientras los militares secuestraban, torturaban y hacían desaparecer personas. A medida que se empieza a recuperar comienza a descubrir lo que estaba pasando en

¹⁰⁰ Lucas Schiaroli (1980) es estudiante de la licenciatura de Cine y Televisión en la Universidad de Córdoba. En una entrevista con Página 12 titulada “Historias breves sobre derechos humanos”, dijo al referirse a la dictadura: “Yo tuve una etapa en la que realmente no me interesé mucho en el tema. A partir del cine y madurando un poco empecé a profundizar en la historia argentina, sobre la repercusión de la dictadura en la vida y cómo influyó esta temática en los trabajos de la facultad, en los que siempre se trata de decir algo de lo que me pasa y de lo que nos pasa” (<http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/suplementos/espectaculos/2-29-2005-07-31.html>).

la época de la dictadura. De a poco, va descubriendo lo que sucede a su alrededor con cosas que escucha y que le van llamando la atención. Entonces, va llenándose de esta información hasta que un día realmente se da cuenta de lo que está pasando porque a sus vecinos los vienen a buscar y él escucha todo y le agarra impotencia y decide escribir sobre eso. (Razani)

En relación con este comentario de Schiaroli sobre el cortometraje resultaría interesante establecer un diálogo con algunas de las obras del TxI, en especial aquellas del ciclo 2001, donde el tema de la memoria de la dictadura aparece más marcadamente. Por ejemplo, se podría comparar el corto de Schiaroli con las obras Filigranas en la piel de Ariel Barchilón y Hojas en blanco de Silvia Aira. Ambas obras presentan protagonistas que prefieren la vía del olvido y otros que insisten en investigar el pasado, tal como sucede con el protagonista del corto de Schiaroli.

En el corto de Andrés Lizewski¹⁰¹ titulado “El escrache” también encontramos una reflexión sobre la dictadura y la vinculación con el tema de la memoria y la identidad. Como él mismo explica:

En principio, puede suponerse que se trata de un escrache de H.I.J.O.S. Pero no. Es un escrache muy íntimo. La historia es oscura y transcurre en la actualidad. Silvio es un joven hijo de padres secuestrados y asesinados por la dictadura que se encuentra con su “aparente” amigo

¹⁰¹ Andrés Lizewski (1978) cursa Cinematografía y Nuevos Medios en el Instituto Universitario Patagónico de Artes. De acuerdo a sus declaraciones a Página 12, cuando se enteró de Cine por la Identidad se lo comentó a su compañero Ramiro Chacón Pereyra y decidieron presentarse. Para Lizewski, este concurso “permite luchar con las armas que uno tiene. Uno se puede sumar de una manera u otra, y así encontré la mía para participar en la lucha”. Él y su amigo Ramiro Chacón Pereyra filmaron su corto en Gral. Roca.

Pablo. Silvio sabe quién es su hermano, que fue apropiado por un médico que derrochaba fidelidad a los militares en un campo de concentración. En el presente, Silvio buscará develar su secreto para que su vida tome sentido y se reencuentre definitivamente con su hermano. Pero previamente, tras un aparente despliegue de terror, a Silvio la historia se le escapará de las manos cuando entren en escena Pablo y el médico. (Razani)

Con respecto al tercer corto “Lucía y las cosas” de Paula Abramovich Gullco y Andrés Riva, éste explica que:

Son nueve momentos en un día que también podría ser un año en la vida de una chica que fue apropiada ilegalmente y que desconoce su verdadera identidad. Justamente, en estos nueve momentos van apareciendo distintos elementos que, de alguna manera, son como fichas que se van posicionando y que se empieza a gestar la duda sobre su identidad. Ella tiene como una sensación de duda latente que durante todas las escenitas del corto se van armando. El corto busca instalar la duda no sólo en el personaje, sino también en el espectador. Para Paula, la frase que lo define es “El momento previo a la duda”. Y es muy dramático, por cierto. (Razani)

Estos dos cortometrajes de Lizewski y de Abramovich y Riva tienen muchos puntos de contacto con algunas de las obras presentadas en el ciclo de TxI 2001. En especial, encontramos su relación con Esclava de tu alma de Amancay Espíndola, Las letras de mi nombre de Victoria Egea y Vita Escardo, Encuentro de Héctor Oliboni y

Sangre Hueso Piel Alma de Pedro Sedlinsky. Todas esas obras presentan diferentes perspectivas del reencuentro de hijos de los desaparecidos con sus familias biológicas.

Dada la coincidencia en cuanto a las temáticas de estos tres cortometrajes, sería interesante establecer el diálogo entre ellos desde ese punto de vista. Asimismo, resultaría interesante analizar y comparar si, desde la estética utilizada en las obras de teatro y las técnicas aplicadas en los cortos, se alcanzan similares resultados.

Siguiendo con la expresión cinematográfica, es posible encontrar, asimismo, numerosos documentales que trabajan con las mismas temáticas de la identidad. Mencionaré a continuación algunos de los que más repercusión han tenido.

Uno de los documentales cuyo estreno coincide con la inauguración del TxI es Botín de guerra (2000) de David Blaustein. Este documental recibió el Primer Premio en la categoría “Tiempo de Historia” en la Semana Internacional de Cine de Valladolid, en octubre de 1999, y fue invitado a participar al Festival de Berlín, donde ganó el “Gran Premio Ecuménico”. De acuerdo al comentario que sobre este documental realizó el crítico Guillermo Ravaschino, el film es “impecable” y “la historia de las Abuelas está expuesta con lujo de detalles. Y son esas mismas abuelas, hoy *mucho más abuelas* después de veinte años, las que vehiculizan la emoción” (Ravaschino). En el documental se muestra el proceso que siguen las Abuelas para encontrar a sus nietos, tal como lo resume Ravaschino:

... detectar la ubicación del chico, hacer efectiva la denuncia, llevar a cabo la pelea legal. Y por supuesto, procurar establecer contacto humano con esa carne de su carne: hacerles conocer la verdadera

historia, cruzando los dedos para que la crean... y las quieran. Más de sesenta, entre aquellos bebés, fueron efectivamente recuperados por las abuelas. Algunos de ellos, hoy convertidos en adolescentes, desfilan por la película demostrando que felizmente, aunque no sin conflicto, pudieron reencontrar su identidad. (Ravaschino)

En el mismo año en que fue presentado Botín de Guerra, el director Andrés Habegger exhibe Historias cotidianas, película que se centra en los relatos de seis hijos de padres desaparecidos. Este documental, en el que se presentan numerosas fotos de los desaparecidos, es el primer largometraje realizado por un hijo de desaparecidos. “El film está estructurado en cuatro segmentos que siguen una breve y vertiginosa presentación de los protagonistas, cámara en mano. Además de las múltiples fotografías que guardan estos hijos, hay mucho material de archivo” (Efemérides).

El documental H.I.J.OS el alma en dos (2002) de Marcelo Céspedes y Carmen Guarini enfoca el tema de los hijos apropiados a partir de la visión que tiene esa agrupación. El documental cumple con el objetivo de testimoniar sobre la formación y el desarrollo de este grupo e informa cuáles son los objetivos que esta organización tiene respecto a la importancia de mantener viva la memoria de sus padres. Como lo expresa el periodista Horacio Bernades en un artículo en Página 12, el documental muestra “una identidad tronchada, quebrada, partida en dos: eso es lo que todo hijo de desaparecidos intenta recomponer, reconstruir, rehacer. Y a la vez, las acciones que permitan hacer justicia, traer de nuevo a la memoria, denunciar la pervivencia en el presente de los crímenes del pasado” (Bernades).

Otro documental que enfoca el tema de la memoria es el de Albertina Carri, Los Rubios (2003). Carri expresó que hizo esa película porque consideró que “era una historia no contada por el cine, porque hay muchas películas sobre la dictadura pero pocas que realmente cuenten algo sobre ese período. Decidí contar la historia de la reconstrucción de una memoria personal, un pedazo de mi historia y de la historia de mis padres, pero narrada desde un punto de vista poco usual, desde la ausencia” (“El cine independiente tiene pantalla” La Nación).

Otro documental reciente es Nietos. Identidad y memoria (2004) de Benjamín Ávila. El director no pretende hacer un recorrido de la situación política o histórica de la dictadura sino que su objetivo es mostrar la realidad de los jóvenes que son identificados por las Abuelas y que se reúnen con sus familias biológicas. El documental recoge el relato de esos nietos que expresan diferentes emociones al recuperar su verdadera identidad. En su comentario sobre este documental, Aníbal Vinelli comenta que el film

... va un poco más allá contraponiendo imágenes del pasado, en su mayoría provenientes de álbumes fotográficos, a la actualidad de mujeres y hombres que pudieron recuperar nombres y apellidos. Y entre ellos, quizás el de mayor vitalidad y carga emocional sea el de Mariana Pérez, quien pudo reencontrarse con su hermano apropiado bajo la dictadura. Mariana, vivaz, simpática e inteligente, parece un ejemplo luminoso acerca del triunfo de la esperanza, una militante y combativa. ([Vinelli](#))

Mariana Pérez cuyo testimonio forma parte del documental, es una de las dramaturgas que participa del TxI. Por lo tanto, sería interesante comparar el testimonio de Mariana Pérez con las obras que, esa dramaturga, presentó en los ciclos del TxI: Instrucciones para un coleccionista de mariposas, presentada en el TxI 2002 y que fue analizada en el Capítulo 4 de esta tesis, y la obra La muñeca, presentada en el ciclo del TxI 2004.

Otro documental que tuvo un gran impacto fue Hijos del dolor, nietos de la esperanza (2004) producido por la compañía Cuatro Cabezas. El documental se centra en la historia de Claudio Gonçalvez, un hijo de desaparecidos que fuera adoptado legalmente después que su familia fuera asesinada. El documental muestra el reencuentro de Claudio con su hermano Gastón, músico integrante de Los Pericos. Además, el documental se detiene en algunas de las acciones de Estela Carlotto, Presidenta de Abuelas de Plaza de Mayo, en relación con la recuperación de su nieto nacido en cautiverio.

Además de los documentales, hay una numerosa cantidad de películas¹⁰² que se centran en los temas de la memoria y la identidad. Algunas de ellas fueron producidas durante el período de desarrollo del TxI como: Ni vivo, ni muerto (2001) de Víctor Jorge Ruiz que es una película de ficción en la cual se presenta una historia contextualizada en los tiempos de la dictadura militar. El protagonista está buscando a su esposa, quien fue secuestrada y, al ser contactado por los secuestradores, va a

¹⁰² La temática de la memoria y de la identidad en el cine tiene un auge en los años noventa, es decir es anterior a la producción del TxI. Sin embargo, es interesante que durante los años en que se presentó el TxI se continúa la producción de cine con la misma temática. Algunas de las películas de los noventa: El beso del olvido (1991), El lado oscuro del corazón (1992), Un muro de silencio (1992), El camino de los sueños (1993), Buenos Aires viceversa (1996), El censor (1995), De amor y de sombra (1995), Tierra de Avellaneda (1995), El ausente (1996) y La sonámbula (1997).

hacer lo imposible para intentar recuperar en su memoria los últimos años pasados con su esposa. Asimismo, Cautiva (2002) de Gastón Biraben se basa en la historia de una joven de 15 años a la que una mañana la retiran de la escuela para llevarla ante un juez quien le informa sobre su verdadero nombre y le presenta a su abuela biológica. La reacción inicial de la protagonista es rechazar la situación para luego aceptar esa nueva identidad. En Kamchatka (2002), Marcelo Piñeyro hace memoria sobre la dictadura a partir de la mirada y vivencias de un niño de 10 años. Este personaje, aunque limitado por la falta de libertad, sigue teniendo la inocencia de su edad y la capacidad de fantasear diferentes juegos. Sin embargo, debe seguir pendiente de las reglas que sus padres le imponen porque es consciente de que el peligro está cerca. La película de Alejandro Agreste Un mundo menos peor (2004) se centra en la historia de una mujer que, al enterarse que su esposo, al que creía asesinado durante la dictadura, vive en un pueblo, decide mudarse a ese pueblo con sus dos hijas para volver a formar una familia. Su esposo, aparentemente, no tiene memoria sobre su pasado y ella lo ayudará a reconstruir su memoria. Hermanas. La novela de papá (2005) de Julia Solomonoff se basa en la historia de dos hermanas que se separaron durante la dictadura porque una de ellas tuvo que exiliarse. Cuando el padre fallece, se reúnen y comienzan a leer una novela escrita por el padre pero que nunca había sido publicada. A partir de esa lectura, la exiliada descubre algunos terribles secretos sobre su padre y su hermana que ocurrieron durante la dictadura militar.

Además encontramos el film titulado Identidad perdida (2004) dirigida por Nicolás Gil Lavedra con las actuaciones de Norma Aleandro y Alicia Zanca. Es la historia de Pedro que tiene 27 años y que es, posiblemente, hijo de desaparecidos y

nacido en cautiverio. En la película, por un lado, la familia debe enfrentar la situación del presente y asumir las consecuencias de sus acciones pasadas. Por otro lado, Pedro debe enfrentar la posibilidad de conocer su verdadero origen. Su director y guionista, Gil Lavedra, afirmó en una entrevista que la película era una ficción “que se relaciona con la vida de cualquiera de los 80 chicos encontrados por Abuelas, y principalmente puede ser la historia de cualquier chico argentino nacido en la última dictadura militar”.

Así como las Abuelas y los H.I.J.O.S. no estuvieron solos en la búsqueda de los niños apropiados, el TxI, como expresión artística, también contó con la compañía de muchas otras artes. Como es posible observar, muchos fueron los grupos relacionados con el arte que abordaron la problemática de la memoria e identidad en relación con los acontecimientos de la dictadura y primeros años de la democracia. Además, a partir de la gran cantidad de gente que voluntariamente participó de las actividades artísticas, resulta evidente que la necesidad social de recordar está lo suficientemente generalizada como para que un gran número de personas, recurriendo a sus conocimientos e instrumentos intenten expresarla, y muchos otros participen como espectadores. Creo que en la actualidad es oportuno intentar investigar y analizar la interrelación de esas diferentes expresiones artísticas en un nivel interdisciplinario. En este sentido, las nuevas cátedras sobre los Estudios Culturales que se desarrollaron en muchas universidades abren un espacio alternativo que puede ser apropiado para hacerlo. Es la oportunidad para que el teatro, la música, la danza, el cine y la arquitectura no se vean como círculos cerrados. La integración de todas

esas expresiones artísticas brinda la posibilidad de entender mejor los cambios, los conflictos y la identidad de una sociedad y su cultura.

Anexo: Obras presentadas en cada ciclo del Teatroxlaidentidad

Año 2000

Zangaro, Patricia. A propósito de la duda

Año 2001

Aira, Silvia. Método

Anghileri, Mariana. Hija

Bamaceda, Carlos. Vagamente familiar

Banega, Horacio M R. Hijos naturales, nombres

Barchilo, Ariel. El que borra los nombres

Bendersky, María Florencia. La intangible

Bertoldi, Marta. Contracciones

Cano, Luis. Blancos posando

Cappagli, Liliana. Sector Ciegos

Cerana, Gastón. Radiomensajes

Cura, Mario. Madresperanza

Dorfman, Ariel. Viudas

Egea, Victoria y Vita Escardo. Las letras de mi nombre

Espíndola, Amancay. Esclava del alma

Espinosa, Gabriel. Oye tu voz

Felippa, Mónica. El espejo

Gambaro, Griselda. El nombre

Gutierrez Posse, Susana, Lucía Lara Miñoé, Susana Torres Molina y Víctor

Winer. Sorteo

Huertas, Jorge. El inocente

Levinton, Sol. Sin nombre

Levy-Daniel, Héctor. El archivista

Lewin, Norberto. La fuerza del desatino

Loza, Santiago. Pequeña cruel bonita

Luciani, Bruno. La entrevista

Mascheroni, María. La tierra sabe lo que hace cuando tiembla
Mateo, Alejandro. Ita Scaramuzza, Alfredo Rosenbaum. Blanco sobre blanco
Men, Hugo. Descamado
Merelli, Cristina. Zulma Hopfen y Roberto Perinelli. Teléfono
Muñoz, Alicia. Supongamos
Oliboni, Héctor. Encuentro
Propato, Cecilia. Pri...Una tragedia urbana
Rizzo, Lorena. El último coro
Sedlinsky, Pedro. Sangre Hueso Piel Alma
Tursi, Adrián. Margarita
Urdapilleta, Alejandro. Viva la mentira
Verdoia, Franco Gabriel. D.N.Y?
Zangaro, Patricia. A propósito de la duda
Zenobi, Laura. Encuentro. La máquina de abolir el tiempo. Los Simuladores.
Zingman, Alejandro. Pequeño cuento deportivo

Año 2002

Allende, Alfredo y Alfredo Castellani, Silencio en la noche (il piacere di morire)
Arreche, Araceli y Amancay Espíndola. Crónica de las Indias
Ayllon, Josefina. Fronterizos
Balbi, Carolina. Aguaviva
Barchilón, Ariel. El manchado
Betoldi, Marta. Cesárea
Cerana, Gastón. Mr. Martin
Escardó, Vita. Cecilio: Pura Verónica
Ini, María Gabriela. Violeta clandestina
Lewin, Norberto. El piquete (Panfleto murgueado)
Lewin, Norberto. La Peralta
Mateo, Alejandro, Alfredo Rosenbaum, Ita Scaramuzza. Edilicia. Acción teatral

electrodoméstica para vecinos y bolsas de basura.
Men, Hugo. Sudacas (es difícil olvidar que ya te olvidé)
Merelli, Cristina. Vengo por el aviso
Merelli, Cristina y Hugo Saccoccia. Humo de leña verde
Ogando, Mónica. Los trenes siempre están llegando
Pérez, Mariana Eva. Instrucciones para un coleccionista de mariposas
Sacomanno, Guillermo. Felicidad del pueblo, grandeza de la nación
Sarias, Luis. Tiro al blanco
Sasiaín, Juan. Una buena afeitada
Serrano, Santiago. La disección de un colibrí

Año 2003

Allende, Alfredo y Alfredo Castellani. Silencio en la noche
Ayllon Josefina. Fronterizos
Bertoldi, Marta. Contracciones
Cerana, Gastón. Mr. Martín
Gambaro, Griselda. El nombre
Ini, María Gabriela. Violeta clandestina
Lewin Norberto. El piquete (Panfleto murgueado)
Mateo, Alejandro, Alfredo Rosenbaum e Ita Scaramuzza. Blanco sobre blanco
Merelli, Cristina. Vengo por el aviso
Sarias Luis. Tiro al blanco
Sasiaín Juan. Una buena afeitada

Año 2004

Aira, Silvia. Hojas en blanco
Ambrosani, Julieta. Ostramendi
Arreche, Araceli y Patricia Suárez. El descuido de la siesta
Chalú, Darío. Sotoloboto
Colillas, Fernando. Arpegábolis, un lugar adonde ir
Formanchuk, Alejandro. Las Juntas

Halvorsen, Erika. Identikit
Hough, Guillermo. El hijo del puestero
Iglesias, Pablo. Sereno sin calma
López, Horacio. Lazo mecánico familiar
Matar, Beatriz. La traición del recuerdo
Merelli, Cristina. The shoes
Morán, Hernán. Herida de mil balas
Mujica, Daniel. Son nuestros.
Ogando, Mónica. Antes todavía
Pérez, Mariana Eva. La muñeca
Piñeiro, Claudia. Cuánto vale una heladera
Propato, Cecilia. En lo de Chou
Serrano, Santiago. El Morales
Valencia, Anabella. Mi nombre es...

Año 2005

Ambrossoni, Julieta Ambrossoni. El mudo.
Barchilón, Ariel Barchilón. Filigranas sobre la piel.
Binetti, Andrés. Una caja blanca.
Bruno, Luciani. La entrevista
Felippa, Mónica. El espejo
Gambaro, Griselda. El nombre
Giacometto, León y Patricia Suárez. Il principessa Mafalda
Mátar, Beatriz. La traición del recuerdo
Mateo, Alejandro, Ita Scaramuzza y Alfredo Rosenbaum. Blanco sobre blanco
Merelli, Cristina. The shoes
Obregón, Ezequiel. En la terraza.
Pérez, Mariana Eva. Instrucciones para un coleccionista de mariposas
Pustilnik, Beatriz. Un arbusto sin estrella.
Sánchez, Walter. Océano Interior.
Valencia, Anabella. Mi nombre es ...

Bibliography

- Achugar, Hugo. Ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay.
Montevideo: Trilce, 1992.
- Abuelas de Plaza de Mayo. <http://www.abuelas.org.ar>
- Arfuch, Leonor. "Arte, memoria y archivo". Punto de Vista. 68 (2000): 34-37.
- Arlt, Roberto. Teatro completo 1. Buenos Aires: Editorial Schapire, 1968.
- Avellaneda, Andrés. "Hablar y callar. Construyendo sentido en la democracia".
Hispanamerica. 72 (1995): 27-38.
- Benjamin, Walter. Imaginación y sociedad: Iluminaciones I. Madrid: Taurus
Ediciones S.A., 1998.
- . Tentativas sobre Brecht: Iluminaciones III Madrid: Taurus Ediciones S.A., 1998.
- Bergero, Adriana, y Fernando Reati, eds. Memoria colectiva y políticas de olvido.
Rosario: Beatriz Viterbo, 1997.
- Bernades, Horacio. "La identidad como militancia diaria". Página 12. 18 de agosto,
2005.
- Boal, Augusto. Teatro del Oprimido. Juegos para actores y no actores. Barcelona:
Alba Editorial, 2002
- Cabrera, Hilda. "En Buenos Aires y en Madrid sigue la búsqueda". Página 12. 20 de
junio.
- Carlotto, Estela. "Un puente hacia los jóvenes". Página 12. Suplemento especial.
<http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Teatro/index.htm>
- . "Una luz sobre la historia". Página 12. 18 de julio, 2005.

- Castagnino, Raúl Héctor. Literatura dramática argentina. Buenos Aires: Pleamar, 1968.
- Castillo, José Romera, ed. Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX. Madrid: Visor libros/UNED, 2002.
- Cavarozzi, Marcelo. “Autoritarismo y democracia (1955-1996)”. La transición del Estado al mercado en la Argentina. Buenos Aires: Ariel, 1997.
- Chesney Lawrence, Luis. “Teatro Abierto argentino: Un caso del teatro popular de resistencia cultural”.
- http://dramateatro.fundacite.arg.gov.ve/ensayos/teatro_abierto_argentino.html.
- “El cine independiente tiene pantalla” La Nación Martes 6 de setiembre de 2005.
- <http://www.lanacion.com.ar/archivo/nota>.
- CONADI. <http://www.conadi.jus.gov.ar/>
- “Concurso Regional de Dramaturgia. Teatroxlaidentidad” 20 de marzo.
- <http://www.lineacapital.com.ar/?noticia=8107>
- Cosentino, Olga. “Todas las preguntas en escena”. Clarín 12 agosto 2002.
- http://www.teatroxlaidentidad.net/editables/Notas2002_01.asp
- Cossa, Roberto. “Teatro Abierto: Un fenómeno antifascista.” Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica. 517.519 (1993): 529-32.
- . “El teatro militante” <http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Teatro/index.htm>
- Cypess, Sandra. “La dramaturgia femenina y su contexto socio-cultural” Latin American Theatre Review (Summer Supplement 1980): 63-68.
- . “Gambaro’s El desatino: Today and tomorrow”. Unpublished essay.

- Dalmaso, María Teresa. El discurso social argentino. Córdoba, Argentina: Topografía, 1999-2001.
- Dauster, Frank. Perfil generacional del teatro hispanoamericano (1894-1924). Ottawa: Girol Books, Inc. 1993.
- , ed. Tres dramaturgos rioplatenses: antología del teatro hispanoamericano del siglo XX. Ottawa: Girol Books, 1983.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. "Introducción: Rizoma". Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Valencia: Pre-textos, 2002.
- De Marinis, Marco. Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología. Buenos Aires: Galerna, 1997.
- Devesa, Patricia. "Teatro y identidad. Un diálogo entre el presente y el pasado". Palos y piedras 1 (2003): 16-27.
- Díaz-Quinones, Acadio. La memoria rota. Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1993.
- Díaz Usandivaras Julio C.; Antonio Pagés Larraya, et al. Cinco siglos de literatura en la Argentina. Buenos Aires: Corregidor, 1993.
- Discépolo, Armando. "El movimiento continuo". Obras escogidas. Buenos Aires: Editorial Jorge Alvarez, 1969.
- Dragún, Osvaldo. Historias para ser contadas. Los de la mesa 10. Buenos Aires: Huemul, 1994.
- Dubatti, Jorge, ed. El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2002.
- . "Teatro independiente y vanguardia: contribución del grupo Yenesí". Indagaciones sobre el fin de siglo. Buenos Aires: Galerna, 2000.

- , ed. El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002).
- . El teatro jeroglífico. Buenos Aires: Atuel, 2002.
- . "Teatro Abierto después de 1981". Latin American Theatre Review. 24.2 (1991): 79-86.
- . El teatro laberinto. Ensayos de teatro argentino. Buenos Aires: Atuel, 1999.
- Durán, Ana. "Historias en soledad". <http://www.3puntos.com>
- Efemérides culturales argentinas <http://www.me.gov.ar>
- Esteve, Patricio. "1980-1981-la prehistoria de Teatro Abierto". Latin American Theatre Review. 24.2 (1991): 59-68.
- Fanego, Daniel. "Texto de la apertura del Teatro por la Identidad 2002". La Nación. Jul. 2002: <http://www.lanacion.com.ar/archivo/nota>.
- . "Las abuelas nos abrieron el alma".
- <http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Teatro/pag02.htm>
- Forster, Ricardo. "Borges y Benjamin: La ciudad como escritura y la pasión de la memoria". Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica 505.507 (1992): 507-23.
- Foster, David William. The Argentine Teatro Independiente, 1930-1955. Tempe, Arizona: Spanish Literature Publishing Company, 1986.
- Gambaro, Griselda. Teatro 2. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 1987.
- . Teatro 3. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 1989.
- . Teatro 4. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 1990.
- García Canclini, Néstor. Culturas híbridas. Buenos Aires: Paidós, 2001.

Garramuño, Florencia. Genealogías culturales. Argentina. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo, 1997.

Geirola, Gustavo. Teatralidad y experiencia política en América Latina. Saline, Michigan: Gestos, 2000.

Giella, Miguel Ángel. "Dramaturgia y sociedad en Teatro Abierto 1981".

<http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/index.htm>

---. "Teatro Abierto 1981: De la desilusión a la alineación". Latin American Theatre Review. 24.2 (1991): 69-77.

---. "Teatro Abierto '82: El comienzo de un sueño". Latin American Theatre Review. 16.1 (1982): 67-69.

---. "Teatro Abierto '83: La vuelta a los orígenes". Latin American Theatre Review. 17.1 (1983): 59-60.

---. Teatro Abierto 1981. Teatro argentino bajo vigilancia. Buenos Aires: Corregidor, 1991.

Gorostiza, Carlos. Teatro 3. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1993.

Graham-Jones, Jean. Exorcising History. Argentine Theater under Dictatorship. London: Associated University Presses, 2000.

Guelerman, Sergio J. Memorias en presente: identidad y transmisión en la Argentina. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2001.

Guía Cultural.com

http://www.guiacultural.com/guia_tematica/teatro/teatroxlaidentidad.htm

Gutiérrez, Eduardo. "Juan Moreira". Teatro rioplatense (1886-1930). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.

- Hallbwachs, Maurice. On Collective Memory. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
- Herrera, Matilde, y Ernesto Tenenbaum. Identidad despojo y restitución. Buenos Aires: Abuelas de Plaza de Mayo, 2001.
- Irazábal, Federico. El giro político Buenos Aires: Biblos, 2004.
- Kartún, “Teatro Abierto: Un fenómeno antifascista” Cuadernos. 517.519 (1993): 529-32.
- King, Nicola. Memory, narrative, identity : remembering the self. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.
- Kovadloff, Santiago. “El dilema ético en la transición democrática argentina, 1984-1994”. Hispanica. 72 (1995): 49-58.
- Larraín Ibáñez, Jorge. Modernidad razón e identidad en América Latina. Chile: Editorial Andrés Bello, 1996.
- . “Las teorías de la identidad latinoamericana”. Cultura e identidad en América Latina. Santiago de Chile: Instituto chileno de Estudios Humanísticos, 1995
- López Ocón, Mónica. “La farándula literaria.” Noticias. 19 jul. 2003: 44-47.
- Luengo, Ana. “La memoria colectiva en el teatro español de la Transición: Una recuperación del pasado”. Teatro contemporáneo español posfranquista, II: Autores y tendencias. Berlín: TranvíaFrey, 2002.
- Masiello, Francine. “La Argentina durante el Proceso: Las múltiples resistencias de la cultura”.
- Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar. Ed. Bolderston, Daniel et al. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1987.

- Malkin, Jeannette R. Memory-Theatre and Postmodern Drama. Ann Arbor, Michigan: The University of Michigan Press, 1999.
- Márceles Daconte, Eduardo. "Manuel Galich: La identidad del teatro latinoamericano". Latin American Theatre Review. 17.2 (1984): 55-63.
- Malusardi, María. "Los conjuros contra el horror", Puentes. Agosto (2003): 48-51.
- Mansilla, Camila. "Breve historia del Teatro del Pueblo".
<http://www.teatrodelpueblo.org.ar>.
- Marchese, Ángelo, y Joaquín Forradillas. Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria. Barcelona: Ariel, 1997.
- Mazziotti, Nora. Teatro abierto 1982. Buenos Aires: Punto Sur Editores, 1989.
- Metz, Johannes B. Por una cultura de la memoria. Barcelona: Anthropos, 1999.
- Mirza, Roger. "La escena contemporánea: entre la ambigüedad y la fragmentación de las identificaciones". Itinerarios del teatro latinoamericano. Buenos Aires: Galerna, 2000.
- Montaldo, Graciela. "Diez años en democracia: Los cambios del Canon".
Hispanica. 72 (1995): 39-48.
- Noraro, Marcos, y Vicente Palermo. La dictadura militar 1976/1983. Del golpe de estado a la restauración democrática. Buenos Aires: Paidós. 2003.
- Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional sobre la desaparición de personas. Buenos Aires: Eudeba, 1984.
- Ordaz, Luis. "Tres hitos en la dramaturgia de Roberto Cossa". Teatro. 5.20 (1985): 6.

- Oyarzún, Pablo. De lenguaje, historia y poder: nueve ensayos sobre filosofía contemporánea. Chile: Universidad de Chile, 2001.
- Pacheco, Carlos. “Vuelve ‘Teatro por la identidad’”. La Nación 3 de julio de 2002:
<http://www.lanacion.com.ar/archivo/nota>.
- Parra, Marco Antonio de la. “Sobre Teatro chileno y modernidad: Identidad y crisis social” Gestos: Teoría y Práctica del Teatro Hispánico. 13. 26 (1998): 171-75.
- Pavis, Patrice. El análisis de los espectáculos. Barcelona: Paidós, 2000.
- . Diccionario de teatro. Barcelona: Paidós, 1998.
- . El teatro y su recepción. Semiologías, cruce de culturas y posmodernidad. La Habana: Casa de las Américas, 1994.
- Perilla, Carmen. “Lecturas de la Nación en la novela argentina de fines del siglo XX”.
<http://www.critica.cl>.
- Perelli, Carina, y Kiam Rial. De mitos y memorias políticas. La represión, el miedo y después. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1986.
- Pellettieri, Osvaldo, ed. Imagen del teatro. Buenos Aires: Galerna, 2002.
- , ed. Itinerarios del teatro latinoamericano. Buenos Aires: Galerna, 2000.
- . Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976). Buenos Aires: Galerna, 1997.
- , ed. Historia del teatro argentino. 5 vols. Buenos Aires: Galerna, 2001-04.
- , ed. Reflexiones sobre el teatro. Buenos Aires: Galerna, 2004.
- , ed. Teatro argentino y crisis (2001-2003). Buenos Aires: Eudeba, 2004.
- , ed. Teatro argentino de los ‘90. Buenos Aires: Galerna. 1992.
- , ed. Teatro argentino del 2000. Buenos Aires: Galerna. 2000.

- , ed. Teatro argentino contemporáneo (1980-1990). Buenos Aires: Galerna, 1994.
- , ed. El teatro y su mundo. Buenos Aires: Galerna, 1997.
- , ed. Teatro, memoria y ficción. Buenos Aires: Galerna, 2005.
- , ed. Tradición, modernidad y posmodernidad. Buenos Aires: Galerna, 1999.
- Pennebaker, James W. y Becky Banasik. "On Creation and Maintenance and Collective Memory: History as Social Psychology". Collective Memory of Political Events Social Psychological Perspectives. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1997. 3-19.
- Perinelli, Roberto. "Teatro abierto 82-83". Primer acto. 248 (1993): 67-69.
- Piglia, Ricardo. La ciudad ausente. Buenos Aires: Seix Barral, 1995.
- Pigna, Felipe. "Entrevista a Tulio Halperín Donghi"
<http://www.politicaydesarrollo.com.ar/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=1165>
- Pozzi, Pablo. Oposición obrera a la dictadura (1976-1982). Buenos Aires: Contrapunto, 1988.
- Proaño-Gómez, Lola. "La hibridización cultural: ¿Desaparición del teatro político-social Latinoamericano?". Del escenario a la mesa de la crítica. Irvine, California: Gestos, 1997.
- . Poética, política y ruptura. Argentina 1966-73. Teatro e identidad. Buenos Aires: Atuel, 2002.
- Pross, Edith E. "Open Theatre Revisited: An Argentine Experiment". Latin American Theatre Review. 18.1 (1984): 83-94.

- Ravaschino, Guillermo. "Botín de guerra". <http://www.cineismo.com/criticas/botin-de-guerra>.
- Radstone, Susannah. "Cinema/Memory/History". *Screen*. 36.1 (1995): 34-47.
- Razani, Oscar. "Imágenes de identidad" Página 12. 3 de agosto, 2005.
- Reynolds, Bonnie Hildebrand. "Voz y memoria en el teatro hispanoamericano reciente". *Latin American Theatre Review*. 30.2 (1997): 31-43.
- Ricoeur, Paul. Historia y narratividad. Barcelona: Paidós, 1999.
- . La Memoria, la historia, el olvido. Madrid: Editorial Trotta, 2003.
- . "¿Qué es un texto". Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Ríos, Alcira. "El derecho a la identidad". Juventud e identidad. Vol. 2
<http://conadi.jus.gov.ar/gsd/cgi-bin/library>
- Rizk, Beatriz J. Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI. Madrid: Iberoamericana, 2001.
- Romero, Luis Alberto. Breve historia contemporánea de la Argentina. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Roster, Peter. "Generational Transition in Argentina: From Fray Mocho to Teatro Abierto (1956-1985)". *Latin American Theatre Review*. 25.1 (1991): 21-40.
- . "... Yo aparecí como una francotiradora: Entrevista a Griselda Gambaro".
<http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/roster001.htm>
- Sambarino, Mario. Identidad, tradición, autenticidad. Tres problemas de América Latina. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos, 1980.

- Sánchez, Florencio. "Barranca Abajo". Teatro completo de Florencio Sánchez. Buenos Aires: Editorial Claridad, 1941.
- Sánchez, María Teresa. "El derecho a la identidad". Juventud e identidad. Vol. 2 <http://conadi.jus.gov.ar/gsd/cgi-bin/library>
- Sarlo, Beatriz. "La historia contra el olvido". Punto de Vista. 36 (1989): 8-10.
- . Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- . Tiempo Presente. Notas sobre el cambio de una cultura. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.
- Schiaroli, Lucas . "Cine por la Identidad". indymedia.org. 23 de octubre, 2005.
- Sciascia, Leonardo. El teatro de la memoria. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- Schechener, Richard. Performance. Teoría y prácticas interculturales. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000.
- Seibel, Beatriz. El teatro argentino y su aporte a la identidad nacional. Buenos Aires: Comisión de Cultura del Senado de la Nación, 2001.
- Sondereguer, María. "El debate sobre el pasado reciente en Argentina: entre la voluntad de recordar y la voluntad de olvidar". Hispanica. 87 (2000): 3-15.
- "Suplemento especial sobre el TxI". Página 12. <http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Teatro/index.htm>
- Suriano, Juan, ed. Nueva Historia Argentina, Dictadura y democracia (1976 – 2001). Vol X. Buenos Aires: Sudamericana, 2005.
- Teatro Abierto. http://www.teatrodelpueblo.org.ar/teatro_abierto/
- Teatro Abierto 1981. Buenos Aires: Adams S.A., 1981.

Teatro Balbuceando <http://www.balbuceandoteatro.com.ar>

Teatro x la identidad. Buenos Aires: Eudeba, 2001.

Teatroxlaidentidad. <http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Teatro/index.htm>

Todorov, Tzvetan. Los abusos de la memoria. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2000.

---. Memoria del mal, tentación del bien. Barcelona: Ediciones Península, 2002

---. Las morales de la historia. Barcelona: Paidós, 1993.

Toro, Fernando de, ed. Acercamiento del teatro actual (1970-1995). Madrid: Iberoamericana, 1998.

---. Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo. Acercamiento semiótico al teatro épico en Hispanoamérica. Canada: Girol Books, Inc, 1984.

---. “Estado de la teorización y producción teatral en el teatro Latinoamericano de las últimas dos décadas”. Intersecciones: Ensayos sobre teatro. Madrid: Iberoamericana, 1999.

---. “La(s) teatralidad(es) postmodernas(s), simulación deconstrucción y escritura rizomática”.

Variaciones sobre el teatro latinoamericano. Tendencias y perspectivas.

Ure, Alberto. Sacate la careta. Buenos Aires: Norma, 2003.

Uzín Olleros, Angelina. “El poder y la política”. Topía. <http://www.topia.com.ar>.

Verbitsky, Horacio. “Pecados y delitos”. Página 12. 2 de septiembre, 2003

Verdevoeye, Paul. Identidad y literatura en los países hispanoamericanos. Buenos Aires: Ediciones Solar, 1984.

- Vezzetti, Hugo. Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- . "Variaciones sobre la memoria social". Revista de Crítica Cultural. 17 (1998): 8-13.
- Vidal, Hernán. "Teatralidad social y modelo cultural argentino: Implicaciones antropológicas del Teatro Abierto de 1981". Gestos: Teoría y Práctica del Teatro Hispánico. 10.19 (1995): 13-39.
- Villegas, Juan. "De canonización y reanonización: la historia del teatro latinoamericano". De la Colonia a la Postmodernidad. Teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano. Buenos Aires: Galerna, 1992.
- . Para la interpretación del teatro como construcción visual. Irvine, California: Gestos, 2000.
- Vinelli, Aníbal. "Las secuelas del proceso". Fotograma.com.
<http://www.fotograma.com/notas/reviews/3485.shtml>
- Vivar, Francisco. "El poder de la memoria en la construcción de la identidad colectiva". La Chispa '97: Selected Proceedings. New Orleans, LA: Tulane University, 1997.
- Zayas de Lima, Perla. Carlos Somigliana. Teatro histórico – Teatro político. Buenos Aires: Fray Mocho, 1995.
- . Diccionario de autores argentinos 1950/1990. Buenos Aires: Galerna, 1991.