



Genealogías de resistencia performática: Primeros avances de una investigación sobre teatro y derechos humanos*

Verónica Perera , María Gabriela García*** ,
Pablo Gudiño Bessone******

Resumen

¿Qué hace el teatro independiente hoy por la construcción de memorias del Terrorismo de Estado en Argentina? ¿Cómo alimenta y fortalece luchas por distintos tipos de derechos humanos y por el reconocimiento y la ampliación de los derechos de ciudadanía? Nuestra investigación, que cuenta con el apoyo de PAIO 2013 y de UNDAVCyT 2015, se organiza con base en dos líneas de indagación referidas al período memorial 2003-2015. Por un lado, analiza colectivos y hechos teatrales que, a la luz de la memorialización de la última dictadura cívico-militar, actualizaron los derechos humanos como vocabulario político contemporáneo. Argumenta que el ciclo Nuestro Teatro 2013-2015 resituó violencias más allá de los crímenes de lesa humanidad y evidenció derechos aún pendientes en tiempos democráticos. Por otro lado, mediante una metodología participativa, nuestra investigación buscó caracterizar y acompañar la tarea militante de Teatro x la Identidad 2015 y de las Abuelas de Plaza de Mayo.

Palabras clave: Memoria social – Teatro independiente – Derechos humanos

*Recibido 30/12/15. Aceptado 17/3/16

** Magister en Sociología Económica (Universidad Nacional de San Martín). Doctora en Sociología (New School for Social Research, Nueva York). Profesora UNDAV. Integrante del Núcleo de Estudios sobre Memoria del CIS-IDES/ CONICET.

***Licenciada en Trabajo Social (UBA), Magister en Formulación y Evaluación de proyectos sociales (Universidad de San Carlos de Guatemala). Diplomada en Derechos Humanos (Universidad Rafael Landívar de Guatemala). Docente UNDAV.

****Licenciado en Ciencia Política (Universidad Nacional de Villa María). Candidato a doctor en Ciencias Sociales (Universidad Nacional de General Sarmiento/Instituto de Desarrollo Económico y Social). Docente UNDAV. Becario e integrante del Núcleo de Estudios sobre Memoria y del Programa Ciudadanía y Derechos Humanos del CIS-IDES/ CONICET.

Abstract

What does independent theater do for the building of memories of State Terrorism in Argentina? How does it nourish and strengthen struggles for different types of human rights and for the recognition and expansion of citizenship? Our research project, which receives support from PAIO 2013 and UNDAVCyT 2015, has two lines of inquiry for the 2003-2015 memory period. On the one hand, it analyzes theater collectives and theater events that renovated the language of human rights as a political grammar under the light of memory building of the last civic-military dictatorship. The paper argues that the theater cycle *Nuestro Teatro 2013-2015* redefined violences beyond crimes against humanity, and underscored rights which are still pending in democratic times. On other hand, the paper elaborates on how our research seeks to characterize and support the activist work of *Teatro x la Identidad 2015*, and of *Abuelas de Plaza de Mayo*.

Keywords: Social memory – Independent theater – Human rights

Resumo

¿Que faz o teatro independente hoje pela construção de memórias do Terrorismo de Estado em Argentina? ¿Como alimenta e fortalece lutas por diferentes tipos de direitos humanos e pelo reconhecimento e a ampliação dos direitos de cidadania? Nossa investigação, que conta com o apoio de PAIO 2013 e de UNDAVCyT 2015, se organiza em base a duas linhas de indagación referidas ao período memorial 2003-2015. Por um lado, analisa coletivos e factos teatrais que, à luz da memorialização da última ditadura cívico-militar, actualizaram os direitos humanos como vocabulário político contemporâneo. Argumenta que o ciclo *Nuestro Teatro 2013-2015* reposicionou violências para além dos crimes de lesa humanidade e evidenció direitos ainda pendentes em tempos democráticos. Por outro lado, mediante uma metodologia participativa, nossa investigação procurou caracterizar e acompanhar a tarefa militante de *Teatro x la Identidad 2015* e das *Avós de Praça de Maio*.

Palavras-chave: Memória social – Teatro independente – Direitos humanos

Entre 2003 y 2015, la construcción de memorias de la última dictadura cívico-militar ocupó el centro de la agenda de gobierno en la Argentina. Los juicios a los perpetradores del Terrorismo de Estado y la creación de sitios de memoria, centros culturales y espacios pedagógicos en los ex centros clandestinos de detención, tortura y exterminio, marcaron un contexto memorial que buscó nuevas verdades históricas sobre el pasado reciente. A través de distintas políticas públicas, el Estado le hizo lugar a demandas que los movimientos de derechos humanos venían reclamando desde los años de la última dictadura (Carnovale, 2006; Lvovich y Bisquert, 2008; Montero, 2008; Barbuto, 2012; Andriotti Romanin, 2013). En este marco social de memoria (Halbwachs 1950) surgieron nuevos diálogos, entre el teatro

independiente y los derechos humanos, entre otros.¹ Además del conocido Teatro x la Identidad (TxI), “brazo teatral” de las Abuelas de Plaza de Mayo, surgieron distintos colectivos y hechos teatrales que pusieron en escena construcciones memoriales del pasado dictatorial, a la vez que procuraron visibilizar las luchas por los derechos humanos tanto en el pasado como en el presente.

Ubicada en el campo de los estudios sobre la relación entre el arte y la política; o la producción cultural y los movimientos sociales, nuestra investigación se pregunta por el encuentro, la sinergia y las tensiones entre la producción teatral y las luchas por los derechos humanos. ¿Qué hace el teatro independiente hoy por la construcción de memorias del Terrorismo de Estado? ¿Cómo alimenta y fortalece luchas por distintos tipos de derechos humanos y por el reconocimiento y la ampliación de los derechos de ciudadanía? Nuestra investigación, comenzada con el apoyo de PAIO 2013 y que continuará en el 2016 con el apoyo del programa UNDAVCyT, se organiza con base en dos líneas de indagación. Por un lado, nuestro equipo busca caracterizar a Teatro x la Identidad en tanto organización teatral militante; además de identificar y reflexionar sobre lo que esta organización visibiliza a lo largo de sus ciclos. Mediante una estrategia de investigación-acción, esta línea de nuestro trabajo, también acompañó la tarea militante de TxI y de las Abuelas de Plaza de Mayo durante 2015. Por otro lado, nuestro equipo se propone analizar otros colectivos y hechos teatrales que también memorializan el Terrorismo de Estado y actualizan los derechos humanos como vocabulario político contemporáneo. Dentro de esta línea, analizamos dos ciclos teatrales —uno filmado especialmente para la TV Pública; otro puesto en escena en el Teatro del Picadero— que, en el marco de los treinta años de recuperación democrática, pusieron en valor la experiencia de 1981 de Teatro Abierto (TA). Tal como elaboramos más abajo, Teatro Abierto 1981 es generalmente rememorado como un ícono de resistencia cultural a la última dictadura cívico-militar. Desde esta rememoración canonizadora, TA suele aparecer, en el discurso y en la imaginación de analistas y teatristas de TxI, como un antecedente y un referencial político e histórico fundamental de su labor contemporánea (Arreche 2011). En este artículo presentamos algunos primeros avances así como algunos lineamientos teóricos de nuestra investigación.

ADN performático

Así como las generaciones biológicas están vinculadas genéticamente a través del ADN, argumenta Diana Taylor (2002, 2006), las generaciones militantes por los derechos humanos también están emparentadas mediante un código político. Las Abuelas y las Madres de Plaza

¹Por “teatro independiente” nos referimos a las producciones teatrales que no priorizan y no están organizadas a partir del lucro (como el teatro comercial); y que se distinguen también del “teatro oficial”, producido por instituciones gubernamentales y realizado en salas pertenecientes al Estado. El teatro independiente de hoy, contrariamente, es generalmente producido por empresarios pequeños con sala propia, y donde cada vez con mayor frecuencia los/as dramaturgos/as son también directore/as y algunas veces actores y actrices. En la próxima sección elaboramos sobre el Teatro del Pueblo, fundado en 1930 por Leónidas Barletta, considerado el paradigma del teatro independiente histórico. Si bien el teatro independiente histórico es frecuentemente considerado el antecedente de Teatro Abierto y de Teatro x la Identidad; los rasgos del teatro independiente histórico y del Teatro del Pueblo en particular, no son completamente asimilables al teatro independiente y teatro político contemporáneo.

de Mayo, y los H.I.J.O.S. comparten un archivo y un repertorio (2002: 155), un código que es tanto genético como político. Un “ADN performático”, dice Taylor. Se trata de comprender; sostiene la autora, que en todos estos casos surgen “protestas performáticas motivadas/ movilizadas por el trauma” (2006: 1674, traducción propia). Es decir continuidades entre una aproximación individual al trauma (que reconoce y respeta el sufrimiento singular) y una aproximación colectiva (que puede politizar la experiencia y enmarcarla en la búsqueda de justicia social). Tanto el trauma como el performance, dice Taylor, están marcados por la repetición y siempre ligados al *acto-hecho* que el idioma inglés capta con las expresiones “acting out” (referido al síntoma, a la manifestación del trauma), “acting through” (referido a la elaboración terapéutica del trauma) y “acting up” (relativo a la respuesta política al trauma) (2006: 1676). Así, la noción de “protestas performáticas motivadas/ movilizadas por el trauma”, nos permite establecer una genealogía de resistencia donde se inscriben las rondas de las Madres, esos círculos que trazaban alrededor de la Pirámide de Mayo portando fotos de sus hijas e hijos desaparecido/as; el Teatro x la Identidad de las Abuelas; los escraches de los H.I.J.O.S. que, en ausencia de juicios penales, marcaban los lugares de residencia de los perpetradores del Terrorismo de Estado (2002); y también otros eventos de teatristas militantes que memorializan crímenes cometidos durante la última dictadura cívico-militar, como el ciclo Nuestro Teatro que presentamos más abajo.

“El mayor poder del teatro”, escribe Taylor (1997) [...] “radica en su habilidad para dirigir la atención y concentrar la mirada, esa cualidad de *hacer mirar...*” (1997: 226, traducción propia, énfasis propio). De aquí que los teatros son parte fundamental de luchas sociales más amplias. Son lugares de disputa política porque son sitios para ver, mirar y mostrar. En su origen griego, el vocablo *theatron* es el “lugar donde se mira”, pero también “lo que se mira”. Es decir, ese ADN performático que vincula generaciones militantes de lucha contra la impunidad y por los derechos humanos, transmite, fundamentalmente, la capacidad de *señalar*, de *hacernos mirar*.² Y allí radica su política. Nuestra investigación asume estas nociones y se pregunta por aquello que los hechos teatrales analizados señalizan y nos hacen mirar.

Nuestra investigación también asume (al tiempo que problematiza) la genealogía de resistencias performáticas que se remonta al teatro independiente. “Teatro Abierto es hijo del teatro independiente” nos dijo Roberto Cossa.³ (y Teatro x la Identidad es frecuentemente asociado a Teatro Abierto). Cossa agregó: “TA nació del espíritu grupal del teatro independiente; de unirse y arriesgar; por fuera del dinero, nadie cobró un peso”. Aunque “estaba agotada y lo sabíamos”, elaboró Mauricio Kartún, TA tenía una “forma de construcción del discurso teatral” que se remonta al teatro independiente: “omnipotente en la instalación de un pensamiento dominante”.⁴

El teatro independiente nació en 1930 con el Teatro del Pueblo y luego de recorrer tres décadas, se desarticuló en 1969 con la disolución de su último bastión, el Nuevo Teatro, incapaz de adaptarse al clima de experimentación de época (Pellettieri, 2006; Verzero y Sala, 2006). El

²Agradecemos el comentario de Ana Longoni del 11 de diciembre 2015 en la presentación del grupo Arte y Política en el IIGG al respecto.

³Entrevista personal de Perera, 1 de septiembre, 2014. Esta idea se marcó insistentemente también en el homenaje de TA en la TV Pública, en el marco de los treinta años de la recuperación democrática. Ver <http://www.tvpublica.com.ar/programa/teatro-abierto>

⁴Entrevista personal, 28 de agosto, 2014.

teatro independiente surgió distinguiéndose del “circuito popular” y del “circuito profesional culto”, ambos parte de producciones comerciales, organizadas mediante empresarios que buscaban lucro; actores y actrices pagos y primeras figuras. El teatro independiente nació como grupo activista y como movimiento social (Pellettieri 2006; Fischer y Ogás Puga 2006). Militante y pedagógico, mimético y realista, el teatro independiente, y el Teatro del Pueblo paradigmáticamente, se entendía a sí mismo desde su función social y comunicacional, un portador de mensajes. Se pensaba como un teatro de reforma social, renovado y purificado, destinado “a hacer pensar”. Influenciado por el Partido Comunista,⁵ el teatro independiente, y el Teatro del Pueblo a partir de Leónidas Barletta, priorizaban el protagonismo del director como “orientador estético e ideológico”. Productor de un Manifiesto⁶ y escritor de Manuales, Barletta (y el director del teatro independiente, en general) elegía la obra, la interpretaba, actualizaba los sentidos implícitos, evaluaba cómo “transmitir el mensaje” y armonizaba la puesta en escena. Creaba modelos de actuación para un actor que idealmente era “responsable, culto, pensante, trabajador, humilde y sacrificado” (Fischer y Ogás Puga, 2006: 192). A pesar de ser considerado el fenómeno inaugural del teatro independiente, el Teatro del Pueblo no es equiparable al fenómeno teatral que analizamos en nuestra investigación. Si bien el teatro independiente contemporáneo se sabe distante del teatro oficial, del teatro comercial y de las producciones “pasatistas”; también se piensa lejos de la poética del Teatro del Pueblo y de aquella forma militante. “Es la mejor escuela de vida, es profundamente vital”, nos dijo el dramaturgo de Nuestro Teatro 2014, Ariel Barchilón, refiriéndose al teatro independiente y político de hoy, “pero el teatro no hace la revolución, solo crea algo de decencia en una minoría”. Este teatro independiente aparece como un espacio lejano de la masividad de la política partidaria y de la militancia organizada; un espacio despreocupado por el lucro que organiza el teatro comercial; enfocado en su capacidad para plantear preguntas antes que certezas ideológicas. “[...] no tenemos la suerte de Brecht que confiaba tanto en el marxismo. Solo tenemos preguntas. Y trabajamos sobre eso. Esa es la forma que adquiere el teatro político en esta época”, dijo Andrés Binetti, co-autor con Mariano Saba de “Levantar Fierro” en Nuestro Teatro (Catena 2013: 65)

Formas militantes: Txl, red centralizada

Siguiendo a Manuel de Landa, y desarrollos recientes en las ciencias tanto naturales como sociales, Arturo Escobar (2008) propone pensar las redes militantes y los movimientos sociales desde la teoría de la complejidad, de la auto-organización y del ensamble. Las redes, escribe Escobar, son la arquitectura básica de la complejidad. Y distingue así dos tipos de redes de activistas: las más centralizadas y jerárquicas, y las “construcciones rizomáticas”. Las primeras tienen uno o más objetivos definidos y reglas bastante precisas de conducta y organización. Tienen rangos, y se dan una planificación explícita. Las construcciones rizomáticas son redes organizadas mediante procesos de decisión más abiertos y descentralizados. Son menos jerárquicas y evitan un objetivo específico definido. Van creciendo

⁵ Entrevista personal de Perera, 1 de septiembre, 2014.

⁶ El Manifiesto lo firmó “la compañía”. Se publicó en 1943 acompañado de un artículo firmado por Barletta (Fischer y Ogás Puga 2006).

de acuerdo con los encuentros que se van sucediendo con distintos actores sociales del medio. Ambos tipos de redes pueden convivir, argumenta Escobar; no son formas excluyentes, y en algunas ocasiones, un tipo da lugar a otro (2006:273-275).

Los hechos teatrales que memorializa TA y que analizamos en nuestra investigación —especialmente el ciclo Nuestro Teatro— tienden a una forma rizomática. Contrariamente, el colectivo de Txl presenta una forma más bien centralizada y jerárquica. Tiene un objetivo fundamental: la búsqueda de niño/as apropiados/as durante la última dictadura cívico-militar y la restitución de su identidad y sus familias biológicas. Al comenzar el ciclo 2015, se confirmó la restitución del nieto 118 y al día siguiente de concluido, del nieto recuperado 119. Durante el transcurso de los ciclos teatrales aumenta el número de llamadas a la sede de Abuelas de personas manifestando dudas sobre su identidad biológica.⁷ Txl entiende a las artes escénicas, o al registro sensible que ellas alojan, “duda, acción, emoción y convivencia” como medios de gran eficacia para la tarea de restitución de nietos/as. Txl surge en 2001 como “uno de los brazos artísticos de las Abuelas de Plaza de Mayo”, luego del éxito en 2000 del semimontado *A propósito de la duda*, de Patricia Zangaro, dirigida por Daniel Fanego. Habiendo sido concebida para cinco funciones, *A propósito...* se extendió debido a su éxito por más de dos meses. Fue vista por más de ocho mil espectadores, y tuvo cobertura periodística en los tres grandes diarios nacionales.⁸ En su accionar como red centralizada, Txl organiza su labor a través de comisiones que llevan adelante cada uno de los ciclos. Cuenta con un organigrama, una división del trabajo pautada por la comisión directiva que establece quién hace qué y cuándo. La comisión directiva está conformada por trece actores y actrices, direttore/as, productores y dramaturgo/as, que son: Raquel Albéniz; Mathías Carnaghi; Susana Cart; Amancay Espíndola; Cristina Fridman; Patricia Ianigo; Eugenia Levin; Julieta Rivera López; Luis Rivera López; Claudio Santibañez; Mónica Scandizzo; Mauro Simone; y Andrea Marina Villamayor. Estos individuos imaginan, diseñan, planifican, y presupuestan las actividades centrales de Txl. Deciden, además, sobre concursos, jurados, lugares de presentación de las obras en CABA, y sobre las giras. Si bien Txl comenzó en la Ciudad de Buenos Aires en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la UBA, se desarrolló también como un espacio itinerante en el Gran Buenos Aires (zona sur especialmente), en distintas ciudades del país, España y Venezuela. La comisión directiva también sostiene la relación con las Abuelas y dirige la labor de las otras comisiones que se han ido formando a lo largo de los años: producción, finanzas, prensa, comunicación institucional y diseño gráfico. La comisión de selección de espectáculos —integrada por dramaturgos como Mauricio Kartún, Daniel Veronese o Luis Cano; directores como Román Podolski; productores como Sebastián Blutrach y actores como Claudio Da Passano, entre otros— selecciona los ganadores de las distintas convocatorias: textos teatrales, micro monólogos y obras estrenadas. La comisión directiva gestiona además la relación con el afuera. Hasta 2015, realizó convenios con organismos de derechos humanos; con entidades del gobierno nacional como los Ministerios de Educación y de Ciencia y Tecnología, con el gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (a través de la Ley de Mecenazgo), y con agencias como Pro Teatro.

⁷ Si bien no conocemos aún los números exactos, este dato surgió en varias conversaciones con integrantes de Txl.

⁸ www.teatroportalidentidad.net, último acceso 20 de diciembre 2015.

Investigación-acción en el ciclo 2015

Desde la participación principal de María Gabriela García, nuestro equipo integró la comisión de difusión de Txl, junto a un grupo de colaboradore/as voluntario/as. Así acompañamos intervenciones callejeras de Txl; y apoyamos la entrega de material informativo y la venta de objetos (tazas, lapiceras, pins, etc.) que promocionan y visibilizan su labor militante. Desde mayo, participamos en las reuniones quincenales de la comisión de difusión, donde se fueron generando estrategias de promoción y visibilidad del ciclo 2015, en el que Txl cumplió quince años de existencia.

Acompañamos los distintos eventos del ciclo 2015. Dada la oportunidad del aniversario, el colectivo aumentó su presencia en la Ciudad de Buenos Aires en relación con años anteriores. Por un lado, enriqueció su oferta estético-política: se pusieron en escena no solamente obras de teatro y micro monólogos —esa “marca de Txl”, al decir de Mauricio Kartún—⁹ sino también espectáculos musicales, performances de teatro físico, acrobacia, y *stand ups*. Además, dado el paso del tiempo, y asumiendo que probablemente mucho/as nietos/as apropiado/as ya tengan hijo/as, Txl incluyó espectáculos infantiles por primera vez dentro de su repertorio. Por otro lado, se expandió la cantidad de sitios donde se presentaron los espectáculos para incluir teatros y centros culturales pertenecientes tanto al gobierno nacional como a la Ciudad de Buenos Aires, entre ellos, el Centro Cultural Kirchner, el Centro Cultural General San Martín, el Teatro Nacional Cervantes, y la Ciudad Cultural Konex.

El primer evento del ciclo consistió en la presentación en el Teatro Cervantes del libro *Teatro x la Identidad*, que incluye las obras puestas en escena entre 2012 y 2014. En esta presentación hubo performance de máscaras; y se transmitió el video institucional que recoge imágenes y palabras de las Abuelas, y donde actores y actrices leen textos de Eduardo Galeano, Silvio Rodríguez y Armando Tejada Gómez.¹⁰ Durante el evento, Juan Minujín y Valentina Bassi leyeron fragmentos de obras teatrales. Se presentó además la banda musical de Txl y se realizó un panel de discusión sobre la tarea pedagógica de las Abuelas y el acompañamiento artístico de Txl donde participaron el presidente de Txl, Luis Rivera López; el entonces ministro de Educación de Nación Alberto Sileoni; el director del Teatro Cervantes, Rubens Correa; Delia Giovanola, Abuelas de Plaza de Mayo y la nieta recuperada Victoria Montenegro. Una fiesta inaugural en el ND Teatro inauguró oficialmente el ciclo 2015. Comenzó con variedades en la calle —burbujas, clown, fuegos, *troupe* de zancos, y percusión— donde un títere Abuela gigante buscaba a su nieta. En el hall del teatro hubo música en vivo. Una vez en la sala actores y actrices de alto prestigio y largas trayectorias como Arturo Bonín, Cecilia Roth, María Fiorentino, Pepe Monje y Florencia Raggi, entre otros, leyeron poemas y actuaron breves monólogos. Estuvieron presentes también en el escenario artistas identificados por su activismo, su solidaridad y compromiso con la lucha por los derechos humanos como León Gieco, Julia Zenko, Cecilia Rossetto, Jorge Fandermole, el dúo Tango Corrupto y los Tekis.

¿Qué señala Txl? ¿Qué nos hace mirar? María Luisa Diz (2012) argumenta que algunas obras del primer ciclo 2001 visibilizan solamente a ciertos actores perpetradores del Terrorismo de

⁹ Entrevista Pública realizada por Verónica Perera, IDES, 23 de octubre, 2015.

¹⁰ Los actores y actrices que leyeron fueron Patricio Contreras, Paloma Contreras, Natalia Oreiro, Juan Palomino, Sofía Palomino, Daniel Fanego, Manuel Fanego, Cecilia Roth y Arturo Bonín.

Estado al tiempo que ensombrecen otros, y sostienen una lógica de desresponsabilización y falta de agencia. Sabemos que, además de confrontar y elaborar culturalmente crímenes de lesa humanidad de la última dictadura cívico-militar, las puestas en escena de Txl exploran una variedad de cuestiones relativas a identidades culturales, étnicas, sexuales, de género, y económicas. Promueven, así, la creación de zonas de subjetividad alternativas (Arreche 2011). Nuestra investigación se propone, en su próxima etapa, el análisis de aquello que Txl visibiliza, tal como hacemos para el ciclo Nuestro Teatro que presentamos a continuación.

Nuestro Teatro: Activismo en vínculos rizomáticos

Entre 2013 y 2015, el Teatro del Picadero realizó un ciclo llamado "Nuestro Teatro" para homenajear a Teatro Abierto. Aquel acto de resistencia de 1981 devino a partir de 2013, en el marco de las celebraciones de los treinta años de recuperación democrática, "un deber de la memoria".¹¹ En un espacio donde confluyeron una agencia estatal nacional, un emprendedor memorial,¹² teatristas y público general, se recuperó a Teatro Abierto, una vez más, como ícono de la resistencia cultural a la última dictadura cívico-militar. Como es bien sabido, en 1981, en un mundo teatral y una sociedad civil amenazados por el miedo, la censura y la invisibilización, dramaturgos y dramaturgas, directores, actores, actrices, escenógrafos y personal técnico de teatro pusieron el cuerpo en un ciclo que llamaron Teatro Abierto, en el que exhibieron obras cortas e inéditas especialmente escritas para la ocasión. Se encontraron con aproximadamente veinticinco mil espectadore/as: una magnitud de público que con su entusiasmo y compromiso completó el sentido de un acto de resistencia a la dictadura cívico-militar iniciada en 1976. Unos meses antes, el teatro del Picadero, ubicado en el corazón de la zona teatral de Buenos Aires, había prohibido, luego de una amenaza recibida minutos antes de comenzar, una puesta en escena estéticamente innovadora y políticamente provocativa que visibilizaba los desaparecidos y la lucha de las Madres de Plaza de Mayo en aquel momento (Longoni 2012, 2014; Verzero 2012). Sin embargo, breve tiempo después, el Picadero alojó al ciclo de Teatro Abierto que comenzó el 28 de julio de 1981. Con la lógica del Estado desaparecedor (Calveiro 1998), fuerzas represivas incendiaron el teatro una semana después de comenzado el ciclo, reiterando lo que había sucedido varias veces antes desde 1974 en el Teatro Payró. Sin víctimas fatales, más bien energizados y con el apoyo de personalidades como Adolfo Pérez Esquivel o Jorge Sabato, los participantes de Teatro Abierto, más que desaparecer, continuaron las obras en el Teatro Tabarís hasta el final, el 21 de septiembre de ese año. Este ciclo inspiró fenómenos similares como "Danza Abierta" y "Poesía Abierta" y se repitió, en condiciones diferentes de producción y recepción, anualmente hasta 1985.

Financiado por el Estado Nacional, desde la entonces Secretaría de Cultura de la Nación, Nuestro Teatro comenzó en octubre de 2013 con la exhibición de las tres ya clásicas "Decir Sí", de

¹¹ El homenaje a Teatro Abierto en 2013-2015 incluyó dos instancias: una en 2013 donde se recrearon las obras originales de teatro especialmente para TV Pública y otra entre 2013 y 2015 donde además de recrear algunas obras de TA 1981, a partir de un concurso de dramaturgia se pusieron otras nuevas en escena en el propio Teatro del Picadero. Aquí presentamos algunas ideas sobre el segundo exclusivamente.

¹² Utilizamos esta noción siguiendo a Jelin (2002:48) para enfatizar la idea de innovación, creatividad y proyecto colectivo y su diferencia con lo que Jelin llama "militantes de la memoria", tal vez más próximos a repeticiones ritualizadas.

Griselda Gambaro, "Papá Querido" de Aída Bortnik y "Gris de Ausencia" de Roberto Cossa. Nuestro Teatro también incluyó un concurso de dramaturgia sobre "la vida en democracia y sus pilares".¹³ Se eligieron dieciocho obras cortas que fueron exhibidas en el Picadero de a tres, como en Teatro Abierto 1981, entre abril y octubre de 2014.¹⁴ Además, los dramaturgos y dramaturgas fueron premiado/as con diez mil pesos. Aproximadamente cinco mil espectadore/as participaron en el ciclo donde trabajaron además, cerca de doscientas personas.

El ciclo reunió direttore/as prestigiosos y experimentados con dramaturgo/as de distintas generaciones etarias, artísticas y políticas. Mientras algunas obras fueron prácticamente *opera prima*,¹⁵ otras surgieron de escritore/as prolíficos.¹⁶ Dada su juventud, la mayoría de los ganadores conoció la experiencia de Teatro Abierto a través de lecturas o relatos como parte de su formación actoral y autoral.¹⁷ Otros fueron espectadores en 1981 de lo que estaban homenajear en 2013.¹⁸ El ciclo aglutinó actores y actrices de diferentes trayectorias y niveles de profesionalización: protagonistas de telenovelas con altísimo rating compartieron el escenario, en una misma obra o en un mismo día del programa, con artistas del teatro independiente ensayando sus primeros pasos actorales. A diferencia del ciclo televisivo, que también homenajearó a Teatro Abierto en 2013, Nuestro Teatro no incluyó conversaciones-testimonios por fuera de la ficción.

Ninguno de los dramaturgos y dramaturgas de Nuestro Teatro se definen como militantes por los derechos humanos. Ninguno se identifica militante dentro de un partido político. Su relación con la militancia partidaria va desde un rechazo revulsivo —"Lo aborrezco. No invertiré ni un minuto";¹⁹ "No me puedo alinear detrás de nadie. La militancia en sí no me interesa nada, en absoluto, soy muy descreído"²⁰ hasta una distancia crítica pero amigable —"No es que no me gustaría"²¹ o una pertenencia liminal —"ni a los noventa ni a la generación joven actual"; "Pertenezco a una generación bisagra";²² "Me desilusioné muy joven con la política menemista y recién ahora me estoy amigando"²³ Muestran, sin embargo, no solamente afinidad con las políticas públicas de memoria y adhesión a las políticas de derechos humanos de la última década, sino que las conciben como disparadoras de su producción estético-política: "Los cambios en Argentina [...] generaron en mí el deseo de involucrarme más; especialmente las cuestiones de la memoria, que me acercaron a la política sin necesidad de ir a militar a algún partido," me dijo, por ejemplo, Isabel Salas.²⁴

¹³ <https://saquenunapluma.wordpress.com/2015/07/01/concurso-de-dramaturgia-y-ciclo-de-obras-nuestro-teatro-cierre-30-julio-2015>

¹⁴ El concurso de 2015 prevé la selección de solo seis obras y propone abordar "el beneficio de vivir en democracia. La participación ciudadana, el servicio de justicia, derechos civiles, libertad de ideas y expresión, consenso en la educación, posibilidad de defensa de derechos laborales, derechos humanos, derechos sexuales, dignidad humana, igualdad ante la ley, derecho a la salud pública, integración de las minorías, derechos políticos, solidaridad y valores democráticos en general". <http://www.minplan.gob.ar/noticia/21402/nueva-edicion-del-concurso-nuestro-teatro.html>

¹⁵ Como "El Cruce. Farsa Sindicalista" de Fabricio Rotella o "Anacrónicas" de Julián Mola.

¹⁶ Como "Espejos hacia atrás" de Ariel Barchilón; o "Levantar Fierro" de Andrés Binetti y Mariano Saba.

¹⁷ Como Araceli Arreche, Julián Mola, Cristián Palacios, Luis Quinteros, Fabricio Rotella, Mariano Saba e Isabel Salas.

¹⁸ Como Varela o Barchilón.

¹⁹ Ariel Barchilón, entrevista personal, 28 de Julio 2015.

²⁰ Julián Mola, entrevista personal, 29 de Julio 2015.

²¹ Mariano Saba, entrevista personal, 10 de junio 2015.

²² Cristián Palacios, entrevista personal, 21 de Julio 2015.

²³ Isabel Salas, entrevista por skype, 11 de Julio 2015.

²⁴ Entrevista por skype, 11 de julio 2015.

Si bien se distancian de estructuras partidarias, estos teatrístas se posicionan en un lugar de enunciación y de intervención que conciben como político. “No somos militantes desde lo organizativo, somos militantes desde una manera de pensar y de estar abiertos” dijo Sebastián Blutrach usando el plural y ubicando su intervención como emprendedor memorial dentro de un colectivo antes que desde su rol de productor teatral. Y aclara luego los contornos de esa participación: “nunca fui un militante organizado, nunca fui a marchas y esas cosas, pero sí soy militante por estar atento y ofrecer lo que tengo”.²⁵ Mariano Saba profundiza, con palabras que podrían extenderse a otros entrevistados, la especificidad de su intervención: “El teatro es un especie de militancia... viste que la idea de *milites*, soldado, tiene mucho que ver con el empeño del tiempo”²⁶ —argumenta evocando una figura de la Roma antigua que implicaba esfuerzo en una diversidad de tareas no pagas más allá de la carrera profesional (de soldado)—. Identifica la militancia con la afirmación de la puesta en acto; la afirmación del “hacer y no parar”, como describió también Cristián Palacios.²⁷ Se trata de un hacer militante en un espacio no estructurado por partidos u organizaciones nominalmente políticas. Se trata de un hacer diferenciado que sucede en circuitos que vinculan artistas individuales con agencias estatales; asociaciones profesionales de artistas; organismos de derechos humanos y concursos de dramaturgia que tematizan aspiraciones democráticas y la expansión de derechos. Por ejemplo, seis de los once dramaturgos y dramaturgas entrevistados participaron en concursos de Teatro x la Identidad (Arreche, Barchilón, Mola, Saba y Salas ganaron y mostraron obras; Quinteros participó). En 2008 Palacios ganó un concurso de obras infantiles co-organizado por la Asamblea Permanente de los Derechos Humanos,²⁸ que además de la puesta en escena incluyó debates en escuelas después de cada función. Luis Quinteros también articuló su obra “Abel, *beautiful boy*” con dispositivos para trabajar sobre el derecho a la salud en escuelas. En 2013, Mola y Saba ganaron el concurso “Aplausos por la inclusión” organizado por el Ministerio de Desarrollo Social junto a la Asociación Argentina de Actores, Argentores y la Fundación SAGAI, centrado en culturas democráticas de trabajo y que también incluyó debates después de cada función con cooperativistas y otros actores sociales ligados a la economía popular. Ariel Barchilón escribió “Espejos hacia atrás” exhibida en Nuestro Teatro originalmente para un concurso del INADI. Otro ejemplo: el 29 de julio de 2014, el día en que la opinión pública supo que Estela de Carlotto había encontrado a su nieto, Nuestro Teatro puso la noticia en escena. Sebastián Blutrach lo celebró con palabras antes de comenzar la función, y los actores y la autora de “No Estabas”, la última obra exhibida ese día, lo integraron a la ficción”.²⁹

Es decir, se trata de un hacer que acontece entrelazado pero diferenciado de la militancia organizada de derechos humanos. Se trata de un hacer que visibiliza denuncias por fuera de la justicia institucional; que aloja preguntas antes que evidencias; que moviliza afectos antes que

²⁵ Entrevista personal, 12 de agosto 2014.

²⁶ Entrevista personal, 10 de junio 2015.

²⁷ Entrevista personal, 21 de julio 2015.

²⁸ “Cultura, Derecho, Necesidad y Decisión” organizado por el INT, Argentores, la Asociación Argentina de Actores y la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos.

²⁹ El texto original de la obra de Isabel Salas leía “este mes las Abuelas encontraron a otro nieto”. Salas pidió al actor Pepe Monje (que había estado personalmente en la conferencia de prensa en la sede de Abuelas), que su personaje David brindara en la obra “porque hoy Estela encontró a Ignacio Guido”.

ideología; reflexiones múltiples antes que cursos de acción. Se trata de un hacer que se despliega con vínculos rizomáticos y heterogéneos, antes que dentro de una organización centralizada y jerárquica, como Teatro x la Identidad. Se trata de micropolítica antes que de política pública.

Violencias resituadas, derechos todavía restringidos

Sabemos desde Cohen y Arato (1992) que los procesos de democratización social, además de derechos formales, necesitan de la transformación de discursos culturales. Si se trata de profundizar la vida democrática, argumentan estos autores, las políticas de reforma institucional y de inclusión, demandan también políticas de influencia sobre los discursos culturales para reinterpretar valores, conocimientos, modos de hacer y hacerle lugar a nuevas necesidades y deseos. Se trata, entonces, de prestarle atención a aquello que Álvarez, Dagnino y Escobar (1998) llaman "política cultural" de los movimientos sociales; o los esfuerzos activistas por intervenir en culturas políticas autoritarias y movilizar sentidos culturales que habiliten nuevos derechos.

Nos detenemos, entonces, en tres obras de Nuestro Teatro que movilizan sentidos culturales para problematizar el contexto de expansión de derechos en la Argentina de los últimos años. Estas obras desplazan la mirada del Terrorismo de Estado hacia universos sociales y experiencias vitales más amplias que subrayan, además, otras formas de violencia. Desde el cuerpo y las sexualidades, estas obras evocan derechos todavía vedados y vulnerados. Señalan sentidos culturales que todavía entorpecen la materialización de derechos formalmente conquistados, al mismo tiempo que cercenan la posibilidad, ampliación y conquista de nuevos derechos.

El texto dramático "Mariposa de Pies Descalzos" de Luis Quinteros, enlaza el atentado al Picadero con un aborto clandestino y culpabilizante, sucedido también el 2 de agosto de 1981. Dice Inés, la protagonista y acomodadora de teatro, en el texto de la obra Compré ese diario de la tarde que todavía conservo, no decían las causas del incendio. Tiempo después lo supimos, se había tratado de un atentado. A mí la política no me interesa, poco entiendo, pero esa noticia trágica marcó mi vida, se sumaba a las catástrofes que estaba viviendo; desde entonces con cada estreno me da una hemorragia, como si algo me castigara, como una condena.³⁰

La obra narra la fascinación de la acomodadora por el teatro donde trabaja con el intertexto de *Madame Butterfly* de Puccini. Entreteje la memoria colectiva de "años difíciles, [cuando] no se podía andar por la calle",³¹ con la memoria subjetiva de "un aborto [...] que no se puede superar; la carga pesa, el silencio ahoga". Y lo ubica en el presente de una menopausia vivida trágicamente: "Cada estreno me hace acordar a esa noche y sangro como aquella vez. Hoy se termina todo porque me estoy secando como una planta" dice Inés, su protagonista.³² Es decir; "Mariposa..." señala un silencio pasado y un silencio presente. Al recordar el incen-

³⁰ Quinteros, 2014, p. 12.

³¹ *Ibidem*, p. 5.

³² *Ibidem*, p. 14.

dio del Picadero, la obra visibiliza crímenes y violaciones de derechos cometidos entre 1976 y 1983. Pero al superponerlo con un aborto clandestino y culpabilizante, la obra actualiza el vocabulario político de los derechos humanos para señalar un derecho todavía demorado en tiempos democráticos: el derecho a interrumpir un embarazo.

En "Espejos hacia atrás" originalmente escrita para un concurso del INADI, Ariel Barchilón, evoca (la falta de) transformaciones culturales que son todavía necesarias para materializar y acomodar los nuevos derechos. "Espejos hacia atrás" sugiere que el reconocimiento legal del matrimonio entre personas del mismo sexo no es acompañado por el reconocimiento cultural de la homosexualidad como forma legítima de amor romántico. En la pieza de Barchilón, Denise vuelve a Buenos Aires después de dieciocho años en Europa para casarse con su novia madrileña. Elige Buenos Aires por la legalidad que le ofrece. Pero se encuentra con Norma, la esposa de su padre, con quien tuvo una relación erótico-afectiva años atrás y que provocó su partida al exilio. En Europa, Denise transformó su propia homofobia y volvió a formar pareja con otra mujer. En Buenos Aires, y perteneciente a una generación mayor, Norma abandonó su judaísmo cultural para zambullirse en un cristianismo fanático que regulara su deseo sexual. Norma desea y rechaza a Denise; la abraza, la besa y le pega en la misma escena. Así, el conflicto interno de Norma y su conversión al cristianismo fanático marcan un contrapunto con los matrimonios homosexuales de Denise y de su propio hijo (casado en Buenos Aires con otro hombre). Barchilón marca en su dramaturgia contrapuntos no solo generacionales (las nuevas generaciones habitan el amor homosexual con más libertad que las mayores) sino también culturales: la legalidad del matrimonio igualitario todavía necesita, en la Argentina contemporánea, modos de pensar y de sentir que acomoden los nuevos derechos sexuales.

"La decisión de Yanina", de Juan Laplace, nos hace mirar una democratización cultural aún restringida, redefiniendo los límites del contexto político de expansión de derechos. Desde un autor que apoya la legalización, la obra no gira en torno a la defensa del aborto legal. La interrupción de un embarazo no aparece asociada en el texto dramático a la voluntad de autonomía y al deseo de no maternar de una joven. El aborto aparece asociado a la voluntad de un padre de clase alta más bien preocupado por la reproducción de su prestigio social: su hija no puede ser madre con un joven de sectores populares. Además, en un contexto político donde la investigación genética estuvo al servicio de la expansión de los derechos humanos para abordar los crímenes de apropiación de hijos e hijas nacidas en cautiverio (Penchaszadeh, 2012), la obra de Laplace expone en la Argentina de hoy una posición eugénica. "Él me dijo que si tenía este hijo con vos, el pibe iba a ser genéticamente medio negro"³³ dice Yanina, la protagonista de clase alta en la obra de Laplace, a Martín, su novio de sectores populares, en relación con los dichos y las opiniones de su padre. Los vínculos entre genética e identidad no aparecen aquí asociados a la expansión de derechos humanos, a la restitución de nieto/as apropiados desde las luchas de las Abuelas de Plaza de Mayo. Tanto la interrupción del embarazo como los vínculos entre genética e identidad se exhiben, en la obra de Laplace, desde la voluntad de un hombre, rico y heterosexual, de controlar el prestigio social de su descendencia. En otras palabras, antes que visibilizar un escenario político de expansión de derechos, la obra de Laplace indexa la forma de operar de un "prejuicio racial" todavía profundo, que limita severamente la inclusión social y la democratización cultural.

³³ Laplace, 2014.

La memoria y el presente

La violencia y el cercenamiento a los derechos humanos no ocurrieron solamente en escenarios dictatoriales. Si bien muy ajenos a la sistematicidad del Terrorismo de Estado, la violencia y la restricción de derechos también forman parte de la cotidianeidad de los tiempos democráticos y del Estado de derecho. La potencia de la memoria consiste, entonces, en visibilizar aquellas prácticas represivas y de violación a los derechos que ocurrieron en el pasado pero también de esas violencias que tienen lugar en el presente. En palabras de Pilar Calveiro, “[...] la forma más cabal de hacer memoria hoy sí tiene que ver con mirar el pasado desde las necesidades del presente pero, sobre todo, con mirar el presente a partir de las experiencias del pasado” (2012). Nuestro proyecto se propone indagar en la construcción de memorias de resistencias estético-políticas durante la última dictadura cívico-militar en Argentina, como fue, paradigmáticamente, la experiencia de Teatro Abierto. Pero también pretende analizar los legados de aquel acontecimiento en acciones del presente, como Teatro x la Identidad o el ciclo Nuestro Teatro.

El accionar de TxI, se caracteriza por buscar transmitir y mantener latente en las nuevas generaciones la memoria del pasado dictatorial. Y también se moviliza por una memoria ejemplar (Todorov 1995), es decir, por un sentido reparador de justicia en el presente, manifiesto en la búsqueda de los nietos/as apropiados y desaparecidos en tiempos militares. El estudio de ciclos como *Nuestro Teatro* dentro de este proyecto de investigación responde a la necesidad de explorar y visibilizar nuevos repertorios y lenguajes activistas que redefinieron los límites de la expansión de derechos entre 2003 y 2015. El estudio de estos ciclos tiene que ver, fundamentalmente, con nuestro interés en la vitalidad del ejercicio de memoria. Esto es, con la necesidad política de entender a la memoria como la posibilidad de interconectar el pasado con el presente y viceversa, y de evitar congelar relatos para no hacer nunca de la memoria un elemento arqueológico de la historia. Los actos de memoria, también consisten en iluminar las continuidades entre pasado y presente, enmarcar las múltiples formas de violencias (culturales, sociales, institucionales) y las violaciones actuales a los derechos. Y el teatro, especialmente el teatro político, en tanto acto de memoria profunda, sigue siendo una práctica estética que nos hace mirar, también las injusticias.

Bibliografía

- Álvarez, Sonia E., Dagnino, Evelina y Escobar, Arturo (1998): “Introduction: The Cultural and the Political in Latin American Social Movements”, en Álvarez, Sonia E., Dagnino, Evelina y Escobar, Arturo (ed.) *Cultures of Politics and Politics of Culture. Re-visioning Latin American Social Movements*, Bouldner: Westview Press.
- Andriotti Romanin, Enrique (2013): *Memorias en conflicto. El Movimiento de derechos humanos y la construcción del Juicio por la Verdad de Mar del Plata*, Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata.
- Arreche, Araceli (2011): “Teatro e Identidad. Violencia política y representación estética: Teatro x la Identidad 2001-2010”, *Stichomythia* 11-12, pp. 109-117.
- Barbutto, Valeria (2012): “Los sitios de memoria en la agenda de la democracia”, Red

- Universitaria sobre Derechos Humanos y Democratización para América Latina, Año 2, N° 3, pp. 125-137, Buenos Aires.
- Calveiro, Pilar (2012): "La visión heroica de los años 70 es contraproducente porque obtura la discusión", entrevista para *La Nación*, domingo 09 de setiembre de 2012.
- Carnovale, Vera (2006): "Memorias, espacio público y Estado: la construcción del Museo de la Memoria", *Estudios AHILA de Historia Latinoamericana*, N° 2, 2006.
- Cohen, Jean L. y Arato, Andrew (1992): *Civil Society and Political Theory*, The MIT Press, Cambridge.
- Diz, María L. (2012): "Teatro x la identidad: la puesta en escena de narrativas sobre la (des) responsabilidad por el Terrorismo de Estado y la violencia política en el marco de la memoria social sobre el pasado reciente", en *Aletheia. Revista de la Maestría en Historia y Memoria de la FAHCE*. Universidad Nacional de La Plata 2(4)
- Escobar, Arturo (2008): *Territories of Difference. Place, movements, life, redes*, Durham, Duke University Press.
- Fischer, Patricia V. y Ogás Puga, Grysbj (2006): "El Teatro del Pueblo: período de culturización (1930-1949)" en Pelletieri, Osvaldo (comp.) *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*, Galerna-Fundación Somigliana, Buenos Aires.
- Halbwachs, Maurice (2011 [1950]): *La Memoria Colectiva*, Miño y Dávila, Buenos Aires.
- Jelin, Elizabeth (2002): *Los Trabajos de la Memoria*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires.
- Laplace, Juan P. (2014): "La decisión de Yanina", manuscrito, p. 11.
- Longoni, Ana (2012): "Zona Liberada", en *Boca de Sapo. Revista de arte, literatura y pensamiento*. Año XII, N 12, pp. 44-50.
- Lvovich, Daniel y Bisquert, Jaquelina (2008): *La cambiante memoria de la dictadura. Discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática*, UNGS/ Biblioteca Nacional, Buenos Aires.
- Montero, Soledad (2008): "Justicia y decisión en el discurso presidencial argentino sobre la memoria (2003-2007)", *Confines*, 4/7, pp. 27-41.
- Pelletieri, O. (2006): *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*, Galerna-Fundación Somigliana, Buenos Aires.
- Penchaszadeh, Víctor (2012): "Uso de la identificación genética en la reparación de la violación del derecho a la identidad durante la dictadura militar argentina" en Penchaszadeh, V. (comp.) *Genética y Derechos Humanos. Encuentros y Desencuentros*, Paidós, Buenos Aires.
- Quinteros, Luis (2014): "Mariposa de Pies Descalzos", manuscrito.
- Taylor, Diana (1997): *Disappearing Acts. Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*, Duke University Press.
- _____ (2002): "You are Here": The DNA of Performance", en *The Drama Review* (46) 1, pp. 149-169.
- _____ (2006): "Trauma and Performance: Lessons from Latin America", en *PMLA* 121 (5), pp. 1674-1677.
- Todorov, Tzevan (1995): *Los abusos de la memoria*, Paidós, Buenos Aires.
- Verzero, Lorena (2012): "Performance y Dictadura: Paradojas de las relaciones entre arte y militancia", en *European Review of Artistic Studies*, 3 (3), pp. 19-33.
- Verzero, Lorena y Sala, Jorge (2006): "El Teatro del Pueblo en el marco de la segunda modernización: una poética intransigente (1960-1975)" en Pelletieri, Osvaldo (comp.) *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*, Galerna-Fundación Somigliana, Buenos Aires.