

EL TEATRO ARGENTINO CONTEMPORÁNEO ABORDA EL PASADO RECIENTE

Apuntes y reflexiones sobre una tesis

Maximiliano Ignacio de la Puente

Universidad Nacional de Moreno; Universidad Nacional de las Artes; Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, maxidelapuente@gmail.com

Recibido: 15/03/2017

Aceptado: 04/05/2017

Resumen

Este trabajo busca reflexionar sobre los principales lineamientos metodológicos, así como sobre los objetivos, las hipótesis de lectura, los hallazgos y las preguntas de investigación que guiaron mi tesis: “El teatro argentino contemporáneo aborda el pasado reciente. Análisis de tres obras teatrales sobre la década del setenta en el período 1995-2010”, correspondiente a la Maestría en Comunicación y Cultura de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Un proceso que se desarrolló a lo largo de seis años y que supuso el inicio de un trabajo de elaboración conceptual que tenía por objetivo sentar las bases de una cartografía del campo teatral argentino contemporáneo, en lo que se refiere a las obras que han abordado explícita o implícitamente el pasado reciente, específicamente en relación a las consecuencias del terrorismo de Estado dictatorial. La tesis aborda específicamente en profundidad tres obras: *Señora, esposa, niña, y joven desde lejos* (1998/2000), de Marcelo Bertuccio con dirección de Cristian Drut; *La Chira (el lugar donde conocí el miedo)* (2004/05), de Ana Longoni, dirigida por Ana Alvarado; y *áRBOLES. Sonata para viola y mujer* (2006/07), de Ana Longoni y María Morales Miy, codirigida por Cintia Miraglia y la propia Longoni. Del corpus de obras que abordan distintos aspectos vinculados a la década del setenta en Argentina, opté por elegir específicamente estas tres piezas porque se refieren explícitamente a tres tópicos centrales de las producciones teatrales que abordan el pasado reciente del país: la representación de la figura de los desaparecidos, la del exilio desde una perspectiva infantil durante el período dictatorial, y la irrupción de las voces de los hijos de los militantes de la década del setenta.

Palabras clave: Teatro, Dictadura, Memoria, Dramaturgia

CONTEMPORARY ARGENTINE THEATER DEALS WITH THE RECENT PAST

Notes and reflections on a thesis

Abstract

This work seeks to reflect on the main methodological guidelines, as well as on the objectives, reading hypothesis, findings and research questions that guided my thesis: “Contemporary Argentine Theater deals with the recent past. Analysis of three plays about the decade of the seventies in the period 1995-2010”, corresponds to the Master's Degree in Communication and Culture of the Faculty of Social Sciences of the University of Buenos Aires. A process that was developed over six years and that involved the beginning of a work of conceptual elaboration that aimed to lay the foundations of a cartography of the contemporary Argentine theatrical field, in what refers to the works that have explicitly addressed or implicitly the recent past, specifically in relation to the consequences of dictatorial State terrorism. The thesis specifically addresses in depth three works: *Señora, esposa, niña, y joven desde lejos* (1998/2000), by Marcelo Bertuccio and directed by Cristian Drut; *La Chira, (el lugar donde conocí el miedo)* (2004/05), by Ana Longoni, directed by Ana Alvarado; and *áRBOLES. Sonata para viola y mujer* (2006/07), by Ana Longoni and María Morales Miy, co-directed by Cintia Miraglia and Longoni herself. From the corpus of works that address various aspects related to the seventies in Argentina, I chose specifically these three pieces because they explicitly refer to three central topics of theatrical productions that address the country's recent past: the representation of the figure of the disappeared, the exile from a child perspective during the dictatorial period, and the irruption of the voices of the children of the militants of the seventies.

Keywords: Theatre, Dictatorship, Memory, Dramaturgy

Introducción

Mi tesis de la Maestría en Comunicación y Cultura, denominada “El teatro argentino contemporáneo aborda el pasado reciente. Análisis de tres obras teatrales sobre la década del setenta en el período 1995-2010”, se desarrolló a lo largo de seis años y supuso el inicio de un trabajo de elaboración conceptual que tenía por objetivo sentar las bases de una cartografía del campo teatral argentino contemporáneo, en lo que se refiere a las obras que han abordado explícita o implícitamente el pasado reciente, específicamente en relación a las consecuencias del terrorismo de Estado dictatorial. El inicio del proceso implicó no sólo la lectura de bibliografía especializada en el tema, sino que fue necesario también empezar un relevamiento de obras que abordaran esta problemática en las últimas décadas, bajo diversos aspectos y regímenes de representación estético/políticos. Luego de una revisión exhaustiva, decidí realizar un análisis en profundidad de tres obras teatrales que dan cuenta de problemáticas vinculadas al terrorismo de Estado de la década del setenta en Argentina: *Señora, esposa, niña, y joven desde lejos* (1998/2000), de Marcelo Bertuccio con dirección de Cristian Drut; *La Chira, (el lugar donde conocí el miedo)* (2004/05), de Ana Longoni, dirigida por Ana Alvarado; y *áRBOLES. Sonata para viola y mujer* (2006/07), de Ana Longoni y María Morales Miy, codirigida por Cintia Miraglia y la propia Longoni. Del corpus de obras que abordan distintos aspectos vinculados a la década del setenta en Argentina, opté por elegir específicamente estas tres piezas porque se refieren explícitamente a tres tópicos centrales de las producciones teatrales que abordan el pasado reciente del país: la representación de la figura de los desaparecidos, la del exilio desde una perspectiva infantil durante el período dictatorial y la irrupción de las voces

de los hijos de los militantes de la década del setenta. Esta decisión se justificaba también porque son obras que, debido a su marcado carácter experimental, se alejan de las formas convencionales de representación del teatro político de izquierda, piezas que se distancian del realismo histórico que el espectador y la crítica especializada suelen reclamarle, en reiteradas oportunidades, al teatro político. Son obras que nos confrontan con una realidad que admite representación sólo a condición de emprender un camino alusivo, sugerente, indirecto y cifrado sobre estos temas. En el uso de esa estrategia oblicua, fragmentaria, compuesta más de insinuaciones que de certezas, estas piezas suponen un conocimiento previo de los espectadores en relación a los diversos aspectos vinculados al terrorismo de Estado dictatorial. En el marco de las estéticas propias de las obras contemporáneas de la escena teatral independiente de Buenos Aires, que se ha caracterizado por llevar hasta el límite expresivo las carencias materiales, haciendo de la necesidad virtud, la potencialidad de la sugestión que brinda el espacio *off*, la ausencia, el fuera de campo en términos cinematográficos, es decir aquello que no se puede ver pero que interviene de alguna forma en el espacio escénico, o lo que se dice o se explicita sólo a media voz, es enormemente efectivo y contundente, en términos estético/políticos, a la hora de abordar las consecuencias del pasado reciente.

La selección de este corpus supuso la decisión de dejar explícitamente al margen del análisis a las obras comprendidas en el movimiento de *Teatroxlaidentidad*, puesto que constituye un fenómeno aparte, que debe ser estudiado en sí mismo en la medida en que se recorta nítidamente del resto del campo teatral, con sus propias lógicas de producción, montaje y circulación. La excepcionalidad del movimiento organizado por las Abuelas de Plaza de Mayo radica en que continúa el camino iniciado por *Teatro Abierto* en plena dictadura, instalándose “como la segunda respuesta colectiva sobre un tiempo traumático, (...) Aportando al gesto de denuncia que proponía su antecedente la búsqueda de memoria como acto de reparación” (Arreche, 2011).

Además, *Teatroxlaidentidad* lleva ya más de quince años de existencia y tiene una finalidad fundamentalmente política antes que estética, dada principalmente por la difusión del derecho a la identidad y por la incesante búsqueda de los menores apropiados por los represores en plena época dictatorial. Decidí tomar como objetos de estudio a obras que, en cambio, constituyen el esfuerzo y el aporte de teatristas individuales que no conforman un colectivo de trabajo que perviva en el tiempo, sino que se han reunido puntualmente para la escritura y el montaje de estas piezas conformando cooperativas eventuales, y que han sido interpelados de diversas maneras, en muchos casos a través de sus biografías personales, por la lógica de exterminio y sus consecuencias que supuso el terrorismo de Estado en nuestro país. A diferencia de *Teatroxlaidentidad*, estas obras persiguen principalmente objetivos estéticos antes que políticos, si bien no desdeñan esta última dimensión sino que la reformulan, al suponer que no hay herramienta política más potente que la intensidad poética o artística.

La tesis se elaboró principalmente a partir de un análisis de los textos dramáticos y espectaculares o de puesta en escena de las obras que recorté como corpus, además del estudio y el señalamiento de los vínculos entre las críticas y las reseñas de las piezas publicadas en medios especializados. En todos los casos las producciones fueron abordadas contextualmente, ya que un enfoque profundo y totalizador del fenómeno teatral no puede omitir las condiciones del campo histórico-social en que se produce. La dimensión política ha sido así clave en el abordaje y estuvo garantizada también por las lecturas que conformaron el marco teórico, teniendo en cuenta además que el sentido

político de una obra de teatro se genera a partir de las tres intencionalidades definidas por Umberto Eco: la del creador (o intencionalidad del autor), la del texto en sí (o intencionalidad de la obra más allá de su autor) y la de la actividad del receptor (o intencionalidad del público o espectador, incluyendo también las críticas publicadas en medios gráficos y digitales) (Dubatti, 2006a).

En esta tesis me centré en obras teatrales escritas y realizadas en la ciudad de Buenos Aires en el período 1995-2010, un momento definido por el auge de las políticas neoliberales en nuestro país y por la desaparición de las utopías colectivas a nivel mundial. Este es también un período clave dentro del teatro argentino contemporáneo, ya que coincide con el comienzo y el posterior auge de la “nueva dramaturgia”, un grupo de jóvenes autores y directores que estrenan sus textos a partir de la década del noventa. Se caracterizan por la renuencia a emplear estructuras clásicas de escritura y por ensayar formas heterogéneas, inconclusas y fragmentarias, que proponen una deconstrucción del sentido común del lenguaje en sus textos y montajes, los cuales suelen propiciar múltiples lecturas, no ancladas a un sentido unívoco. Lo que me ha interesado fue analizar las diversas maneras que ha asumido el teatro argentino contemporáneo a la hora de representar la época dictatorial, es decir, las estrategias y los recursos narrativos que ha puesto en juego en la reconstrucción de las memorias de aquellos años. Las representaciones del exilio, las de la figura de los desaparecidos y el surgimiento de las voces de los hijos de los militantes de los años setenta, como un nuevo actor central en la disputa por los sentidos de las lecturas sobre el pasado reciente, son algunos de los ejes temáticos recurrentes problematizados en las obras teatrales del período, y han sido también, por lo tanto, los objetos privilegiados de mi análisis en estas tres obras.

El proceso de investigación que se llevó a cabo en el marco de la tesis se nutrió de los aportes, las conceptualizaciones y los enfoques teóricos brindados por la Maestría en Comunicación y Cultura de la Universidad de Buenos Aires, ya que debido a su perspectiva transdisciplinaria brinda herramientas para reflexionar sobre los vínculos complejos y contradictorios que se establecen entre el teatro, la historia y las memorias del pasado reciente del país. El enfoque analítico que desarrollamos en la tesis se considera pertinente en relación a la Maestría, en la medida en que desde la perspectiva de la crítica cultural parte de un corpus específico de obras seleccionadas con el fin de reflexionar sobre las especificidades del campo teatral y su relación con las representaciones del horror. En lo que se refiere a la contribución que mi tesis buscó realizar con respecto al campo de la Comunicación y la Cultura, cabe señalar que se propuso abordar un área de vacancia, en la medida en que todavía hoy existen muy pocos trabajos de reflexión y análisis exhaustivos que intenten reconstruir las diversas, plurales y contradictorias representaciones generadas sobre la década del setenta desde las expresiones teatrales contemporáneas. Investigar esta problemática sigue siendo importante y pertinente no sólo porque está poco indagada, o porque es evidentemente traumática, sino porque las representaciones del terror desde el teatro no constituyen un hecho pasado: como pasado siguen y seguirán marcando nuestro presente y futuro.

Objetivos, presupuestos e hipótesis de lectura

En primer lugar, hay que señalar que la tesis se propuso dar cuenta de los modos en que las obras que analicé han representado las consecuencias que el terrorismo de Estado ha

tenido sobre la vida cotidiana. Este es un problema de investigación que, lejos de encontrarse saldado, continúa suscitando aún nuevos interrogantes en el presente en la medida en que, tanto para las producciones teatrales como para las que corresponden a otras artes, la pregunta por la posibilidad o no de representación de las experiencias de los hechos traumáticos vividos durante la dictadura no deja de ser tema de debate. ¿Cómo y desde dónde narrarlos? ¿A través de la utilización de qué tipo de procedimientos y recursos estéticos? ¿Cómo mostrar esos hechos y sus consecuencias para que afecten e interpelen al espectador contemporáneo en una época que se encuentra alejada de esas vivencias en términos directos? ¿Qué grado de efectividad alcanzan? ¿Qué tipo de continuidades y discontinuidades establecen estas obras entre el pasado reciente y el presente postdictatorial? Son también algunos de los interrogantes más importantes que guiaron mi trabajo. El rasgo común de estas preguntas es que hacen hincapié en cómo se transmiten las experiencias traumáticas del terrorismo de Estado, y qué aspectos de nuestro pasado perviven y se reproducen de manera recurrente en los mundos ficcionales generados por las expresiones teatrales que abordan el período, las cuales proponen distintos tipos de subjetividades que pueden identificarse en relación con la dictadura y sus memorias. Reflexionar sobre cómo opera el lugar de la subjetividad y de lo autobiográfico –en tanto representación de la memoria privada– en relación a lo público –como representación de la memoria colectiva– en las obras de mi corpus, ha sido entonces otro de los objetivos de la tesis.

Al mismo tiempo, mi tesis pretendió hacer un aporte a los estudios sobre el pasado reciente en nuestro país, a partir de una perspectiva comprensiva e interpretacionista centrada en el análisis de los textos y las representaciones teatrales de las obras tomadas como corpus, con el fin de dar cuenta de los distintos modos en que una parte significativa de la producción del teatro argentino contemporáneo ha intentado comprender y reelaborar lo sucedido en los años del terrorismo de Estado. El análisis del funcionamiento de las representaciones teatrales que efectué en la tesis, en cuanto a procedimientos y dispositivos que han puesto en juego en su construcción, buscó contribuir a la comprensión del imaginario social postautoritario desde cierta zona experimental del campo teatral.

Un eje importante que busqué desarrollar en la tesis es el que corresponde a la problematización del concepto de “verdad” vinculado al testimonio en primera persona, en los relatos que abordan el período dictatorial. Sostengo que este tipo de construcción narrativa es puesta en crisis por las obras analizadas en la tesis, ya que en ellas la propia lógica de acceso a una verdad unívoca, homogénea y coherente sobre aquellos años del terrorismo de Estado, junto con las formas hegemónicas de representación de ese horror, que tienen en el realismo histórico y en el teatro que busca demostrar una tesis político-social sus exponentes privilegiados, son completamente cuestionadas. Esta desacralización del relato testimonial de los protagonistas de aquellos años (quienes se encontraban legitimados socialmente como los únicos que podían referirse a los años de plomo, pues eran portadores de una verdad incuestionable por haberlos vivido), en las estructuras dramáticas de las obras analizadas, propicia la indagación en las posibilidades de otros registros que anteriormente habían estado marginados o desplazados para dar cuenta del horror dictatorial, como la representación del exilio desde una perspectiva infantil, o la de los desaparecidos a partir de la degradación y la pérdida progresiva del lenguaje, o la irrupción de las voces de la generación de los hijos de los militantes de los años setenta. Estos puntos de vista comienzan a hacerse

escuchar en el ámbito teatral recién con el surgimiento de un conjunto de jóvenes teatristas que emergen desde mediados y fines de los años noventa en adelante, por lo que se torna imprescindible examinar las complejidades que implica recordar en estos términos, sin dejar de representar el horror.

Cabe señalar también que algunas de las hipótesis y presupuestos que han guiado mi análisis son los siguientes.

Las huellas de la dictadura en el teatro actual son inmensas. El teatro contemporáneo se refiere, lo quiera o no, al terrorismo de Estado y sus consecuencias en el presente. El teatro funciona hoy como un constructo memorialista de las experiencias de la dictadura (Vezzetti, en Dubatti, 2006b), convirtiéndose así en una de las formas de asunción y construcción de memorias del horror. Las representaciones de la figura del desaparecido, las del exilio y la irrupción de las voces de los hijos de los militantes de la década del setenta, constituyen algunos de los principales ejes problematizados en las obras teatrales contemporáneas. Estos tópicos asumen muchas caras: sus representaciones son heterogéneas, contradictorias y variadas, imposibles de ser subsumidas bajo una lógica privilegiada de acceso a la verdad, muchas de ellas se encuentran incluso en tensión entre sí.

En las obras teatrales analizadas aquí, y en muchas otras pertenecientes al mismo período, se observa una constante presencia de la fragmentariedad, la ruptura de la unidad espacio-temporal, las discontinuidades y la irrupción de una pluralidad de voces narrativas para referirse a los hechos traumáticos del pasado reciente. Son obras que construyen memorias plurales, oblicuas, sesgadas; piezas que ofrecen aperturas hacia nuevas y contradictorias formas de representación del horror, que carecen por completo de una imagen unívoca del mundo al que reenvían, en donde la reproducción de distintos aspectos y puntos de vista del pasado dictatorial se manifiesta de modo inconcluso.

Las expresiones teatrales analizadas aquí dan cuenta de un teatro que ya no busca asumir una función de esclarecimiento que tiene por objetivo la transmisión de un mensaje. Las nuevas poéticas buscan más bien implicar a los espectadores en procesos asociativos e interpretativos complejos, exigiéndoles que se involucren en aquello que narran. Partiendo de la concepción por la cual lo político se encuentra en lo poético, estos autores y directores intentan transmitir su posición buscando lo político en la forma de revolucionar su producción teatral. En algunas de las obras pertenecientes al período que analicé, cuyo exponente privilegiado es la de Marcelo Bertuccio, *Señora, esposa, niña y joven desde lejos*, se utiliza un lenguaje deteriorado para dar cuenta del pasado. Esta degradación en el lenguaje opera como signo de la desintegración sufrida por la memoria, dando cuenta así de un pasado que se vuelve literalmente imposible de reconstruir. Estas obras se elaboran entonces a partir de un lenguaje que en muchos casos implica distintos grados de desconexión, extrañamiento y desarticulación, lo cual se corresponde con la fragmentación como estrategia predominante tanto de escritura como de montaje de estas producciones.

Una gran parte de los autores y directores del período pertenecen a una generación que ha vivido su niñez durante la dictadura. Los que tienen la palabra en las obras contemporáneas son los hijos de los militantes de las organizaciones armadas de los años setenta, es decir, aquellos que nunca la tuvieron antes. Se narra desde un lugar diferente al que ocuparon los miembros de la generación de sus padres, quienes

protagonizaron y padecieron de manera directa aquellos oscuros años. Escriben desde la distancia que les da haber sido testigos pero no partícipes directos, lo cual ha posibilitado que hayan adquirido una capacidad de reelaboración y crítica que muchas veces, para los actores de antaño, está empañada por haber tenido una relación inmediata con el horror, impidiéndoles a estos últimos la posibilidad de alcanzar una necesaria mirada analítica distanciada.

El teatro del presente cuestiona aquello que está canonizado por las versiones hegemónicas de ciertos sectores de la sociedad postdictatorial, especialmente de los vinculados a algunos organismos de derechos humanos: una mirada épica y exaltadora de la militancia, del exilio, de los desaparecidos y de la lucha armada, poniendo en cuestión así las versiones políticamente correctas sobre la generación del setenta. La tensión entre recordar y olvidar, y qué y cómo recordar y olvidar en el proceso de reflexión histórica, se encuentra siempre latente en el teatro argentino contemporáneo.

Consideraciones metodológicas

La metodología de investigación utilizada en la tesis se enmarca en la perspectiva hermenéutica de crítica cultural. Como señalé con anterioridad, me centré en el período 1995-2010 porque es un momento aún pobremente cartografiado en relación a las expresiones teatrales que han abordado la década del setenta. Es por lo tanto un campo sumamente fértil para el análisis, ya que se encuentra en un estadio primigenio de construcción. El período es también significativo, puesto que comienza en pleno auge del neoliberalismo en nuestro país, lo cual traerá aparejado cambios sustanciales en los estudios sobre memoria, historia y pasado reciente; y porque constituye también el origen de una transformación sustancial en el sistema teatral argentino, que se encontraba en el comienzo de esta etapa en plena fase de transición de la modernidad a la posmodernidad teatral, cuando las obras dramáticas sobre la dictadura comenzaban lentamente a resurgir, alcanzando un incremento marcado en la última década, complejizando así la mirada histórica en relación al fenómeno.

Para el análisis de las obras tomé las herramientas que la semiótica teatral provee, al examinar el proceso relacionante texto-representación partiendo de la hipótesis del hecho teatral como articulación entre dos conjuntos de signos, verbales y no verbales (Ubersfeld, 1998). El análisis textual, de carácter marcadamente exhaustivo, no ha pretendido agotar las múltiples significaciones que proveen las obras, pero sí señalar las relaciones que suponen el entramado de los diálogos, las didascalias o textos secundarios o de acción, y la caracterización de unos personajes “escindidos, habitados por múltiples subjetividades y voces” (López, 2007), con las diversas resonancias y sentidos que adquiere en estas piezas el período dictatorial.

Con relación al texto espectacular o de puesta en escena, seguí a Pellettieri (Pellettieri, 2001), quien busca historizar su relación con el texto dramático, en la medida en que cada representación teatral es el resultado de un particular vínculo entre ambos tipos de textos, y en donde el conjunto de los signos visuales, escenográficos, auditivos y musicales generados por los productores del espectáculo, tiene un sentido que excede al conjunto textual. Nos encontramos ante una polifonía informacional, lo cual da cuenta de la dimensión plurisignica del texto espectacular. Busqué pensar la relación entre el texto dramático y el texto espectacular como una relación dialógica, como un diálogo donde uno no es el origen del otro, esto es, como una relación intertextual permanente.

Esta otra visión pone, por un lado, en una igualdad de jerarquías al escritor/dramaturgo y al director/dramaturgo, y por otra, pone fundamentalmente en un pie de igualdad intertextual el texto espectacular y el texto dramático. Esto último permite pensar con mayor libertad la relación entre ambos textos, quebrado el punto de origen, y nos permite ver las producciones contemporáneas de otra manera (Rosenbaum, 2007). En tanto la actividad teatral se encuentra incluida en el devenir sociohistórico, estudié los textos dramáticos y espectaculares en sus condiciones no sólo de producción, sino también de reconocimiento, ya que si bien los procedimientos estéticos son inmanentes a los textos, la recepción se ve determinada por la coyuntura política, social, cultural y económica. Como sostienen Pellettieri y Jauss (Jauss, 1976), los textos dramáticos y espectaculares constituyen siempre una respuesta a las preguntas que les formula la época.

Además de las herramientas mencionadas con anterioridad, realicé también una reconstrucción histórica de las obras analizadas, a partir de documentos de la representación (gacetillas de prensa, programas de mano, etc.), entrevistas en profundidad a los actores, autores y/o directores, tanto propias como de medios especializados, grabaciones, fotos, videos de los espectáculos, críticas periodísticas y artículos académicos de investigadores, buscando complementar y complejizar la construcción de sentidos a través de estos testimonios y documentos.

Estructura de la tesis

El análisis comienza, en el primer capítulo de la tesis, con la obra de Marcelo Bertuccio, *Señora, esposa, niña, y joven desde lejos*, estrenada en 1998 en la sala “Callejón de los Deseos” de la Ciudad de Buenos Aires, con dirección de Cristian Drut. Diferencié, de la misma manera que en las otras obras analizadas, entre los aspectos pertenecientes al texto, al montaje y a la recepción del espectáculo, incluyendo las resonancias que alcanzó el mismo en la gira que realizara por Austria y Alemania. Indagué en esta pieza en lo que se refiere específicamente a la forma en que se encuentra representado el personaje del Joven, quien encarna a uno de los tantos desaparecidos por el accionar del terrorismo de Estado dictatorial. La desaparición asume aquí la condición de un lenguaje que se va degradando progresivamente, hasta constituir en el final un discurso totalmente ininteligible y entrecortado.

En el siguiente capítulo me detuve en la obra de Ana Longoni, dirigida por Ana Alvarado, *La Chira, (el lugar donde conocí el miedo)*, estrenada en 2004 en “Teatro Del Abasto” de la ciudad de Buenos Aires. En este caso me concentré en la representación del exilio durante el período dictatorial, que es abordado desde una perspectiva infantil, tradicionalmente marginal y desplazada. En el apartado correspondiente a la recepción, subrayé especialmente las resonancias del nuevo montaje que Longoni y Natividad Martone, una de las actrices de la puesta en escena original, llevaron a la ciudad de La Habana, en ocasión de la presentación de la obra en la XVI Feria Internacional del Libro desarrollada en Cuba, en febrero de 2007, en la Casa de las Américas de esa ciudad, que tuvo en ese momento a la Argentina como país invitado de honor.

En el capítulo siguiente, abordé *áRBOLES. Sonata para viola y mujer*, de Ana Longoni y María Morales Miy, codirigida por Cintia Miraglia y la propia Longoni, estrenada en 2006 en el Teatro “Anfitrión” de la Ciudad de Buenos Aires. Allí sostengo que esta es una de las obras que marca la irrupción de las voces de los hijos de los militantes de la

década del setenta en el campo teatral, como uno de los actores centrales que comienza a participar en las disputas por los sentidos de las memorias del período dictatorial. Finalmente, en el epílogo retomo algunos aspectos desarrollados en las secciones precedentes y realizo fundamentalmente una puesta en común que incluye las continuidades y las discontinuidades de las obras tomadas para el análisis. Luego de la bibliografía, en el anexo se encuentran los textos teatrales completos de las tres obras analizadas, así como otros documentos que formaron parte del trabajo de investigación: críticas de las obras, entrevistas publicadas en medios masivos y especializados, etc.

A modo de cierre: algunas conclusiones de la investigación

El trabajo de investigación que se expresó y materializó en la tesis de maestría me permitió arribar a algunas conclusiones: en las tres obras analizadas existe un nivel de distancia, de reflexión y reelaboración en torno a la materialidad del pasado dictatorial. Lo familiar y lo conocido es revisitado desde una nueva perspectiva, alejada de la “experiencia directa” que brinda lo autobiográfico y el testimonio en primera persona, que se encuentra fragmentado y disuelto. Este tomar distancia tiene por resultado la generación de poéticas de gran efectividad y contundencia a la hora de narrar el horror y sus consecuencias, ya que al asentarse en la elipsis, la condensación textual, lo cifrado, lo sugerido, lo dicho sólo a media voz, se vuelven cada vez más elocuentes en lo que se refiere a la implicación que le proponen al espectador sobre lo sucedido en aquellos oscuros años de la dictadura, puesto que logran poner en evidencia los silencios y las hendiduras que se han generado en las subjetividades que atravesaron la década del setenta. En vez de establecer certidumbres, en lugar de anclarse a un único sentido posible, estas expresiones teatrales generan politicidad a fuerza de mostrar “el artificio, la construcción, la ficcionalidad que hay detrás de toda certeza” (Irazábal, 2003), dando cuenta así de que toda representación, se apoye en el testimonio en primera persona o no, lejos de ser una verdad revelada es sólo el producto de una elaboración socialmente establecida, y es por lo tanto pasible de ser transformada o modificada.

Si para el dramaturgo alemán Bertolt Brecht, el distanciamiento puede pensarse como una instancia que busca percibir la realidad cotidiana, con la que dialoga inevitablemente, lo quiera o no, toda representación, bajo un nuevo prisma que evidencie sus aspectos velados; estas obras hacen emerger lo que hemos dejado de percibir por estar todo el tiempo presente ante la inmediatez de nuestros sentidos: las consecuencias, en el ámbito doméstico y en las subjetividades, de la política de desapariciones del terrorismo de Estado dictatorial. Para lograr tal objetivo, las obras se valen de las coordenadas que provee el orden de lo extraño, lo sobrenatural, lo maravilloso y lo fantástico, es decir, todo aquello que está gobernado por leyes que escapan a la lógica diurna, lo que precisamente reina en el ámbito de los sueños que devienen pesadillas. Las obras relatan el horror de la política concentracionaria de la dictadura y sus consecuencias desde el punto de vista de la tragedia familiar, con sus desmembramientos, sus vínculos quebrados, sus cicatrices expuestas y la imposibilidad de reconstruir un orden en la intimidad que se encuentra alterado para siempre. En las tres piezas, la familia como núcleo narrativo irreductible es un eje recurrente. La reelaboración de una memoria colectiva uniforme y sin contradicciones en relación al terrorismo de Estado se asemeja a una tarea imposible, puesto que incluso en las memorias individuales de los personajes de las obras asoman fisuras notorias.

Estas expresiones teatrales proponen también un recorrido que se traza desde el pasado hacia el presente y viceversa, de manera tal que los tiempos junto con los espacios se yuxtaponen, se fragmentan y se alternan, ya que en todas las piezas asoman distintos ámbitos en los que se desarrolla la acción, por lo que los límites entre el pasado y el presente se confunden: los personajes parecen estar aún atrapados en el cerco de la dinámica del terrorismo de Estado y sus consecuencias, ese pasado traumático que los ha marcado de manera indeleble. Se encuentran así en una situación expectante, en la que el tiempo literalmente se ha detenido. Los personajes de estas obras, de carácter marcadamente solipsista, se caracterizan a su vez por tener identidades trastocadas, en devenir constante, lo cual es un rasgo no sólo de la escena alternativa contemporánea de Buenos Aires, sino también de los principales centros de la dramaturgia mundial, ya que “desde Beckett en adelante se ha desplazado y puesto en cuestión la noción del ‘personaje’ construido a partir de rasgos icónicos y lingüísticos que buscan crear la ilusión de semejanza con una “persona” (López, 2007). Por lo tanto asistimos así, en las piezas analizadas, al proceso de desestructuración de los personajes como entes homogéneos, uniformes y coherentes, ya que éstos “se definen por su discurso en lugar de hacerlo a partir de los imperativos psicológicos del realismo” (Pellettieri, 2001), una desintegración de las subjetividades que se encuentra unida a la presentación de memorias rotas, fragmentadas, ambiguas, con muchas incógnitas y espacios en blanco. En tanto vivir implica “estar en mar abierto” (Blumemberg, 1995), al arbitrio de la intemperie, podemos pensar a los personajes de estas obras como náufragos que se encuentran inmersos en una realidad opresiva, es decir, que son carne de cañón del terrorismo de Estado: seres a la deriva, bajo el dominio del horror, lejos de la seguridad que brinda la tierra firme.

Especialmente en *La Chira* y en *áRBOLES* los personajes se mueven en un entorno onírico y pesadillesco, con fuertes componentes fantásticos, en tanto las escenas se desarrollan a partir de un peculiar alejamiento de la lógica cotidiana, racional y establecida, junto con la irrupción de lo extraño, lo surreal y lo maravilloso, lo que genera que nos preguntemos constantemente qué es real y qué pertenece al orden de lo imaginario y lo onírico dentro de los universos ficcionales de estas obras. Los procedimientos y las estrategias narrativas que se ponen en juego anulan la distinción entre la realidad y la representación, entre la vida y el teatro. Estas dos obras mezclan de manera desjerarquizada, de una forma tramada a tal punto que resulta imposible distinguir entre unos y otros elementos, materiales ficcionales y autobiográficos basados en experiencias personales, de manera tal que el orden de lo ficcional y lo documental, de la representación y la presentación, se encuentran totalmente imbricados, conformando una estrategia narrativa que da cuenta de la imposibilidad de (re)construir un relato unívoco sobre el pasado. En la obra de Bertuccio, a su vez, “la imposibilidad de reconstruir un pasado ominoso vinculado a nuestra historia reciente lleva a la disolución del lenguaje y a la imposibilidad de desarrollar una memoria activa y, por lo tanto, de construir una identidad en la que se articule dicho pasado con el futuro” (Pellettieri, 2001). La memoria, como la identidad, se desarticula y se disuelve, en la medida en que se pierde irremisiblemente la materialidad del lenguaje, que opera como condición de posibilidad de ambas.

En la medida en que estas obras posibilitan el surgimiento de una nueva generación, la de los hijos de los militantes de los años setenta, es decir aquellos que no vivieron directamente esa década, se encuentran atravesadas por un intenso cuestionamiento a las

voces jerárquicas y preeminentes a la hora de narrar el pasado dictatorial, impugnando a la generación de sus padres, u observándolos al menos con reticencia y recelo, pues en las piezas se discute que sean precisamente los protagonistas de aquellos años quienes estén en mejores condiciones para testimoniar y representar la versión “verdadera” de los años del terror. Un relato del que descreen puesto que curiosamente los presenta a estos últimos desde una instancia mítica, sin contradicciones ni matices, plena de heroísmo en su relación con la militancia. La irrupción de estas nuevas voces de una joven generación ocasiona que surjan narrativas a partir de miradas que tradicionalmente habían sido dejadas de lado o desplazadas.

En relación a la recepción de las obras, teniendo en cuenta las reseñas publicadas en medios masivos y especializados, observamos una clara tendencia a reconocer el carácter de apertura hacia nuevas posibilidades de representaciones a la hora de dar cuenta del horror dictatorial que un pequeño sector de la crítica le adjudica a estas piezas. No obstante una significativa cantidad de críticos, nos referimos principalmente a aquellos pertenecientes a los medios masivos, no sabe cómo ubicarse analíticamente al momento de enfrentarse con espectáculos densamente polisémicos como estos. Así, la multiplicación de signos, lenguajes y recursos estéticos que constituye la impronta de estas obras, “en lugar de verse como un procedimiento termina ‘anulando’ la posibilidad de lectura, al no poder arribar a una síntesis, es decir, a la unidad” (López, 2007). Al ser expresado a través de diversos regímenes de representación, el pasado reciente es retomado desde distintas poéticas, bajo procedimientos disímiles, con estéticas que entran muchas veces en tensión.

Finalmente, el proceso de investigación que se expresó en la tesis me permitió recuperar para los teatristas la noción que utiliza Elizabeth Jelin de “emprendedores de la memoria”, en tanto aquellos serían “generadores de proyectos, de nuevas ideas y expresiones, de creatividad –más que de repeticiones–” (Jelin, 2002). Estos “emprendedores” ofrecen nuevas narrativas, otras versiones del pasado reciente de nuestro país, en la medida en que experimentan con formas estéticas alejadas del predominio del testimonio, obras que ponen en duda la veracidad de la narración de la primera persona y que operan a partir del fragmento, las elipsis, los sobreentendidos, los huecos repletos de sentidos, que deben ser llenados y reapropiados por un espectador al que presuponen siempre activo, inteligente y lúcido. Estas obras hacen su aporte a la permanencia de las memorias de la década del setenta en nuestro país, las cuales dependen de las “aperturas de nuevos proyectos y nuevos espacios” (Jelin, 2002), por lo que participan de una lucha simbólica y cultural que aún hoy se encuentra muy lejos de estar saldada, de la que el campo teatral apenas si ha empezado a dar cuenta en los últimos años.

Bibliografía

Arreche, A. (2011). “El teatro y lo político. Teatro x la identidad (2001- 2011). Emergencia y productividad de un debate identitario”. En *Actas de las “XVII Jornadas Nacionales de Teatro Comparado”*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires (publicación en CD).

- Blumemberg, H. (1995). *Nafragio con espectador*. Madrid: Antonio Machado, Colección La balsa de la Medusa.
- Dubatti, J. (2006a). *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura. Micropoéticas III*. Buenos Aires: Ediciones del CCC Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- Dubatti, J. (2006b). “El teatro en la dictadura: a 30 años del Golpe Militar”. *Picadero, Revista del Instituto Nacional de Teatro*, N° 16 (enero-abril), 16-21.
- Irazábal, F. (2003). “Cuando lo real se divorcia de lo verdadero”. *Revista Funánbulos. Los viudos de la certeza*, Año 6, N° 19.
- Jauss, H. (1976). *La literatura como provocación*. Barcelona: Península.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- López, L. (2007). “Territorios baldíos de la crítica teatral”. *Territorio teatral-Revista digital*, Sección “Artículos”, N° 1. Recuperado el 12 de octubre de 2011 de <http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/pdf/05.pdf>
- Pellettieri, O. (2001). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Vol. V. El teatro actual (1976 1998)*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Rosenbaum, A. (2007). “El director como autor en la escena contemporánea de Buenos Aires”. *Territorio teatral-Revista digital*, Sección “Artículos”, N° 1. Recuperado el 10 de octubre de 2011 de <http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/06.html>
- Ubersfeld, A. (1998). *Semiótica teatral*. Madrid: Ediciones Cátedra.