

Teatroxlaidentidad: Un teatro en busca de su identidad

Grisby Ogás Puga

Entre los meses de julio a octubre de 2002, Teatroxlaidentidad (literalmente Teatro “por” la identidad), presentó su segundo ciclo, en ocho salas de la Capital Federal de la República Argentina. Todos los lunes se pusieron en escena en forma simultánea 14 obras teatrales seleccionadas a partir del eje temático “identidad.” El ciclo estuvo auspiciado y promovido por la agrupación Abuelas de Plaza de Mayo.¹

Desde su primera edición en 2001, Teatroxlaidentidad se consideró heredero del espíritu del movimiento Teatro Abierto, que 20 años atrás impactó en el campo intelectual teatral argentino como forma de resistencia ante el orden socio-político que corría en los años de la dictadura militar argentina (1976-1983), momento en que el campo de poder censuraba sistemáticamente al campo intelectual.² Pero Teatro Abierto fue una autoconvocatoria – aunque de urgente carácter de denuncia – de dramaturgos, directores y actores que se aunaron por la afirmación y proclamación de un teatro argentino. En Teatroxlaidentidad, la participación activa de las Abuelas de Plaza de Mayo otorgó fundamento y objetivo – el hallazgo de los nietos apropiados ilegalmente durante la dictadura – al hecho artístico que se puso a su servicio. Según declaración de una de las abuelas: “Este año la gente de teatro continúa ayudándonos a decirles a todos que las abuelas siempre estamos aquí, luchando por nuestros nietos, llamando a nuestros nietos, esperando a nuestros nietos.”³ Al concluir las obras de las diversas salas, era común escuchar a alguna abuela – a modo de cierre de la función – comentar al público que a partir del comienzo del ciclo, cada día concurrían alrededor de siete chicos a la asociación Abuelas de Plaza de Mayo con dudas acerca de su identidad.⁴ La recepción fue cuantitativamente abundante, con predominio de público joven de variado estrato social.

En tanto fenómeno sociológico, creemos que este caso comparte los atributos que en su momento tuvo Teatro Abierto, “uno de los momentos en la vida del país en los cuales se instaura el teatro como práctica social” (Pellettieri: 1994). Estos tipos de textos teatrales corresponderían a la categoría de los grandes relatos sociales y políticos, en tanto formas de representación de la memoria colectiva. Teatrola identidad retoma, desde la reconstrucción de la memoria, aquel pasado que fuera el presente del mítico Teatro Abierto. Pero a diferencia de las producciones de Teatro Abierto, las obras de Teatrola identidad, en su conjunto, presentaron un panorama heterogéneo en el aspecto estético. La opción por enunciar un mensaje de funcionalidad social jugó, en muchas obras, en desmedro de la búsqueda formal, cayendo en significados unívocos y en la obviedad del sentido, tal vez en pos de una “claridad” en la tesis que se pretendía transmitir.

Las obras que conformaron Teatro Abierto se convirtieron en referentes indiscutidos de nuestra historia teatral. Dramaturgos de la talla de Griselda Gambaro, Ricardo Halac, Diana Raznovich o Roberto Cossa, entre otros, fueron algunos de los escritores que llevaron a la literatura teatral temas claves del contexto socio-político argentino, trascendiendo por su calidad estética. Sobre *Gris de ausencia*, por citar sólo un ejemplo, George Woodyard (2000) comenta que Roberto Cossa expuso “el problema de la diáspora argentina, elemento que alcanzaba proporciones asombrosas y desmoralizantes.”

Teatrola identidad intentó crecer y consolidarse en este segundo año de su labor.⁵ La ampliación del concepto de identidad, que el año anterior restringía el significado sólo a la identidad de los jóvenes desaparecidos, en este último año amplió su espectro y permitió mayor libertad creadora, y por lo tanto mayor eficacia estética en las obras que lograron alejarse de un planteo maniqueísta. El concepto de identidad abrió su sema diversificando las propuestas, que transitaron desde la persecución del proceso militar, la apropiación de hijos de desaparecidos durante la dictadura, los excesos del autoritarismo y el exilio, pasando por los problemas identitarios de la inmigración y la colonización extranjera en nuestro país, hasta llegar a temas como la alienación de la vida cotidiana porteña en un edificio de departamentos habitacionales, tal como plantea la obra *Edilicia*.

En cada sala se representaban obras distintas, por lo general tres obras breves con monólogos en los intermedios. Todos los monólogos exponían, desde un tono confesional, la situación de descubrimiento o de duda de un hijo de desaparecidos acerca de su identidad biológica.

Destacamos por su construcción dramática los monólogos: *Manos grandes* de Mariana Eva Pérez, *Una estirpe de petisas* de Patricia Zangaro y *Cuando ves pasar el tren* de Malena Tytelman. Los ocho monólogos fueron interpretados por actores jóvenes, muchos de ellos pertenecientes al circuito comercial televisivo, de entre 20 y 30 años de edad, estableciendo el *physique du rôle* correspondiente a la edad aproximada que hoy tendrían los nietos de Abuelas de Plaza de Mayo. Todo ello con la finalidad de lograr un efecto inmediato en el espectador de identificación simpatética, coherente con el objetivo de difusión social del ciclo, que apunta al hallazgo de jóvenes.

En tanto hecho artístico, el objetivo de comunicación estética se vio por momentos agrietado. Cuando el contenido político es tomado como material de trabajo, y la ideología se plantea unidireccionalmente, la parcialidad de la visión dificulta la cualidad polisémica del signo. Si bien se trabajó con materiales sensibles y traumáticos de nuestro pasado reciente que es difícil distanciar, creemos que cuando existe verdadera creación estética la concepción o visión de mundo del artista no es unívoca, sin implicar que esto no posea una postura ideológica concreta. Esta reflexión aparentemente contradictoria, por su estatuto paradójico, encuentra su corroboración en el ciclo mismo de Teatrolaidentidad, en dos obras paradigmáticas de dos modos de encarar un teatro de contenido político-social. Ellas son *El piquete (panfleto murgueado)* de Norberto Lewin, con dirección de Carlos Demartino, presentada en el Teatro Lorange y *Una buena afeitada* de Juan Sesiaún, dirigida por Federico Godfrid en el Teatro IFT.

La primera tiene el formato de un musical que, con una importante base de murga, introduce elementos del folklore nacional, así como de otros géneros como la ópera y el music hall. Con un elenco de casi 40 actores en escena, entre ellos varios niños que aparecen para dar el “golpe de ternura,” además de músicos y bailarines de murga, se instaura un verdadero “piquete” en escena. La sala teatral es casi “rodeada” por la murga que por momentos pareciera encerrar el espacio del espectador al colocarse en una fila “contenedora” alrededor de las butacas. La elección de trabajar con la “cantidad” en detrimento de la variable cualitativa se evidencia en la abundancia del material humano, del colorido vestuario y del sonido estridente, a nivel de la espacialización. También en el nivel semántico se trabaja cuantitativamente con la antinomia: “piqueteros” (pobres, sufridos, buenos) versus “autoridades políticas” (ricos, felices, malos). De los 40 personajes, sólo dos representan al grupo negativo (un policía y un político). En la pintura bucólica de los piqueteros, el manejo maniqueísta llega al extremo de la

obviedad para el receptor, que, contrariamente al mensaje que pretende enarbolar la obra, experimenta el autoritarismo propio de los discursos unívocos que cierran la posibilidad de resignificación en el espectador. Sin ofrecer lugares de indeterminación donde la recepción juegue su papel fundamental en la circulación vívida del hecho teatral, la comunicación estética se ve anulada.

En cambio, la propuesta del dramaturgo Juan Sesiáun con *Una buena afeitada* forma parte del grupo de obras de este ciclo que, aún sosteniendo una fuerte crítica política, se acercan a una doble mirada de la realidad. Y no porque esa realidad pueda ser justificada o “indultada” sino porque simplemente se trata de una realidad de buenos malos y de malos buenos. Dentro de esta visión de mundo, *Una buena afeitada* presenta el monólogo de un personaje – peluquero devenido en “rasurador-asesino” de los detenidos políticos de la dictadura – quien, mientras se afeita “por última vez,” relata cómo sustrajo para sí la hija recién nacida de una militante presa, la misma niña que aparece jugando a su alrededor en escena. El amor de padre y la culpa, connotados en el discurso del personaje, se transmiten al receptor en una mezcla de ternura y horror, sentido que conforma de manera más imparcial los terribles hechos de nuestro pasado, desde el discurso de un victimario que termina siendo víctima de sus propios actos.

Dentro de este grupo de obras que logran una óptima comunicación estética, podemos nombrar además, *Silencio en la noche (Il piacere di morire)* de Alfredo Allende y Alfredo Castellani, dirigida por Fabio Marcoff, también en el Teatro IFT; *Fronterizos* de Josefina Ayllon, con dirección de Maruje Bustamante y Valeria Argenzio en la sala del Centro Cultural Recoleta; *El manchado* de Ariel Barchilón, dirigida por Rubens Correa en el Teatro Lorange; *Edilicia*, escrita y dirigida por Alejandro Mateo, Alfredo Rosenbaum e Ita Scaramuzza en la sala de La Carbonera; y *Aguaviva*, con dramaturgia y dirección de Carolina Balbi en la sala del IMPA La Fábrica Ciudad Cultural.

Siguiendo esta nómina, las tres piezas que conforman la función del Teatro del Pueblo constituyen un espectáculo homogéneo en su cualidad artística. Ellas son *Cecilio: Pura Verónica* de Vita Escardó, dirigida por Enrique Dacal; *El Sr. Martín* con dramaturgia y dirección de Gastón Cerana; e *Instrucciones para un coleccionista de mariposas* de Mariana Eva Pérez con dirección de Leonor Manso. Hacemos hincapié en estas obras, pues encontramos en ellas posiciones críticas originales que vehiculizan códigos

sociales aún hoy censurados o silenciados, y contenidos alternativos o emergentes con respecto a la cultura dominante.

En *Cecilio: Pura Verónica*, tres personajes se reúnen atemporalmente, ligados por el tema del exilio. Pura, inmigrante española que huye de la guerra civil, Verónica, hija de padres exilados durante la dictadura argentina y Cecilio, agropecuario inundado que pretende irse del país para mejorar su situación. La yuxtaposición de tiempos y espacios diversos genera la simultaneidad de diversas acciones, resuelta escénicamente con ingenio en la espacialización de la puesta.

La segunda obra de esta sala es una comedia que, desde el procedimiento de la parodia, critica irónicamente los efectos de la colonización cultural de habla inglesa en nuestro país. El dramaturgo, Gastón Cerana de 28 años, vivió su infancia en los Estados Unidos durante el período del proceso militar. Al regresar a Argentina, sus padres decidieron enviarlo a un colegio inglés para no perder su bilingüismo. El autor escribe la pieza desde la autorreferencialidad. La ficción dramática plantea la confusión identitaria de un estudiante de un “English College,” quien dentro de la escuela no sólo debe hablar únicamente en lengua inglesa, sino también identificarse con valores anglosajones, ingleses y norteamericanos. Pero al salir del colegio, en el camino de regreso a su casa, el alumno debe cruzar la calle “Islas Malvinas.”

Como final de la función del Teatro del Pueblo se presentó la obra *Instrucciones para un coleccionista de mariposas*. Su autora, Mariana Eva Pérez, de 25 años, fue hija de padres desaparecidos durante la dictadura. Desde niña buscó junto con sus abuelas en la asociación a su hermano nacido en cautiverio en la ESMA, a quien encontró hace dos años. La pieza, absolutamente referencial, es un unipersonal y relata las contradicciones surgidas cuando la protagonista encuentra al hermano desaparecido, quien pasa de ser una imagen construida desde la ausencia a tratarse de una persona concreta, con una vida y un pasado propio. Cuando termina la búsqueda, el hermano no es el que se espera. La imagen y la realidad no concuerdan. El conflicto, característico del realismo reflexivo, basado en el encuentro personal, está bien construido desde el aspecto verbal y su progresión es marcada por quiebres temporales. La actuación de María Figueras logra desarrollar el crescendo dramático que caracteriza la pieza. En la puesta, de escenografía despojada y de ambientación onírica, juegan la luz y el sonido de un reloj, marcatorio de los giros dramáticos que dan progreso a la acción. En el aspecto semántico, la mariposa disecada, único elemento manipulado

por la actriz, en la actividad de coleccionista que desempeña el personaje, simboliza la idea cristalizada del otro (hermano desaparecido) al cual, como ocurre al finalizar la obra, es necesario confinar en una caja entomológica (féretro) en tanto objeto idealizado y sustituto, no correspondiente al plano real. Incertidumbre, ansiedad y angustia, sentimientos paradigmáticos en la experiencia de espera-encuentro-desencuentro, están acertadamente explotados desde el texto dramático a partir del monólogo del personaje. Texto y actuación logran conmover desde la llaneza de la palabra y la organicidad actoral. Todo impecablemente armonizado bajo la dirección de Leonor Manso, con iluminación de Héctor Calmet.

Las Abuelas de Plaza de Mayo siempre han hablado de los tiempos psicológicos que es necesario que experimenten los chicos que recuperan su identidad, pero ¿qué ocurre con los familiares que han estado esperando? ¿Cuáles son las instrucciones para un coleccionista de mariposas? La polisemia del título de la pieza nos invita a leer una ironía: No existen instrucciones para el encuentro personal. La aceptación por parte de los familiares biológicos de esa vida ya construida no posee instrucciones. No hay métodos ni técnicas porque la vida de los otros no se colecciona tan simplemente como las mariposas.

Es valorable en esta obra, la postura imparcial y el planteo no maniqueo del tema, más aún tratándose de una dramaturga protagonista real de los hechos que llevó a la ficción dramática. La autora admite que su obra “es un discurso a contramano del panfleto de Abuelas, incluso [agrega] a contramano de lo que yo misma había pregonado durante la búsqueda. A contramano, en definitiva, de un discurso unidimensional: ‘si es mi hermano lo voy a querer,’ ‘me voy a llevar bien porque es mi hermano,’ ‘lo voy a aceptar porque es mi hermano’... y todo lo malo quedó atrás. No digo que el discurso de Abuelas sea tan lineal, pero con algo de eso te ilusionás.”⁶ Finalmente en la obra, la ilusión de la mariposa queda a un lado para dar lugar al hermano de carne y hueso.

Este artículo también debió superar una postura complaciente y complacida en la justa lucha de Abuelas de Plaza de Mayo para dar lugar a la evaluación crítica de los aspectos artísticos del ciclo, en tanto fue enrolado como “teatro.” El desafío de nuestra lectura de este hecho teatral ha consistido en despojarnos de la referencialidad afectiva que experimentamos como ciudadanos argentinos, desde la memoria aterrada del pasado. Sin desmerecer la valiosa labor social de Abuelas, la ética profesional nos obliga a no pasar por alto los desaciertos artísticos. Por eso, volviendo a una mirada totalizadora

de las obras que compusieron Teatroxlaidentidad 2002, podemos concluir que fue un ciclo heterogéneo, en todos los casos comprometido, y a veces estético.

Salvo las piezas teatrales que mencionamos, la mayoría de los casos osciló entre un realismo ingenuo, plagado de dicotomías en el manejo del sistema de personajes “buenos” y “malos,” como el caso ya analizado de *El piquete (panfleto murgueado)*, y el intento de un surrealismo hiperbolizado, como lo denota la puesta en escena de *Cesárea*, texto de Marta Betoldi, representado en el Teatro Lorange. La producción, desapareja en su calidad estética, tal vez se debió a la inexistencia de una dirección artística general del ciclo en la instancia de puesta en escena, capaz de otorgar un criterio nivelador en pos de una búsqueda formal.

Creemos que Teatroxlaidentidad, puede lograr una mayor “unidad en la diversidad,” parafraseando a José Luis Martínez (1972). Por ahora, en el aspecto estético, es aún un teatro en busca de su identidad expresiva. Affiliation?

Universidad de Buenos Aires

Notas

¹ Leonor Manso (integrante de la comisión de lectura para la selección de las obras – se presentaron 250 textos dramáticos en la convocatoria, de las cuales fueron seleccionadas 14 – y directora de una de las piezas del ciclo) explica el surgimiento de Teatro x la identidad: “El primer contacto de Abuelas con el teatro fue en ocasión del vigésimo aniversario de la asociación, cuando realizamos un espectáculo a pedido de las abuelas, con libro de Tito Cossa y dirección mía y de Villanueva Cosse. Luego, en el año 2000, se presentó la obra *A propósito de la duda* de Patricia Zangaro, donde actuaron Daniel Fanego y Valentina Bassi. La pieza estaba basada en los informes aportados por la agrupación Abuelas de Plaza de Mayo, y tuvo un éxito inesperado. Ante esto, Las Abuelas junto a los teatristas decidieron realizar una convocatoria abierta a dramaturgos, directores y actores que quisieran trabajar para un ciclo de teatro de estas características en forma totalmente gratuita.” Entrevista personal realizada en agosto de 2002.

² “Teatro Abierto fue un movimiento de los artistas teatrales de Buenos Aires que se enfrentó al régimen militar. Nació por el impulso de un grupo de autores dispuestos a reafirmar la existencia de la dramaturgia argentina aislada por la censura en las salas oficiales y silenciada en las escuelas de teatro. Sólo en el primer ciclo participaron unas 200 personas entre autores, actores, directores, plásticos y técnicos. Ninguno de ellos cobró un solo centavo por su trabajo. Teatro Abierto se inauguró el 28 de julio de 1981 en el Teatro del Picadero y desde la primera función provocó una convocatoria de un público entusiasmado que desbordó las 300 localidades previstas. Una semana después de inaugurado, un comando ligado a la dictadura 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. El atentado provocó la indignación de todo

el medio cultural. Casi 20 dueños de salas, incluidas algunas comerciales, se ofrecieron para asegurar la continuidad del ciclo. Más de 100 pintores donaron sus cuadros destinados a recolectar dinero y recuperar las pérdidas. Los hombres más importantes de la cultura y de los derechos humanos – Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato y el premio Nobel de la Paz, Adolfo Pérez Esquivel, entre otros – expresaron su adhesión. Teatro Abierto pudo continuar en el Teatro Tabarís, con el doble de capacidad que el Teatro del Picadero. El ciclo se desarrolló a teatro lleno y con el entusiasmo del público que superaba el fenómeno teatral para convertir cada función en un mitin antifascista.” Texto de Roberto Cossa, publicado en el programa de mano del espectáculo *Homenaje a Teatro Abierto. A 20 años de una epopeya*. Teatro Nacional Cervantes, agosto de 2001.

³ Estela Carlotto, presidenta de la agrupación Abuelas de Plaza de Mayo. Suplemento especial de *Página 12*. con la programación completa del ciclo. Julio 2002.

⁴ Son ya 73 los nietos localizados a lo largo de 24 años de lucha ininterrumpida.

⁵ El ciclo 2001 presentó 41 obras en 14 teatros de la capital con la concurrencia de alrededor de 35.000 espectadores.

⁶ Entrevista personal realizada a la autora. Agosto de 2002.

Bibliografía citada

Martínez, José Luis. “Unidad y diversidad,” en *América latina en su literatura*, Fernández Moreno, C. et al. México: Siglo XXI, 1972.

Pellettieri, Osvaldo.. *Teatro argentino contemporáneo (1980-1990). Crisis, transición y cambio*, Buenos Aires: Galerna, 1994.

Woodyard, George. “La globalización y el teatro latinoamericano: Cuestiones éticas y estéticas,” en *Revista Teatro XXI* 13 (primavera) Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2001.