

XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2015.

# **Nuestro Teatro 2013-14 y nuevos espacios memoriales.**

Veronica Perera.

Cita:

*Veronica Perera (2015). Nuestro Teatro 2013-14 y nuevos espacios memoriales. XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-061/813>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

## **XI Jornadas de Sociología**

**Coordenadas contemporáneas de la Sociología: tiempos, cuerpos, saberes**

**13 al 17 de julio de 2015**

### **Nuevos espacios y emprendedores memoriales:**

**Apuntes para una investigación sobre los homenajes a Teatro Abierto 1981.**

Verónica Perera

Universidad Nacional de Avellaneda

Departamento de Cultura y Arte

### **Resumen**

Las celebraciones por los treinta años de la recuperación democrática en Argentina incluyeron dos ciclos de homenaje a Teatro Abierto 1981 (TA) en la TV Pública y en el propio Teatro del Picadero. Aquel acto de resistencia de 1981, frecuentemente evocado en clave heroica como “ícono de la resistencia cultural a la última dictadura militar”, devino en 2013 un “deber de la memoria” a ser recreado en un espacio memorial donde confluyeron emprendedores culturales, agencias estatales (el canal público de TV y la entonces Secretaría de Cultura de la Nación), artistas y público general. Esta ponencia, como parte de un proyecto de investigación en curso, explora y comienza a comparar las construcciones memoriales diferentes en la TV y en el Picadero. Además de elaborar brevemente sobre los límites del homenaje en tanto acto de memoria, sugiere que las imágenes televisivas reiteraron un relato heroico y ya legitimado de TA, tendiente a una memoria estable y literal. Propone, por otro lado, que el ciclo en el Picadero, pareció haber ofrecido un espacio memorial más abierto y poroso, capaz de actualizar la representación de TA para vincularla a una multiplicidad de violencias y a una agenda heterogénea de derechos.

**Palabras clave:** Teatro Abierto, memorias culturales de resistencia.

La repetición puntual de un mismo relato, sin variación, a lo largo de los años, puede representar no el triunfo de la memoria sino su derrota.

Pilar Calveiro, *Política y/o Violencia*.

Las celebraciones por los treinta años de la recuperación democrática en Argentina incluyeron dos ciclos de homenaje a Teatro Abierto 1981 (TA) en la TV Pública y en el propio Teatro del Picadero. Aquel acto de resistencia de 1981, frecuentemente evocado en clave heroica como “ícono de la resistencia cultural a la última dictadura militar”, devino en 2013 un “deber de la memoria” a ser recreado en un espacio memorial donde confluyeron emprendedores culturales (un productor televisivo y un productor teatral), agencias estatales (el canal público de TV y la entonces Secretaría de Cultura de la Nación), artistas y público general.

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”—anticipando el Siluetazo y para utilizar una expresión que años más tarde se expandiría a múltiples círculos activistas en el país (Sutton 2010)—y se encontraron con veinticinco mil espectadore/as en un ciclo de obras cortas e inéditas especialmente escritas y puestas en escena para la ocasión. El ciclo comenzó el 28 de julio de 1981 en el Teatro del Picadero, en el corazón de la zona teatral de Buenos Aires. Con la lógica del estado desaparecedor (Calveiro 1998), fuerzas represivas ligadas al gobierno militar incendiaron el teatro una semana después de comenzado el ciclo. Sin víctimas fatales, más bien energizados y con el apoyo de personalidades como Jorge Sábato o Adolfo Pérez Esquivel, los participantes de TA continuaron las obras en el Teatro Tabarís hasta el final, el 21 de septiembre de 1981. Este ciclo inspiró fenómenos similares como “Danza Abierta” y “Poesía Abierta”, y se repitió, en condiciones diferentes de producción y recepción, anualmente hasta 1985.

En 2013, a partir de las iniciativas de dos emprendedores de la memoria, se realizaron dos ciclos de homenaje a TA 1981. Los “emprendedores de la memoria”, en principio, y a diferencia de los “militantes de la memoria”, escribe Jelin (2001:48) se involucran personalmente en una tarea colectiva generando proyectos creativos a partir de ideas nuevas, antes que de repeticiones. Así y a modo de celebrar los treinta años de la recuperación democrática, el productor televisivo Eliseo Alvarez, concibió un ciclo que la TV Pública financió y transmitió. Cada una de las trece emisiones del ciclo transmitía una de las obras

originales de TA 1981, especialmente realizadas para la ocasión en la TV<sup>1</sup>. Cada obra era seguida (y en dos casos precedida) por encuentros-conversaciones en vivo entre el conductor-entrevistador-actor Darío Grandinetti<sup>2</sup> y entre dos y cuatro invitado/as. El archivo de la TV Pública contiene doce de las trece emisiones, donde hubo en total treinta invitado/as<sup>3</sup>. Por otro lado, el productor teatral Sebastián Blutrach, concibió un ciclo de homenaje paralelo en el propio Teatro del Picadero, recuperado y reabierto en 2012. A partir del concurso de dramaturgia, “Nuestro Teatro” financiado y realizado conjuntamente con la entonces Secretaría de Cultura de la Nación, se seleccionaron dieciocho obras inéditas que se presentaron gratuitamente para el público los martes entre Abril y Septiembre de 2014. Se realizaron seis ciclos de tres obras cada una.

Esta ponencia, que se inscribe en un proyecto de investigación en curso<sup>4</sup>, explora dos tipos de construcciones memoriales diferentes. Se basa en las siguientes fuentes y datos: a) el análisis de contenido del ciclo televisivo 2013 dentro del archivo digital de la TV Pública; b) el análisis de entrevistas en profundidad a los emprendedores memoriales mencionados, a dramaturgos y dramaturgas de 1981 o ganadores del concurso Nuestro Teatro 2014, y a público participante; y c) la observación participante durante tres de los seis ciclos de Nuestro Teatro 2014. Las entrevistas aquí analizadas—parte de un trabajo de campo en curso—fueron realizadas entre agosto de 2014 y junio de 2015. Además de elaborar brevemente sobre los límites del homenaje en tanto acto de memoria, en esta ponencia contrasto ambas producciones y sugiero, por un lado, que las imágenes televisivas reiteraron claves heroicas y ya legitimadas de TA. Los diálogos guionados en la TV produjeron testimonios que perdieron riqueza ética y estética como fuentes de información. Reprodujeron un relato emblemático y literal, tendiente a una memoria estable y poco permeable a un lectura “ejemplar”, en el sentido de Todorov—es decir, una lectura que permite ver al acontecimiento como “una manifestación, entre otras, de una categoría más general, [y como] modelo para comprender situaciones nuevas, con agentes diferentes”

---

<sup>1</sup> Las obras fueron “El Nuevo Mundo” de Carlos Somigliana; “La Oca” de Carlos Pais; “El Desconcierto” de Diana Raznovich; “Gris de Ausencia” de Roberto Cossa; “Mi obelisco y yo” de Osvaldo Dragún; “Decir Sí” de Griselda Gambaro; “El Acompañamiento” de Carlos Gorostiza; “Antes de entrar, dejen salir” de Oscar Viale; “Papá querido” de Aida Bortnik; “La Cortina de Abalorios” de Ricardo Monti; “Tercero Incluido” de Eduardo Pavlovsky; “El 16 de octubre” de Elio Galipolli.

<sup>2</sup> Grandinetti hizo el papel de Chilo en la versión 2013 de “Gris de Ausencia” de Roberto Cossa, presentada el 5 de noviembre.

<sup>3</sup> <http://www.tvpublica.com.ar/programa/teatro-abierto/>, último acceso 7 de junio de 2015.

<sup>4</sup> Este proyecto comenzó en 2013 dentro de la Cátedra “Memoria, Derechos Humanos y Ciudadanía Cultural” del Departamento de Cultura y Arte de la Universidad Nacional de Avellaneda (UNDAV) y es financiado desde marzo de 2015 por el Programa de Apoyo a la Investigación del Observatorio de Derechos Culturales de la UNDAV.

(Todorov, 2000 [1995]: 31). Por otro lado, esta investigación permite comenzar a hipotetizar que el ciclo Nuestro Teatro 2014 en el Teatro del Picadero, ofreció un espacio memorial más abierto y poroso, conformado desde temporalidades complejas, capaz de actualizar la representación de TA para vincularla a una multiplicidad de violencias y a una agenda heterogénea de derechos. Si bien es todavía temprano en esta investigación, puede sugerirse que es ésta construcción memorial y ésta lectura la más potente para el presente—en palabras de Todorov, la que habilita recuperar al pasado transformándolo “en principio de acción para el presente” (Todorov, 2000 [1995]: 31).

### **Homenaje 2013 en la TV Pública**

En 2008, en el marco de la celebración de los veinticinco años de la recuperación democrática, mientras preparaba la miniserie 505 Días sobre el final del período dictatorial, el productor televisivo Eliseo Alvarez se encuentra con Aida Bortnik para entrevistarla entre otros artistas y personalidades políticas. Siendo una de las tres dramaturgas mujeres de TA, Bortnik entusiasmó a Alvarez quién concibió un ciclo televisivo que el cineasta y Presidente de la TV Pública, Tristán Bauer, recibió con buena disposición en el marco de, esta vez, los treinta años de la recuperación democrática en 2013. Canal 7 financió, proveyó equipos técnicos, estudios de filmación y transmitió el ciclo a lo largo de tres meses. Siguiendo criterios técnicos, se eligieron trece de las veinte obras originales: “aquellas que pudieran trasladarse del teatro al lenguaje de la televisión con alta calidad estética y buena fotografía”<sup>5</sup>. Con una suerte de fidelidad al género original “no se usó ningún recurso visual que no fuera propio del teatro de ese entonces”. A pesar de realizarse en “un contexto social y político totalmente diferente”, dijo el productor, “la producción fue mucho más complicada técnicamente que la de 1981, dado que la televisión exige etapas como la edición o la musicalización que el teatro no requiere”. Al igual que en 1981, y reclutados por una profesional que también integra la Comisión Ejecutiva de Teatro x la Identidad, los trece directores y sesenta y cinco actores y actrices participantes en el ciclo de TA 2013 cobraron la misma cantidad de dinero, independientemente del tiempo de trabajo, papel o protagonismo en las obras, prestigio actoral o acuerdos salariales en el mercado. Los de entonces que podían dirigir o actuar volvieron a hacerlo en sus mismas obras. Quienes se incorporaron en 2013 eligieron las obras en las cuáles querían trabajar. Si bien la audiencia

---

<sup>5</sup> Todas las citas de Alvarez pertenecen a la entrevista personal, realizada el 20 de octubre, 2014. Junto a la miniserie del 2008, Alvarez también produjo un libro, en coautoría con el historiador Juan Suriano, editado por Sudamericana en 2013 y que titularon *505 Días. La Primera Transición a la Democracia, de la rendición de Malvinas al triunfo de Alfonsín*

estuvo en línea con programaciones típicas y no futbolísticas de la TV Pública y no fue masiva, el programa recibió el reconocimiento y la legitimación de la asociación profesional de la televisión: tres actores<sup>6</sup> y el programa en sí fueron nominados para los premios Martín Fierro. Se transmitía una obra por día, seguida o precedida de encuentros en vivo entre Darío Grandinetti, convocado para la ocasión, quien “debutó como conductor de TV” para “dar el contexto de 1981” y distintos participantes.

Las imágenes, concebidas y nombradas *homenaje*, se crearon mediante la superposición de ficción y hecho documental, o mediante la documentación en 2013 de la ficción de 1981. Según el emprendedor, el ciclo se concibió para “rescatar” a aquellos que “en 1981 sólo tenían el escenario y la palabra”. Las imágenes buscaron construir sentidos en un especie de juego de espejos—donde un pasado dictatorial, represivo, censor, y excluyente se reflejaba en un presente respetuoso del estado de derecho, democrático, pluralista, e incluyente. Un homenaje, dice la Real Academia Española, es un “acto o serie de actos que se celebran en honor de alguien o de algo.” Y también agrega como acepciones posibles: “sumisión, veneración; juramento solemne de fidelidad hecho a un rey o señor, y que a veces se hacía también a un igual para obligarse al cumplimiento de cualquier pacto”<sup>7</sup>. Desde una genealogía feudal, entonces, la idea de homenaje arrastra una connotación jerárquica y obligatoria, una falta de movilidad y de dinamismo, el sentido de un acto que se restringe a sí mismo en su capacidad analítica para elaborar matices y desplegar gradaciones—en este caso la complejidad de memorializar un movimiento sociocultural de resistencia. No se trata de restarle méritos bien merecidos a TA. Se trata de reflexionar sobre los límites analíticos que un artefacto cultural así concebido (un homenaje) se autoimpone para la construcción de procesos memoriales vivos, y para la posibilidad de una memoria ejemplar, más allá de su propia literalidad.

Con un género realista y mediante el uso de metáforas y alegorías, las obras realizadas para la TV en 2013 evocan la tortura, el exilio, el duelo, la guerra, el nacionalismo, el imperialismo, la acumulación capitalista, la corrupción, la censura, la prohibición de la expresión individual. Además, en cada emisión, la obra era seguida (y en dos casos precedida) por encuentros-conversaciones en vivo entre el conductor-entrevistador-actor Darío Grandinetti<sup>8</sup> y entre dos y cuatro invitado/as. Si bien TA fue “una gesta de autores”,

---

<sup>6</sup> Marilú Marini, Alejandro Awada y Juan Leyrado.

<sup>7</sup> <http://lema.rae.es/drae/?val=HOMENaje>, acceso 6 de marzo, 2015.

<sup>8</sup> Grandinetti hizo el papel de Chilo en la versión 2013 de “Gris de Ausencia” de Roberto Cossa, presentada el 5 de noviembre.

para usar las palabras de Marta Ibarreta, actriz y esposa de Osvaldo Dragún, gestor y principal impulsor de TA, la mayoría de los invitados a los encuentros en vivo fueron directores. Además de los diez directores de entonces y de 2013, participaron nueve actores y actrices (también de entonces y de 2013), tres autores, dos músicos, dos dueños del teatro del Picadero (Guadalupe Noble entonces y Sebastián Blutrach en la actualidad), un productor teatral, un escenógrafo, un acomodador y la fotógrafa Julie Weisz. La obra diaria se introducía con las famosas fotos de TA de Weisz en 1981, distinguiéndose los directores y actores/actrices de entonces y los del ciclo televisivo de 2013.

Los encuentros en vivo entre el conductor y los participantes se realizaron en el mismo espacio donde acababan de transcurrir las obras de teatro—ya sea visiblemente al lado del “escenario” o en espacios oscuros y despojados de decorados, evocando un austero detrás de escena, evitando la espectacularización de los cuerpos que con afecto alegre y tono reflexivo reeditaban en palabras la experiencia de 1981. Una cadencia casi académica de conversación en 2013 contrastaba el ritmo vertiginoso y el sentido de urgencia de 1981. Los cuerpos quietos y los intercambios pautados en el presente marcaban un contrapunto con los cuerpos en movimiento y las creaciones del pasado.

### **¿Testimonios?**

Aunque refiriéndose principalmente a la posibilidad de narrar traumas y situaciones límite<sup>9</sup>, Jelin (2002) elabora sobre las condiciones que hacen posible al testimonio resaltando la importancia del diálogo y la escucha activa para no “aniquilar el relato”. Dice Jelin: “Sugiero que la “alteridad” en diálogo más que la identificación ayuda a esa construcción.” Y más abajo agrega: “Para que haya proyectos sociales de escucha y rescate de testimonios se requiere no solamente la existencia de “emprendedores de la memoria” sino algunas cualidades especiales de estos proyectos. Se requieren entrevistadores y escuchas sociales comprometidos con “preservar” pero también atentos a los procesos subjetivos de quien es invitado a narrar” (Jelin, 2002: 86). Prestando atención también a las *formas en que son solicitados*, Pollak (2006) distingue funciones sociales de los testimonios. Mientras que el testimonio judicial, típicamente recabado en situación oficial ante una comisión de verdad, trata de restituir una “visión justa y verdadera” de la realidad para constituir al testimonio en prueba jurídica siguiendo un protocolo formalizado que restringe los límites de lo que se

---

<sup>9</sup> Aunque TA tuvo algo de traumático (el incendio) obviamente fue una experiencia de otra naturaleza. Sin embargo creo que las condiciones para el testimonio que elaboro a continuación en Jelin (2002), Pollak (2006) y Strejilevich (2006) son relevantes para analizar la memorialización de TA.

narra y donde la persona del testigo y sus emociones tienden a desaparecer detrás de hechos, fechas y lugares, argumenta Pollak, las entrevistas orales y los relatos autobiográficos son los más ricos en información. Resultan de la voluntad del autor de recordar y de transmitir ese recuerdo. La diversidad y la ambivalencia inherentes al acto literario le permiten “abrir la posibilidad de una comprensión más general” (Pollak 2006: 93). Nora Strejilevich también enfatiza la riqueza ética y estética del lenguaje literario para la elaboración del duelo y el trabajo individual y colectivo de producción de memorias. Sobreviviente del “Club Atlético” en Buenos Aires, Strejilevich noveló, en *Una Sola Muerte Numerosa*<sup>10</sup>, su propia experiencia concentracionaria y la puso en valor dentro del género de testimonios literarios, para la elaboración del trauma *vis a vis* testimonios estructurados según normas científicas, académicas y legales—que sin lugar a dudas cumplen funciones clave en términos de comisiones de verdad y justicia penal, tal como demostró el *Nunca Más* en Argentina<sup>11</sup>. El proceso de contar, argumenta Strejilevich, deviene una elaboración del lenguaje que permite nombrar o invocar la verdadera naturaleza del evento y su intensidad mas allá del olvido (2006: 709-711, traducción propia). En última instancia, la memoria es siempre selectiva y disputada; siempre ligada a la exploración y a la imaginación. Si bien lo/as invitado/as al ciclo de homenaje a TA fueron convocados por la producción, cabe suponer su voluntad de recordar y de transmitir esos recuerdos. No podemos soslayar, como mencioné más arriba, el afecto alegre y festivo circulando entre los cuerpos y permeando las imágenes televisivas. Sin embargo, dada la forma en que fueron invitados a narrar—dentro de relatos heroicos y guionados—, y dado el tipo de escucha—ciertamente empática pero careciendo de curiosidad por la experiencia singular y subjetiva que excediera los límites del relato heroico establecido y legitimado—, los testimonios terminaron perdiendo riqueza estética y ética, terminaron perdieron potencia memorial. Me explico y elaboro a continuación.

En la emisión inaugural del 29 de octubre de 2013 se encontraron Grandinetti y Roberto Cossa, presentado como “el autor más importante de la dramaturgia argentina” además del iniciador y “líder de TA”, para establecer un relato que se repetiría en cada uno de los programas del ciclo. La emisión inaugural abrió con imágenes de archivo de represión policial y marchas de protesta, identificables con estéticas públicas de los años setenta pero sin referencias precisas. La voz en off del conductor contextualiza el surgimiento de TA: la

---

<sup>10</sup> Editada por North South Center Press, Miami, en 1997, y re editada por Alción, Córdoba, Argentina, en 2006. En 2014 fue traducida al alemán y editada por Hentrich & Hentrich Verlag.

<sup>11</sup> Para un análisis del *Nunca Más* tanto en terminos de su productividad como prueba legal para el Juicio a las Juntas en 1985, y su producción de verdad pública sobre los desaparecidos; como para sus limitaciones en tanto construcción de verdad histórica, ver Crenzel (2011, 2014).



represión de la última dictadura militar en todos los ámbitos de la sociedad, la cultura atacada y acosada “con muchos de sus hombres y mujeres desaparecidos, muertos, exiliados y silenciados” donde “los autores más importantes de nuestro teatro se propusieron enfrentar el miedo y las listas negras y transformar al escenario en espacio de resistencia ética y política contra la barbarie militar. Así nació Teatro Abierto.... Al igual que el público, los militares habían advertido que estaban en presencia de un fenómeno más político que teatral”, estableció el conductor. Seguidamente, la conversación con Cossa instaló la trayectoria espacial y cronológica de TA en la ciudad de Buenos Aires: el surgimiento en el bar de Argentores; la primera semana en el Teatro del Picadero; la concurrencia masiva de espectadores y espectadoras; el incendio que aumentó la visibilidad del fenómeno; la asamblea en el Teatro Lasalle con la presencia masiva de público y personalidades como Pérez Esquivel o Sábato; el ofrecimiento de diecinueve salas por parte de empresarios para continuar el ciclo; y la presentación de las obras en las semanas siguientes hasta el 21 de septiembre en el Teatro Tabaris, donde TA convivió con el espectáculo de revistas de mayor taquilla de Buenos Aires. Además, la conversación situó a TA como “un impulso de autores”, quienes “ponen en marcha un movimiento” desde su lucha contra la invisibilización, la censura y la imposibilidad de trabajar.<sup>12</sup> Cossa se explayó también sobre el devenir de ese movimiento de afirmación estética y política que se volvió evidente en el “primer ensayo general a sala llena”: la mayoría de los veintiún autores escribieron sus mejores obras para esa ocasión; se formaron “matrimonios” donde los autores elegían directores y juntos seleccionaban elencos que pronto comenzaron a autoconvocarse; los mínimos gastos de producción se financiaron con bonos que se vendieron muy rápidamente; desde el comienzo el movimiento desarrolló un modo asambleario para tomar decisiones o comunicar inconvenientes como la amenaza que siete actores recibieron en los canales—todos estatales en ese entonces— de TV si continuaban colaborando con TA.

En los siguientes programas, los participantes solían no tener relación directa con la obra que se acababa de transmitir. La conversación, entonces, rara vez giraba en torno a la obra recientemente representada, y se refería fundamentalmente al “movimiento de TA”. Se

---

<sup>12</sup> Como es bien sabido, el Conservatorio de Artes Escénicas, institución fundamental en la formación de actores y actrices, había eliminado la cátedra de autores nacionales contemporáneos. Además, en 1980, luego de presentar la programación para el año siguiente del Teatro San Martín (epicentro del teatro oficial), su director explicó que dicha programación no incluiría autores contemporáneos argentinos porque éstos “no existían”—dicho que Cossa no mencionó en la TV. Cuando le pregunté porque en una entrevista personal el 2 de septiembre de 2014, Cossa me dijo que Staiff había tenido más tarde “una actitud muy digna”.

insistía en “la atmósfera de posibilidad” que generó TA<sup>13</sup>; en la alegría que producía el encuentro; en la “potencia que fue “reunirse, escribir y mostrar lo que éramos culturalmente en ese momento”<sup>14</sup>; en la capacidad de vencer al miedo—a pesar de, o tal vez a propósito del incendio; en lo energizante que fue reponerse al atentando. En el cierre de cada uno de los programas, el conductor reforzaba la relación temporal de ayer y de hoy, como buscando articular partes de un mismo fenómeno, o encajar piezas en un mismo engranaje orientado al futuro: “Gracias por haber hecho aquello, gracias por estar hoy, gracias por lo que seguramente harán”. En una oportunidad resumió: “La epopeya de TA ya forma parte de la historia argentina”.

Mientras que los documentales, argumenta Feld (2010), se prestan más fácilmente a la producción de nuevos significados sobre el pasado reciente; la fotografía contribuye a la movilización de actores sociales y a la materialización de la memoria; y el cine, además de visibilizar la represión, habilita a imaginar lo invisible; la televisión  *fija la memoria y condensa sentidos* (10-11, subrayado mío). Por un lado, la televisión es capaz de alcanzar un público masivo, penetrar espacios domésticos de todas las clases sociales y contribuir así a construir, en principio, un “nosotros memorial” social y culturalmente más amplio. Pero por otro lado, continúa Feld, la televisión es también la que presenta limitaciones más marcadas para una memoria viva “encarnada en sujetos y en cuerpos que la portan” (Feld, 2010:10).

El ciclo televisivo reiteró y fijó un sentido monopólico de TA. Al mismo tiempo silenció y devaluó otras experiencias teatrales de resistencia. Los colectivos Taller de Investigaciones Teatrales y Cucaño, por ejemplo, surgidos en Buenos Aires en 1977 y en Rosario en 1979 respectivamente, también apostaron a crear, entre-cuerpos, desde el riesgo y la experimentación, espacios de libertad dentro de la producción artística, la militancia política, y la esfera pública asfixiada por el terrorismo de estado (Longoni 2012, Verzero 2012). Pero al “homenajear” a TA, el ciclo televisivo lo condensó, una vez más, como *el* ícono de la resistencia cultural a la última dictadura. Invisibilizó, así, tanto una multiplicidad de fuerzas y expresiones socioculturales disidentes de ese momento, como la politicidad posible del teatro más allá de 1981. En el último programa del ciclo en 2013, el conductor dijo: “Este no es un ciclo de resistencia. Hoy no hace falta un ciclo de resistencia. Hoy no lo necesitamos”. Conectó así la experiencia de TA en 1981 con un presente que ha puesto la verdad sobre el terrorismo de Estado y la posibilidad legal y política de juicios penales a sus

---

<sup>13</sup> Diana Raznovich, 31 de octubre, 2013.

<sup>14</sup> Eduardo Pavlovsky, 28 de noviembre, 2013.

perpetradores en el centro de la agenda de gobierno y de la política pública. Buscó reflejar la experiencia de TA en 1981 en el espejo de un presente que se asume democrático y una esfera pública capaz de alojar diversidades culturales. En ese mismo gesto, sin embargo, socavó al teatro en tanto potencia transformadora *de su propio tiempo*, más allá y más acá de la institucionalidad democrática y del estado de derecho. Socavó la fuerza del teatro (y de la memorialización de TA) en tanto dispositivo activista y lenguaje crítico de intervención en el presente. En ese mismo gesto debilitó, usando otra vez la expresión de Todorov, la posibilidad de convertir al pasado en principio de acción para el presente—posibilidad que parece haberse abierto en el otro acto de memoria que comienzo a analizar aquí. Si bien Nuestro Teatro 2014 también se llamó nominalmente “homenaje”, desacralizó la experiencia de 1981 para alojar la representación de otras violencias y la actualización de otros sentidos.

### **Nuestro Teatro 2014**

“[El Picadero] es un espacio privado, pero también es un poco de cada uno” me dijo su dueño Sebastián Blutrach<sup>15</sup>. Y continuó: “Es un poco de la comunidad. No es indiferente lo que se haga en el Picadero”. Así, desde una “militancia” que define como “no organizada” (en partidos o agrupaciones); sino más bien referida a “una manera de pensar” y a una disposición a sostener “ciertos proyectos”, Blutrach combina una carrera en la producción teatral comercial con experiencias de “teatro alternativo” y emprendimientos memoriales como Teatro x la Identidad<sup>16</sup> o Nuestro Teatro 2014<sup>17</sup>. Reconstruido y recuperado en el 2012, el Teatro del Picadero permaneció cerrado desde el atentado de 1981, con un breve período de vida en 2001, que no logró perdurar. En el 2011, la comunidad de teatristas, desde el liderazgo de Roberto Cossa y Raúl Rizzo, y junto a la ONG “Basta de Demoler”, buscaba protegerlo de la destrucción por parte de una empresa constructora (la construcción de un edificio implicaba destruir al teatro) y conservarlo “como museo”, como “sitio de memoria”. Blutrach lo compró para convertirlo en un teatro del circuito de la calle Corrientes que integra numerosas puestas comerciales como *Forever Young* con los espectáculos infantiles de Hugo Midón o *El Reportaje* de Santiago Varela, escrita especialmente para el ciclo Nuestro Teatro y que comento más abajo. “Del concepto al presupuesto, *Nuestro Teatro* es todo un proyecto mío que presenté en la [entonces] Secretaría de Cultura”, dijo Blutrach. “Cada espacio brinda posibilidades. Me gusta conjugar el deseo y respetar la historia del

---

<sup>15</sup> Entrevista personal, 12 de agosto, 2014.

<sup>16</sup> Que apoyó desde su gestión en el Teatro Metropolitano.

<sup>17</sup> Entrevista personal, 12 de agosto, 2014.

lugar”<sup>18</sup>. Así, la materialidad del espacio, la historia física y simbólica del edificio, en parte activada y protegida por la sociedad civil (la comunidad teatral y la fuerza conservacionista de la ONG Basta de Demoler), incentivaron al productor hacia el emprendimiento memorial Nuestro Teatro.

Financiado por la entonces Secretaría de Cultura de la Nación, el proyecto incluyó un concurso de dramaturgia que tuvo como jurados a Lautaro Vilo y Virginia Innocenti (representando a la Secretaría); Cristina Merelli y Andrés Bazzalo (representando al Instituto Nacional del Teatro), y Roberto Perinelli (representando a Argentores). Los dieciocho dramaturgo/as ganadore/as en general se enteraron de los resultados cuando un director o directora los llamaba para consultarlos sobre la puesta en escena. Además de la exhibición en el Picadero, las obras elegidas fueron premiadas monetariamente con diez mil pesos. El ciclo, donde trabajaron aproximadamente doscientas personas, integró direttore/as prestigiosos y experimentados con dramaturgo/as de distintas generaciones etarias, artísticas y políticas. Mientras algunas obras eran prácticamente *opera prima* (como “El Cruce. Farsa Sindicalista” de Fabricio Rotella), otras surgieron de escritore/as prolíficos (como “Levantar Fierro” de Mariano Saba o “El Reportaje” del conocido guionista de Tato Bores, Santiago Varela). Mientras algunos dramaturgos ganadores fueron espectadores en TA 1981 (como Varela) otros, dada su juventud, conocieron la experiencia a través de lecturas o relatos dentro del mundo de formación actoral y autoral (como Rotella, Saba o Arreche). Mientras algunos fueron militantes gremiales en aquellos años, otros, a pesar de historias familiares de fuerte “participación y reflexión política” se entienden hoy como “activistas culturales” fuera de organizaciones militantes: “mi militancia es el teatro”, me dijeron Rotella y Saba<sup>19</sup>. El ciclo también reunió a 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 en el ciclo, con artistas del teatro independiente dando sus primeros pasos actorales. A diferencia del ciclo televisivo, Nuestro Teatro no incluyó conversaciones-testimonios por fuera de la ficción.

Un análisis exhaustivo de las obras y de la construcción memorial de Nuestro Teatro, excede las posibilidades de esta etapa, aún incipiente, de la investigación en curso. Caben sin embargo, algunas reflexiones preliminares. Las obras elegidas y puestas en escena en este emprendimiento memorial, en su mayoría de estéticas realistas, o de un realismo reflexivo o

---

<sup>18</sup> Entrevista personal, 12 de agosto, 2014.

<sup>19</sup> Entrevistas personales, 19 de mayo y 10 de junio, 2015 respectivamente.

crítico, recorren esferas íntimas, privadas, y públicas y evocan una pluralidad de experiencias vitales y universos sociales que incluyen pero trascienden al terrorismo de estado. La censura y los juicios a los represores<sup>20</sup>, el encuentro imaginario con un hermano desaparecido<sup>21</sup>, la restitución de un hijo apropiado<sup>22</sup> y la labor del Equipo Argentino de Antropología Forense<sup>23</sup>, son temas de éstas obras, tal vez hoy esperable en un emprendimiento que se propone memorializar la última dictadura cívico-militar en Argentina. También aparecen investigaciones estético-históricas sobre la vida republicana y la muerte de Alicia Moreau de Justo<sup>24</sup> o la resistencia a la dictadura cívico-militar iniciada en 1955 y el fusilamiento del General Juan José Valle<sup>25</sup>; o reflexiones políticas sobre la democracia<sup>26</sup>, las tecnologías de información en la esfera pública y su vinculación con la democracia<sup>27</sup>, la participación y el pluralismo<sup>28</sup> y el modelo de acumulación capitalista neoliberal inaugurado en las políticas económicas del terrorismo de estado y el derecho a la vivienda<sup>29</sup>. Pero junto a estas temáticas, las obras también se concentran en aspectos de la diversidad sexual y de los derechos sexuales y reproductivos—la homofobia, la homosexualidad estigmatizada<sup>30</sup>, la todavía ilegal interrupción del embarazo no voluntario, el deseo de materner, la experiencia de la maternidad<sup>31</sup>. Indagan también en la construcción social del otro y la estigmatización de inmigrantes latinoamericanos<sup>32</sup>. Investigan universos afectivos y tramas vinculares diversas<sup>33</sup>; y hasta vínculos entre humanos y no humanos<sup>34</sup>. Es decir, en conjunto, la dramaturgia de Nuestro Teatro 2014, tematiza experiencias y subraya violencias que incluyen pero exceden los crímenes de lesa humanidad del terrorismo de estado. Esta dramaturgia representa violaciones cometidas durante la última dictadura pero también

---

<sup>20</sup> En “El Reportaje” de Santiago Varela.

<sup>21</sup> En “No estabas” de Isabel Salas.

<sup>22</sup> En “Canciones en momento de él” de Martín Marcos Morgenfeld.

<sup>23</sup> En “Si vas a llorar que sea de noche” de Roxana Aramburu.

<sup>24</sup> En “Que lejos aún” de Araceli Arreche.

<sup>25</sup> En “La Ley Marcial” de Héctor Rubén Levy Daniel.

<sup>26</sup> En “Anacrónicas” de Julián Mola.

<sup>27</sup> En “Apología” de Cristián Palacios.

<sup>28</sup> En “Mariposa de pies descalzos” de Luis Fernando Quinteros.

<sup>29</sup> En “Expediente 1983” de Laura Andrea Abratte.

<sup>30</sup> En “Espejos hacia atrás” de Ariel Barchilón y en “Sala de Espera” de Carla Conti.

<sup>31</sup> En “La Decisión de Yanina” de Juan Pablo Laplace.

<sup>32</sup> En “Liniers” de Javier Ignacio García Crocco.

<sup>33</sup> En “Padre e Hijo contemplando la sombra” de Luis Cano.

<sup>34</sup> En “Dogs” de Susana Hornos.

actualiza el paradigma de derechos humanos para incluir luchas sociales y derechos aún pendientes en tiempos democráticos<sup>35</sup>.

### **Puente... o temporalidades complejas**

“Más allá que hoy es otro contexto, más allá que yo no lo viví porque era muy chiquito, me emocionó estar en ese puente”, me dijo Fabricio Rotella. Y se explicó: “Me gustó mucho ligar algo de aquello, los valores, algún tópico, algún texto y ligarlo con algo de lo de ahora”<sup>36</sup>. A partir de mi pregunta sobre el rol y la fuerza de Nuestro Teatro en la memoria de TA, Rotella enlazaba en su respuesta, tiempos dentro de la historia del teatro y tiempos dentro de la historia social. Su obra en el concurso, “El Cruce”, como “Levantar Fierro” de Saba y Binelli, entrelaza temporalidades diversas. Ambas entretrejen un presente del universo obrero (textil y sindicalizado en “El Cruce”; un cuartel de bomberos en Ingeniero White, Provincia de Buenos Aires, en “Levantar Fierro”) tanto con el pasado reciente (Perón y Evita como figuras míticas en “El Cruce”; la última dictadura y un intendente “milicudo”, que había “estado chocho con las botas”, en “Levantar Fierro”) como con pasados remotos, que evocan ciclos de larga duración. Ambas obras superponen elementos de textos clásicos en mundos obreros masculinos y contemporáneos, disputados por luchas obreras femeninas o por mujeres empoderadas, capaces de decidir sobre experiencias colectivas.

En “El Cruce”, las trabajadoras reclaman participación en la dirigencia del sindicato que, mediante una conducción masculinizada, representa a una fuerza de trabajo mayoritariamente femenina. Su instrumento es la huelga sexual—tal como hicieron las mujeres de la Grecia Antigua para detener la guerra del Peloponeso en la tragedia de Aristófanes, Lisístrata, las trabajadoras textiles en la obra de Rotella, se niegan a la actividad sexual con sus amantes y esposos hasta no formar parte de la conducción sindical que decide sobre sus vidas laborales. En “Levantar Fierro”, el fantasma de un bombero muerto pide “no venganza”. Contrariamente al fantasma de Hamlet, que en la tragedia de William Shakespeare pide venganza<sup>37</sup>; el fantasma del bombero muerto en el incendio del prostíbulo, en la obra de Saba y Binelli, pide a Marta, su amante y trabajadora sexual sobreviviente, que *no* lo vengue. “La memoria es la mejor justicia” argumenta el fantasma del bombero. En esa

---

<sup>35</sup> En este listado de obras no incluí “El Cruce. Farsa Sindicalista” de Fabricio Rotella o “Levantar Fierro” de Mariano Saba y Andrés Binelli porque las analizo en el párrafo siguiente.

<sup>36</sup> Entrevista personal, 19 de junio, 2015.

<sup>37</sup> En *Hamlet*, el fantasma del rey asesinado pide a su hijo, el príncipe Hamlet, que vengue su muerte en manos de su hermano, el tío, quien luego del asesinato esposó a la reina, la madre de Hamlet.

pieza, Saba y Binelli, no solamente superponen elementos del clásico Hamlet en el mundo obrero de una ciudad portuaria bonaerense, sino también incendios. Así como fuerzas represivas ligadas a la última dictadura militar ordenaron el incendio del Teatro del Picadero que alojaba a TA en 1981, en la obra de Saba y Binelli, el intendente simpatizante con la dictadura ordenó el incendio del prostíbulo para “limpiar al pueblo” y tener “un puerto limpio, de trabajadores y humanos” (Saba y Binelli: 10). Además, la obra termina con la decisión de Marta de evitar otro incendio grave (respetando el mensaje del más allá, de su amante y bombero muerto, en lugar de vengarse, Marta “levanta fierro” y comunica a todos los bomberos un incendio en el casamiento de la hija del intendente que había mandado a quemar su anterior prostíbulo).

Tal como escribe Jelin (2001), las temporalidades de la memoria social son “complejas”: están dotadas de una “multiplicidad de tiempos, multiplicidad de sentidos, y la constante transformación y cambio en actores y procesos históricos” (2001: 13). Y retomando a Koselleck, Jelin afirma: “el tiempo histórico, si es que el concepto tiene un sentido propio, está vinculado a unidades políticas y sociales de acción, a hombres concretos que actúan y sufren, a sus instituciones y organizaciones [...] el presente contiene y construye la experiencia pasada y las expectativas futuras” (2001:12). La labor que Rotella llama “puente” enlaza así temporalidades complejas; y se advirtió—como en la memoria social—en su obra y en la de Saba y Binelli. Desde un universo contemporáneo, estas obras, entrelazan sentidos y resignificaciones de pasados recientes y de pasados remotos en función de horizontes de expectativas: de justicia de género (en “El Cruce”) y de justicia transicional (en “Levantar Fierro”). Esa complejidad de temporalidades parece proponer una construcción memorial que permite sugerir, además de rupturas, iluminar continuidades de violencias y de abusos de derechos entre dictadura y democracia.

### **“...el teatro pregunta”**

“No creo que haya una incidencia directa del teatro en la transformación inmediata de lo real” me dijo Mariano Saba. Pero esta valoración del teatro no didáctico no debilita, para este dramaturgo de Nuestro Teatro, su politicidad. La politicidad del teatro, “pasa por que la gente se interrogue... la TV afirma, el teatro pregunta” me dijo en la misma entrevista<sup>38</sup>. La opinión de este joven dramaturgo del ciclo en el Picadero resuena con las nociones de Feld (2010) que mencioné más arriba. Por un lado, la televisión es capaz de alcanzar un público

---

<sup>38</sup> Entrevista personal, 10 de junio, 2015.

masivo, penetrar espacios domésticos de todas las clases sociales y contribuir a construir, en principio, un “nosotros memorial” social y culturalmente más amplio. Pero por otro lado, a diferencia del cine de ficción o documental, o de la fotografía, la TV es el medio que más tiende a fijar memorias y condensar sentidos del pasado. La televisión es entonces la que presenta limitaciones más marcadas para una memoria viva y ejemplar, en el sentido de Todorov. Dada, además, la naturaleza del homenaje, en tanto acto “para honrar y venerar”, un homenaje en la TV se limita en su capacidad analítica para historizar, y por tanto, en su potencia como artefacto cultural de construcción memorial.

El ciclo televisivo sobre TA en 2013 produjo imágenes no ficcionales emblemáticas y ligadas a una memoria literal de TA. Las conversaciones entre el conductor y los participantes de entonces y de 2013, de afecto alegre y tono reflexivo, se enmarcaron en relatos guionados, ya circulantes y ya legitimados de TA. Aunque empática, la escucha del conductor, carecía de curiosidad por todo aquello que singularizara la experiencia subjetiva de los participantes, y que excediera el relato heroico ya establecido. Los testimonios devinieron entonces protocolos estilizados—perdiendo riqueza como fuentes de información y en tanto relatos autobiográficos. El ciclo de homenaje en la TV debilitó así, la posibilidad de memorializar la resistencia cultural contra la última dictadura para extenderla más allá de sí misma.

Aunque es temprano en el curso de esta investigación, en esta ponencia he comenzado a hipotetizar sobre el ciclo *Nuestro Teatro 2014* en el Teatro del Picadero como un espacio memorial más abierto y poroso que el del ciclo televisivo. A partir del emprendimiento que reunió a un productor teatral, una agencia estatal (la entonces Secretaría de Cultura de la Nación) y la sociedad civil (teatristas y público), el ciclo en el Picadero, a pesar de ser también nominalmente un homenaje, parece haber sido un artefacto cultural más permeable a una memoria viva. Las obras elegidas y las puestas en escena de este ciclo recorren esferas íntimas, privadas, y públicas, evocando una pluralidad de experiencias vitales y de universos sociales que incluyen pero trascienden al terrorismo de estado. La dramaturgia de *Nuestro Teatro 2014*, representa violaciones cometidas durante la última dictadura pero también actualiza el paradigma de derechos humanos para incluir luchas sociales y derechos aún pendientes, también en tiempos democráticos.

Además, un primer análisis de obras como “El Cruce. Farsa Sindicalista” de Rotella o “Levantar Fierro”, de Saba y Binelli—ambos dramaturgos que promedian los treinta cinco



años—sugiere que al menos parte de esta dramaturgia enlaza, como la memoria colectiva, temporalidades complejas. Estas obras entretienen, desde un horizonte de expectativas de justicia (social, de género, transicional) un presente del universo obrero con el pasado reciente y con pasados remotos que evocan ciclos de larga duración. Esa complejidad de temporalidades parece ser permeable a iluminar no solo rupturas, sino también continuidades de violencias y de abusos de derechos entre dictadura y democracia. Si bien, insisto, es aún temprano en esta investigación, podría sugerirse que la construcción memorial de TA en Nuestro Teatro, conserva no solo la potencia del teatro “de preguntar, en lugar de afirmar” que el ciclo televisivo desdibujó, sino también la potencia para recuperar al pasado para transformarlo en principio de acción para el presente.

### **Bibliografía**

- Calveiro, Pilar (1998). *Poder y Desaparición*. Buenos Aires: Colihue.
- Crenzel, Emilio. 2011. “Between the Voices of the State and the Human Rights Movement: *Never Again* and the Memories of the Disappeared in Argentina.” *Journal of Social History* 44(4):1063-1076.
- \_\_\_\_\_. 2014. “De la verdad jurídica al conocimiento histórico: la desaparición de personas en la Argentina”. En Hilb, Claudia, Salazar, Philippe-Joseph, Martín, Lucas G (ed.) *Les Humanidad. Argentina y Sudáfrica: reflexiones después del mal*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Feld, Claudia. (2009). “Aquellos ojos que contemplaron el límite:” la puesta en escena televisiva de testimonios sobre la desaparición”. En: Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica (comp.) 2009. *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.
- Feld, Claudia (2010). “Imagen, memoria y desaparición. Una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria”. En: *Aletheia*. (1). Pp. 1-16.
- Jelin, Elizabeth (2002). *Los Trabajos de la Memoria*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Pollak, Michael. 2006. *Memoria, Olvido, Silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- Sutton, Barbara. 2010. *Bodies in Crisis. Culture, Violence, and Women's Resistance in Neoliberal Argentina*. Rutgers University Press
- Saba, Mariano y Binelli, Andrés. *Levantarse Fierro*, manuscrito.
- Strejilevich, Nora. 2006. “Testimony: Beyond the Language of Truth”. En: *Human Rights Quarterly*, vol 28, nro 3. Pp. 701-713.
- Todorov, 2000 [1995]. *Los abusos de la memoria*. Buenos Aires: Paidós.