



Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos

“PRECARIEDAD ESTÉTICA”, METÁFORA Y RECICLAJE EN EL TEATRO DE BUENOS AIRES

*“Precariousness Aesthetics”, Metaphor and Recycling
at the Theater of Buenos Aires*

SILVINA ALEJANDRA DÍAZ
CONICET - UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES (ARGENTINA)
silvinadiazorban@yahoo.com.ar

Resumen: abordamos distintos modos en que el teatro de comienzos de la década del 2000 asumió y expresó las condiciones de debilitamiento y precarización social que dejó como consecuencia la crisis de 2001 en Argentina. La metaforización poética de los desechos, la recuperación y resignificación de los restos del pasado (objetos, imágenes, testimonios, discursos) proponen una reflexión acerca de determinadas problemáticas sociales y políticas en vistas a reconstruir nuestra memoria histórica y nuestra identidad. Lejos del nihilismo del “fin de lo social” (Baudrillard), del vaciamiento de cierta retórica desdeologizada del posmodernismo, el teatro buscó asumir su potencia disidente, reforzando su sentido social y político.

Palabras clave: crisis, precarización, teatro, memoria, identidad

Abstract: We are dealing various ways in which the theater at the beginning of the 2000s took over and expressed the weakening conditions and social precariousness which left as a result of the 2001 crisis in Argentina. The poetic metaphorization of waste, recovery and resignification of the remains of the past (objects, images, testimonies, speeches) propose a reflection on certain social and political issues in order to rebuild our historical memory and our identity. Away from the nihilism of the "end of socially" (Baudrillard), emptying of some de-ideologized rhetoric of postmodernism, the theater sought to assume its dissident power, strengthening their social and political sense.

Keywords: Crisis, Precarization, Theater, Memory, Identity



Introducción

Como afirma Gerard Vilar la precariedad estética es una condición específica del arte y la estética en la cultura del capitalismo tardío que, si bien se ha venido desplegando por más de un siglo, se ha acentuado desde el final de las vanguardias e intensificado en nuestra cultura postglobal (2017: 78-79). La precariedad —que, según él, concierne tanto a la ontología de las obras de arte y de las prácticas artísticas como a su recepción— implica “un desorden que crea un nuevo orden para las obras de arte y las prácticas estéticas, para los públicos y las audiencias, para el juicio estético y la crítica de arte” (79).

En el mismo sentido, Nicolas Bourriaud sostiene que en una época en que se verifica la coexistencia pacífica de todas las formas como así también la atenuación del carácter de las oposiciones, “la realidad del arte contemporáneo está situada en la precariedad” y, por cuanto en la producción artística los principios se mezclan y se multiplican “ya no hay sustracción sino multiplicaciones incesantes”, lo cual genera una impresión de abundancia que no es otra cosa que una “ausencia de jerarquías netas”. Lejos de limitarse al uso de materiales frágiles o a duraciones breves, la precariedad “empapa de ahí en adelante el conjunto de la producción artística con sus tintes inciertos, constituye un sustrato de pensamiento, juega un papel de fondo ideológico sobre el que desfilan las formas. En pocas palabras, la precariedad impregna ya la totalidad de la estética contemporánea” (2009: 94).

Por su parte, en *Modernidad líquida*, Zygmunt Bauman explica la conexión entre el consumismo de un mundo precario y la desintegración de los vínculos humanos:

[...] la política deliberada de la “precarización” llevada adelante por los operadores del mercado de trabajo se ve auxiliada e instigada (y en sus efectos reforzada) por las políticas de vida, sean éstas adoptadas deliberadamente o a falta de otras opciones. Ambas producen el mismo resultado: la descomposición y el languidecimiento de los vínculos humanos, de las comunidades y de las relaciones [...]. En otras palabras, los vínculos y las asociaciones tienden a ser visualizados y tratados como objetos a ser *consumidos*; están sujetos a los mismos criterios de evaluación de todos los demás objetos de consumo. (2002: 173-174; cursivas del original)

Sin embargo, en una sociedad signada por la precariedad, la incertidumbre y la inestabilidad y frente a los vaivenes de una globalización que apunta a la relativización de todos los valores, el arte puede officiar también como un espacio de resistencia, de reflexión y fortalecimiento de la memoria histórica. Lejos entonces de abonar la idea de una cierta apatía e indiferencia postmoderna hacia la potencialidad política de la cultura, Jacques Rancière (2005) reconoce, en el arte y en la estética, una serie de principios de imaginación activa, capaces de producir una ruptura con las formas estandarizadas de percepción y expresión.

A propósito de esto destaca los efectos emancipatorios del arte por cuanto “el disenso estético participa en el proceso político de cuestionamiento

de los consensos", así como también la capacidad del individuo de apropiarse de las formas artísticas —recrearlas, dotarlas de nuevos sentidos— y de generar nuevas experiencias a partir de ellas (80). Teniendo en cuenta que toda operación de significación se inscribe en un proceso social, de lo que se trata es, según él, de desestructurar la relación, establecida por la cultura hegemónica, entre "decir", "ver" y "hacer" a partir de un espectador activo que observa atentamente, selecciona, compara, interpreta y de algún modo compone su propia obra de arte. Y es justamente en esta precariedad, en esta disociación entre lo que el artista produce y lo que el espectador construye —que no implica por cierto un desconocimiento del mundo de referencias o de la clave de lectura propuestos por la obra sino más bien un distanciamiento crítico— donde se establece un campo propicio para generar nuevas lecturas e interpretaciones.

Así, la emancipación social requiere, como condición de posibilidad, la emancipación estética. De la misma manera, la capacidad del sujeto de accionar en las prácticas cotidianas entraña la oportunidad de transformar la realidad, por cuanto una práctica política singular, local, colectiva y situada es factible de atravesar todas las fibras del tejido social.

Esa condición precaria que, en sentido positivo o negativo, adjudican al arte contemporáneo Vilar, Bauman, Bourriaud y Rancière —atendiendo más bien a su situación de producción y de enunciación y a los contextos en los que se produce la obra artística—, se acentúa aún más en circunstancias de crisis económicas y conflictividad social. La praxis teatral se torna entonces más vulnerable, más sensible a los embates políticos, al tiempo que adquiere un rol mucho más activo en los debates y las transformaciones sociales.

En las jornadas del 19 y 20 de diciembre de 2001, punto de eclosión de una de las crisis más profundas de la historia argentina, la movilización popular cuestionó la validez de las tradicionales estructuras del poder político, institucional y económico. La caída del sistema de referencias culturales y la ruptura de la organicidad social trajo aparejada —como bien señala Nelly Richards— una desarticulación de la historia en la que "todo deberá ser reinventado comenzando por la textura intercomunicativa del lenguaje que, habiendo sobrevivido a la catástrofe, ya no sabe cómo nombrar los restos" (2007: 15). Así, frente a las secuelas de las políticas neoliberales implementadas durante los años 90 y profundizadas durante 2000 y 2001 (el empobrecimiento de la sociedad, la caída de la industria nacional, la falta de trabajo, los ajustes y los procesos inflacionarios), un sector de la sociedad argentina reclamaba la disolución completa de las instituciones y del sistema político, mientras que otro sector asumió una actitud distinta, la de valorar "lo que había de generoso y creativo en los movimientos de la sociedad", aún advirtiendo que "la solución de la crisis habría de seguir un camino tortuoso; que habrían de utilizarse materiales humanos, sociales, institucionales, culturales y políticos deteriorados, impuros, pues ellos mismos eran parte de la crisis" (Romero, 2003: 13).

Nos referimos, en este trabajo, a distintos modos en que el teatro porteño de comienzos de la década del 2000 reelaboró las condiciones de debilitamiento y precarización social, ya sea a través de la metaforización poética de los desechos o bien de la recuperación y resignificación de los restos

del pasado (objetos, imágenes, testimonios, discursos) para reflexionar acerca de determinadas problemáticas sociales y políticas en vistas a reconstruir nuestra memoria histórica y nuestra identidad. Creemos que, alejado del nihilismo del “fin de lo social” (Baudrillard, 1978: 172) y del desencanto de la retórica posmodernista desideologizada, el teatro buscó asumir su potencia disidente y repolitizar el sentido social de su praxis creativa, partiendo de la concepción de la política como una herramienta de transformación social.

Inestabilidad social y creatividad artística

El teatro es en sí mismo un arte efímero y, como tal, precario por constitución, que requiere de la presencia, la reunión comunitaria, la participación física y psíquica del actor y del espectador. Puede decirse que la experiencia de la teatralidad no deja ningún rastro visible, por cuanto produce un evento

que se constituye desde la radical fungibilidad de la presencia de cuerpos vivientes [...]. El efecto de la desaparición, no cabría entenderlo pues como mera ausencia de algo, sino como un efecto de diseminación e inapropiabilidad de la trama significante, mediante la cual atenta y resiste a la política de la eficacia fetichizada de la imagen espectacular producida para el consumo. (Barría Jara, 2011: 116)

Lejos de encontrar allí lo que constituye la fortaleza del teatro, en su célebre texto *La sociedad del espectáculo* (1967), Guy Debord asocia su carácter efímero con la idea del “puro entretenimiento” y la “falsa conciencia”. En efecto, Debord considera que el espectáculo suplanta a la realidad por su imagen, al hecho vivo por su representación y, como tal, constituye la negación de la vida, un instrumento más del capitalismo en pos de la alienación del sujeto.

En franca oposición a esta postura, Jacques Rancière reivindica, en la “fisura” entre arte y vida, “la eficacia de una desconexión, de una ruptura de la relación entre las producciones de los saber-hacer artísticos y fines sociales definidos, entre formas sensibles, las significaciones que se pueden leer en ellas y los efectos que ellas pueden producir” (2010: 61). Y es justamente allí, en “la eficacia del disenso”, donde radica la posibilidad de repolitizar la experiencia artística que, lejos de centrarse en la comunicación de un sentido claro o en la demostración de una tesis, concierne al dispositivo mismo, a la elección y la disposición de los recursos compositivos:

Su fisura deja aparecer que la eficacia del arte no consiste en transmitir mensajes, ofrecer modelos o contramodelos de comportamiento o enseñar a descifrar representaciones. Consiste, antes que nada, en disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacios y de tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o separados, frente o en medio de, adentro o afuera, próximos o distantes. (57)

Así, al modificar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir nuevas relaciones entre la apariencia y la realidad, entre lo visible y su significación, la experiencia estética cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación (67).

Asumiendo esta potencialidad política, crítica y profundamente afirmativa del arte, los exponentes del teatro independiente o alternativo en Buenos Aires¹ idearon una serie de estrategias para hacer frente a la pauperización social —la disminución del costo de las entradas, el teatro “a la gorra”, la publicidad “boca a boca”, el uso de espacios despojados, la utilización creativa de materiales y objetos cotidianos y la revalorización del cuerpo del actor— convencidos de que estas medidas no eran únicamente decisiones forzadas por la situación económica sino también elecciones estéticas voluntarias y conscientes. Otra reacción que expresa, en su paradoja, la resistencia del campo teatral ante la crisis, fue la apertura de nuevas salas en los momentos más álgidos de conflictividad.

Del mismo modo, a partir de los nuevos usos sociales y políticos del espacio urbano (piquetes, manifestaciones, asambleas vecinales), se recuperan prácticas vigentes a comienzos de la democracia: la utilización creativa del espacio teatral tradicional, la recurrencia a ámbitos no teatrales (casas, fábricas y calles), la apropiación de espacios públicos (calles, trenes, subtes, plazas, veredas, escuelas, fábricas), etc.

El teatro realizado en ámbitos domésticos implica una disrupción en el orden de las prácticas cotidianas a través de una situación ajena —la representación teatral— que resemantiza objetos, materiales y espacios, redescubriendo y potenciando su valor dramático. A su vez, dichos espacios atraviesan, transforman y condicionan las situaciones teatrales. En los años que nos ocupan, producciones como *Perspectiva Siberia* (Catani, 2002), *El que trabaja con el martillo* (Fagnani, 2002), *Mi mamá y mi tía* (Tellas, 2003), estrenadas en casas particulares, aparecen como paradigmas de un espacio escénico que flexibiliza notablemente las relaciones entre realidad y ficción, modificando, por lo mismo, la percepción del espectador. En concordancia con este repliegue hacia un ámbito privado, las tramas de este tipo de obras abordan biografías de gente anónima, exploran zonas particulares de lo cotidiano o indagan en el impacto que determinadas problemáticas sociales y políticas producen en la vida de los individuos.

Por su parte, el teatro que tiene lugar en fábricas abandonadas o recuperadas vehiculiza, además de los presupuestos mencionados, importantes demandas sociales relacionadas con la desocupación que, como consecuencia del desmantelamiento de las fábricas y la destrucción de la industria nacional en la década del 90, alcanzó niveles históricos en 2001 y 2002. En estos casos, la impronta de la realidad social aparece claramente definida por la particular interrelación del universo ficcional con materiales en desuso y elementos de trabajo —herramientas, máquinas, láminas de aluminio— que, incorporados a la obra artística, aparecen resignificados sin perder por ello, como decíamos, su connotación política.

Uno de los ejemplos más notables en este sentido es la fábrica recuperada IMPA (Industrias Metalúrgicas y Plásticas Argentinas), donde se desarrollan

¹ La denominación de “teatro independiente o alternativo” al modelo oficial atiende especialmente a la modalidad de producción, basada en la autogestión, y a su desarrollo por fuera del circuito del teatro oficial.

actividades culturales, educativas y sociales.² Entre la gran cantidad de espectáculos que se presentaron allí en los primeros años de la década del 2000, pueden mencionarse la agrupación tanguera Buenos Aires Negro y los espectáculos teatrales *La Boxe*, de Diego Starosta, *El bardo, la puerta a la tierra pura*, de Silvana Correa y Mariano Dossena y *La masa neutra*, de Jorge Sánchez.

Pero sin duda una de las puestas en escena de “La Fábrica” que tuvo más repercusiones críticas fue *Tres Ex*, de Mariana Anghileri. En ella, las premisas que rigen la concepción tradicional del espacio escénico —la separación del ámbito del actor y el del público, la “invisibilidad” del espectador, la imposibilidad de éste último de acceder al espacio del actor— aparecen transgredidas.

En el contexto de un ámbito de trabajo, no construido como espacio escénico, el recorrido del espectador, que debe ir en busca de la obra teatral hasta el tercer piso del edificio guiado por numerosas velas encendidas, adquiere las características de un ritual. El carácter ceremonial del itinerario oficia de mediación entre la vida cotidiana y la ficción escénica, y alcanza también a los actores, quienes, iluminados únicamente por la luz proveniente de un proyector de diapositivas y a partir de la generación de un lenguaje poético, logran abstraer el mundo ficcional del entorno hiperrealista del espacio fabril.

Por sus mismas condiciones de enunciación, las prácticas artísticas que intervienen en un ámbito de trabajo buscan abordar la realidad desde diversos ángulos, transformar las representaciones y los imaginarios sociales desde nuevas miradas. Su vinculación con materiales y objetos pertenecientes a ese entorno denuncian los conflictos sociales subyacentes —en este caso, la ocupación de la fábrica por parte de los trabajadores, luego del quiebre económico que llevó a su cierre— pero aluden también, por su carácter polisémico, a otras problemáticas de la sociedad capitalista.

Las ruinas como metáfora de la crisis

Otro modo de aludir desde el teatro a las problemáticas sociales y económicas en esta década, fue a través de su metaforización, de la figuración poética de las ruinas, los desechos y los escombros. Una situación afín, por lo demás, a lo que sucedía con las prácticas artísticas a nivel mundial: “A partir de principios de los años ochenta la fuerza de la presencia de la imagen de la *ruina* y de los escombros en los escritos teóricos y en las prácticas artísticas remite al problema de la saturación” (Bourriaud, 2009: 54; cursivas del original). El filósofo

² “La Fábrica”, una de las primeras empresas nacionales recuperadas por los trabajadores, luego del vaciamiento de los años 90, se organiza en forma de cooperativa. A partir del despido de 140 trabajadores y de su quiebre en 1997, los obreros la ocupan en mayo de 1998, nombrando una nueva comisión directiva y recuperando de este modo las fuentes de trabajo. En su sede funciona además un centro cultural, un bachillerato popular para jóvenes y adultos, cuatro profesorado (de Lengua, Matemática, Historia y Biología), una radio, un canal de televisión y el Museo IMPA dedicado en la actualidad a la investigación y exposición de la historia de la fábrica y de la industria en la Argentina desde el punto de vista del trabajador. En 2001 fue declarada Bien de Interés Cultural por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires.

francés recurre, en este mismo sentido, a las palabras vertidas por Craig Owens³ cuando sostiene que son las “ruinas descompuestas de la historia” las que aparecen en las obras de carácter posmoderno.⁴

A partir de la anécdota de un hijo que busca a su padre desaparecido, *Los Murmullos*, de Luis Cano —que tomamos como paradigma de una serie de obras que abordan la historia reciente desde discursividades no lineales y paradigmas estéticos diversos— propone una relectura de los últimos años de la historia argentina para reflexionar, al mismo tiempo, sobre el momento de su producción, en 2002, en plena crisis política, social e institucional. Y ello por medio de un lenguaje deliberadamente hermético que no pretende develar “verdades” sociales o existenciales sino instaurar una determinada metáfora epistemológica (Eco) que articula miradas/lecturas posibles, singulares y parciales, pero indefectiblemente imbuidas por las variables sociohistóricas. Acordamos con Rancière (2010) cuando señala, en este sentido, que la potencia política del teatro no concierne a la validez moral o política del mensaje transmitido por el dispositivo representativo, sino al dispositivo mismo y que la eficacia estética se afirma en “la discontinuidad entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles a través de las cuales ésta se ve apropiada por espectadores, lectores u oyentes” (58).

Acorde a la concepción de “obra inorgánica”, *Los murmullos* se basa en una estructura fragmentaria. Su principio constructivo más destacado es justamente la cita paródica de una multiplicidad de discursos (históricos, políticos, artísticos), imágenes y referentes sociales dispuestos en un entramado en el que pierden su contexto original de enunciación. Es inevitable recordar, en este punto, la caracterización que realiza Zygmunt Bauman de la “cultura líquida”, en la que los materiales de la historia —y, por lo mismo, de la historia del arte—, separados de los valores ideológicos y de los contextos específicos en los que surgieron, aparecen en su condición de signos, desvitalizados, vacíos, reutilizables. La trama alterna entre escenas de un realismo estremecedor e imágenes poéticas que se deslizan del horror al patetismo, articuladas y organizadas por medio de un montaje evidenciado como tal, que no confluye en la recomposición de la totalidad. Un verdadero *collage* de restos del pasado que se mueven entre el archivo y la subjetividad de la memoria.

El uso deconstructivo de la lengua, la cita y la desacralización paródica responden también a la voluntad de desarticular los discursos históricos oficiales, al tiempo que conforman una intertextualidad abierta que refuerza la idea de acumulación, saturación y desmesura en todos los niveles del espectáculo.

³ Rancière alude al texto de Craig Owens (1998), “The allegorical impulse: Toward a Theory of Postmodernism”, en *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Nueva York, Oxford Press, pp. 315-328.

⁴ En el caso del teatro, el concepto de *posmodernidad* no implica la existencia de un movimiento homogéneo que responda a una serie de criterios estilísticos o temáticos, sino más bien una nueva concepción del texto y la comunicación a partir del rechazo de un modelo específicamente dramático: un texto escrito especialmente para la escena y la noción de obra bien articulada con personajes e intriga claras. Lejos de proponer una visión concreta de la historia o de la realidad social, cada obra busca instaurar una pluralidad de lecturas que ofrecen al espectador la posibilidad de construir un sistema de sentidos (Pavis, 1990: 59; cursivas del original).

Y es aquí donde puede entreverse el primer sentido de la idea de “reciclaje”: en tanto que la obra reniega de la concepción objetivista, no ya sólo de la comunicación sino también de la realidad social y la política, no aspira a interpretar los hechos a los que alude sino únicamente sus huellas, sus despojos, sus consecuencias en las vidas de los personajes y, en todo caso, los testimonios y los discursos sobre esos hechos (las palabras del Comandante Marcos en contraposición con las de Videla y Hitler, por ejemplo). El espectador reconoce entonces una serie de referencias históricas —que él mismo debe reorganizar y recontextualizar— aunque sin cerciorarse de su veracidad y sin encontrar las marcas de su comienzo, su final, su extensión o su procedencia.

Así, la noción de historia como relación de subjetividades fragmentadas, como entrecruzamiento de textos, voces y puntos de vista proclama el fin de las metanarraciones, de las historias coherentes, encerradas en sí mismas. Esta “precarización” de los sentidos, que aparecen debilitados al ser exhibidos sin interpretación ni explicación y al quedar expuestos a la lectura de un espectador activo que, como sostiene Rancière, propone nuevas lecturas frente a la visión hegemónica de la historia, instaura la “eficacia del disenso”, esto es, la suspensión de la relación directa entre la producción del arte y la generación de una determinada reacción en el receptor, entre acciones artísticas y fines sociales definidos (2010: 61).

Del mismo modo —y aquí la segunda acepción del concepto de “reciclaje”— la cita de lenguajes y estilos diferentes, que conforma una suerte de eclecticismo, establece una relación de tolerancia, de recuperación de elementos del pasado que, utilizados en un nuevo contexto —la obra de arte— adquieren nuevos valores históricos bajo el signo de su deconstrucción. No se trata en este sentido de ilustrar una tesis o de describir un mundo, sino más bien de observar el modo en que se lo construye, sus condiciones de enunciación. El carácter autorreferencial —que se utiliza en este caso para aludir al proceso de creación del espectáculo, pero también al teatro en general— es llevado al extremo en el momento en que el dramaturgo, irrumpiendo en el universo ficcional, dirige un discurso a los espectadores invitándolos a reflexionar sobre su oficio y su función en el teatro.

Si, como señalamos, *Los murmullos* expone la ruptura de la concepción moderna de la obra artística como un producto acabado, como una totalidad armónica, y se presenta como elogio del fragmento, de lo inconcluso, de la deconstrucción, puede decirse que la inestabilidad y la precariedad aparecen como características, no ya únicamente de la estética, sino también de la recepción de este tipo de obras. Christine Ross alude, a propósito de esto, a la “visualidad precaria” como una condición habitual en el arte contemporáneo, como “la puesta en juego de estrategias que exigen del espectador una percepción a la que le falta seguridad, certeza y opticalidad” (2008: 9).

En este tipo de obras la percepción precarizada se apoya además, en la ambigüedad y la polisemia de los sobreentendidos, las alusiones y los no dichos, que apelan a una interpretación creativa, estimulada no tanto por la historia que se cuenta sino más bien por la estructura formal y los diferentes núcleos de construcción del espectáculo.

En la obra de Cano el reciclaje como recurso estético aparece asimismo en la representación de una escenografía de escombros: “restos de pescado esparcido por el suelo”, “pedazos de cuerdas” y “telas separadas de los huesos” (2001: 6) —como se menciona en las indicaciones escénicas—, metáfora de un país en ruinas, lacerado por las garras del mercado, por las políticas de exclusión y desigualdad, por muertes que desencadenan más muertes (como relata el oráculo sobre “la gran carnicería argentina”). Sin embargo, esta evidenciación de la pobreza económica, social y cultural, que es también una alusión al deterioro de las relaciones afectivas y solidarias y a la profunda crisis de valores que venía atravesando la sociedad argentina, lejos de constituir una resignación a la condición marginal se erige, en el mismo acto de su mostración, como un gesto de concientización y rebeldía.

Los restos como fragmentos de la memoria

Néstor García Canclini (1987) reconoce en los procesos culturales espacios simbólicos en los que las sociedades configuran la continuidad y las rupturas entre su memoria histórica, las circunstancias presentes y el futuro. El arte, y el teatro en particular, tienen la capacidad de reconstruir la memoria colectiva y ello debido, por un lado, a su carácter comunitario y convivial (Dubatti: 2003: 9-53) y, por otro, a su ejercicio constante de recuperación y resemantización de acontecimientos, tradiciones, discursos. En este sentido, la narración del pasado —desde la palabra o el cuerpo—, su nueva configuración en obra de arte, pretende rescatar los vestigios de la historia y restituirles su dimensión política, social, psicológica. Refiriéndose justamente al carácter rememorativo y, en este sentido, reparador de la literatura y el arte, Todorov expresa que: “ya no es el mismo combate el que se debe sostener, pero el combate no ha terminado, se produce en otro lugar, en la memoria, en el juicio que hacemos sobre el pasado, en las lecciones que sacamos de él” (1993: 36). El autor concluye que:

Desde el punto de vista ya no de uno mismo sino de la humanidad [...], una vida no es vivida en vano si queda de ella una señal, un relato que se añade a las innumerables historias que constituyen nuestra identidad, contribuyendo así, aunque sólo sea en una ínfima medida, a hacer de este mundo algo más armonioso y perfecto. Tal es la paradoja de esta situación: los relatos del mal pueden producir el bien. (103)

Precisamente con esa finalidad se creó “Teatro por la identidad” en el año 2000 por iniciativa de un grupo de dramaturgos, actores, directores, escenógrafos y músicos, remedando en muchos aspectos al movimiento de “Teatro Abierto”. Pero si éste último se constituyó, a partir de 1981, en un verdadero emblema de resistencia frente a la violencia y a las prácticas represivas del terrorismo de Estado, el ciclo “Teatro por la identidad” —que se viene realizando ininterrumpidamente hasta la actualidad— tiene otro propósito: colaborar con las Abuelas de Plaza de Mayo en la búsqueda de los hijos de los desaparecidos, apropiados ilegalmente durante la dictadura. Así, al compromiso de la denuncia

—canalizado en el discurso metafórico de las obras de “Teatro Abierto”—, le siguió el de la responsabilidad de la memoria y la restitución de la identidad.⁵

Las primeras obras de “Teatro por la identidad” se inscriben en el contexto de la crisis de 2001 y en los momentos que la preanunciaban. En este escenario social, la defensa de las políticas de derechos humanos —incentivada sin duda por las condenas y el ingreso a prisión de los represores, así como también por sus declaraciones públicas— y de la necesidad de asumir los posibles grados de complicidad o silencio de la sociedad toda, aparecían como imperativos para un arte comprometido con su tiempo.

Si bien, como decíamos, la evocación del pasado es siempre un ejercicio de reinterpretación y de nuevas lecturas que iluminan los hechos desde otras perspectivas sociohistóricas, en estas obras los fragmentos del pasado (recuerdos, testimonios, imágenes, fotos) no tienen únicamente la intención de evocarlo sino una función mucho más trascendente: la de contribuir a reconocer el propio origen y la propia identidad.

Gabriel Gatti (2011) señala la existencia de dos tipos de narraciones generadas en torno a la problemática de los detenidos/desaparecidos: por un lado, la “narrativa del sentido”, por otro, la “narrativa de la ausencia del sentido”. La primera de ellas, genera discursos claros y categóricos, y tiene como objetivo denunciar a los involucrados en los delitos de lesa humanidad para intentar restituir y restaurar, aunque sólo sea en el plano simbólico, los vínculos destruidos por la dictadura. Sin embargo, Gatti sostiene que el discurso artístico acerca de los desaparecidos se asocia más bien con el segundo tipo de narración: la narrativa del vacío, de la ausencia del sentido, una narrativa paródica y abierta por cuanto su tarea es, justamente, desentrañar las problemáticas abordadas desde nuevas perspectivas e interrogantes, desde nuevas interpretaciones y miradas, personalizadas y singulares, que rescaten su complejidad.

La condición de “desaparecido”, de un sujeto “que no tiene entidad, que no existe” —según la terrible explicación de Videla, uno de los genocidas argentinos— implica la ausencia de los cuerpos y, por lo tanto, la imposibilidad de confirmación de las muertes. Judith Butler alude, a propósito de esto, a la figura del *sujeto desrealizado*: “Después de todo, si alguien desaparece, y esa persona no es nadie, ¿entonces qué y dónde desaparece, y cómo puede tener lugar el duelo? [...] La desrealización del "Otro" quiere decir que no está ni vivo ni muerto, sino en una interminable condición de espectro” (2006: 59-60). La autora observa que se trata de muertes “que no dejan ninguna huella”, que “desaparecen no tanto dentro del discurso explícito sino más bien en las elipsis por las cuales funciona el discurso público” (60).

⁵ Como gesto emblemático de articulación entre arte y memoria histórica mencionemos que el 24 de marzo de 2004, al cumplirse el 28 aniversario del golpe militar, el entonces presidente Néstor Kirchner inauguró el Espacio Memoria y Derechos Humanos en el predio de la ex ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada), que durante la dictadura fue utilizado como centro clandestino de detención. Actualmente se llevan a cabo, en dicho ámbito, una serie de actividades culturales y artísticas —jornadas y encuentros de reflexión, exposiciones, teatro, música, danza y cine— que apuntan al debate social sobre la historia reciente y la experiencia del genocidio. El arte cumplió entonces una verdadera tarea de recuperación: por un lado la de mantener viva la memoria y, luego, la de resignificar el espacio, dándole un nuevo sentido, asociado a la creatividad y a la libre expresión.

En el espectáculo semimontado *A propósito de la duda*, de Patricia Zangaro (2000), que dio origen a "Teatro por la identidad" y fue repuesto al año siguiente, la autora trata el tema de la apropiación de menores durante el régimen militar. Y lo hace a partir del conflicto de un joven que, ignorando su situación de hijo de desaparecidos, comienza a descubrir una serie de indicios —como su calvicie, que contrasta con la abundante cabellera de quien creía su verdadero padre— que lo llevan a interrogarse sobre su origen. Apelando al recurso de la contraposición entre una serie de testimonios de hijos de desaparecidos y abuelas de Plaza de Mayo por un lado, con personajes que representan a apropiadores por el otro, se enfatiza la mirada personal e íntima de un sujeto que se enfrenta a la verdad desde su propia experiencia de vida, desde su propio dolor. De este modo, la singularidad del acontecimiento se expresa en esos restos del pasado, en la multiplicidad y variabilidad de los recuerdos.

Por su parte, la trama de *Blancos posando*, de Luis Cano (2001), gira en torno a la búsqueda de una foto familiar de la década del 70, elemento que permitiría al personaje emprender el complejo proceso de reconstrucción de su identidad. Sólo cuenta, por lo demás, con recuerdos vagos e incompletos: la casa de su infancia, un jardín, un cumpleaños. Como todas las obras del ciclo, la pieza de Cano exhibe la tensión misma de su irresolubilidad. Los "vacíos" del relato no hacen más que señalar su propia imposibilidad, la ficción se hace eco de la historia, que permanece abierta y carece de un final superador.

Mientras que Héctor Levy Daniel, autor de *El archivista* (2001) — pieza que formó parte también del primer ciclo de "Teatro por la Identidad"— se centra en la anécdota de una joven que busca datos sobre sus padres y su hermano en un enorme archivo, durante varios días. Unos pocos recuerdos y una foto en la que aparece junto a sus seres queridos es lo único que ha quedado de tiempos más felices, los retazos del pasado con los que intenta recomponer, como en los casos anteriores, el paisaje de su infancia, de su vida familiar, de su propia identidad.

ANA: Un jardín, el olor de las flores, el sol, el sol ilumina una parte del jardín pero el patio queda en la sombra porque está el pino. Se siente una frescura que viene del patio. La pecera. Unas baldosas enormes con pintitas. De pronto en el patio, sobre las baldosas enormes con pintitas, zapatos muy grandes, que no son zapatos, tienen cordones muy largos. Muchos pares de esos zapatos que no son zapatos, se juntan, se separan, caminan sobre el piso de pintitas. Cada par de zapatos es también un par de pantalones marrón claro, sólo puedo ver los pantalones hasta la cintura. El eco de un llanto ahogado, una súplica, el llanto de un bebé, un llanto que no se interrumpe. (Levy- Daniel, 2009: 30)

Pero contrariamente a lo que parece en un principio, el encargado del archivo le niega la información e intenta obstaculizar su tarea hasta el punto de destruir los resultados de los análisis de sangre que él mismo había realizado: "FÉLIX: Ya nadie le va a dar ningún dato. Usted tiene que aceptar lo que yo le digo. No tiene hermano. Y si lo tiene nunca lo va a encontrar. [...] Su nombre verdadero es el que tiene ahora. No busque otro" (28).

La negación del pasado —que no es sólo un pasado personal sino también histórico y colectivo— inscribe un nuevo círculo de autoritarismo y represión que culmina cuando el archivista confirma un nuevo e inimaginable estadio del horror: ya no sólo la pérdida del núcleo familiar y de la propia identidad sino además la imposibilidad de recordar, de recuperar los fragmentos de ese pasado, en definitiva, la apropiación misma de la memoria por parte del poder totalitario. “FÉLIX: Ahí tiene. Escucha bien. Esos no son gritos de borrachos en una fiesta, ni de actores que ensayan. Son gente que no quiere dejar el archivo, como usted. Está temblando. Tiene miedo” (29).

Como parte del florecimiento de la escritura de memorias y confesiones, del auge de la autobiografía y la novela histórica, con “su inestable negociación entre el hecho y la ficción, la difusión de la memoria en las artes visuales (y teatrales) y el aumento del documental histórico” (Huysen: 2002: 18), en las piezas mencionadas no se busca relatar objetivamente hechos de la historia reciente sino más bien desarticular la retórica del poder, realizar un desmontaje del relato oficial para reconstruirlo desde un punto de vista más humano: el de la vivencia personal —subjetiva y a la vez universal— de un sujeto en situaciones extremas de abuso y opresión.

En las obras aludidas, y por medio de la palabra como instrumento de exploración de las emociones, los personajes rescatan experiencias y recuerdos personales e invitan a reflexionar acerca del modo en que el control ejercido en la esfera pública usurpa el ámbito privado, de la manera en que el Estado totalitario arrebató, no únicamente el poder político, sino también la vida social del individuo. Los “restos” del pasado, objetos o relatos que adquieren indefectiblemente una carga simbólica y política, aparecen como los auténticos testimonios de la relación de esos hijos con sus padres, al tiempo que diseñan un camino posible hacia la restitución de la identidad. Y son, además, esos mismos restos —invisibilizados en el relato oficial de esos años— los que, al tornarse visibles, constituyen la condición de posibilidad de la narración⁶ y, a través de ella, de la exploración de la realidad histórica desde la memoria individual y social.

Sin embargo, la restauración de la memoria se produce, no sólo a través de la palabra sino también del reconocimiento del dolor que atraviesa el cuerpo, un cuerpo-memoria (Grotowski)⁷ que es el de los personajes, pero también el de los actores y los espectadores en tanto que ciudadanos, forzosos testigos y damnificados por el terrorismo de Estado. La ficción aparece, una vez más, inextricablemente unida a la vida real. Citemos nuevamente a Butler en un párrafo que resulta esclarecedor en este sentido:

La deshumanización surge en el límite de la vida discursiva —límites establecidos por medio de prohibiciones y represiones— [...]. La violencia contra aquellos que no están lo bastante vivos —esto es, vidas

⁶ Tal como señala Paul Ricoeur a propósito del recurso de la narración en las obras literarias y artísticas: “En el plano más profundo, el de las mediaciones simbólicas de la acción, la memoria es incorporada a la construcción de la identidad a través de la función narrativa” (2001: 115).

⁷ En la concepción grotowskiana la memoria se inscribe en el cuerpo, que “no tiene memoria, sino que *es* memoria” (1971: 11; cursivas del original), y que registra todas las experiencias cruciales de la vida.

en un estado de suspensión entre la vida y la muerte— deja una marca que no es una marca. No habrá aquí ningún duelo (dijo Creonte en *Antígona*). Si hay allí un 'discurso', se trata de un discurso silencioso y melancólico en el que no ha habido ni vida ni pérdida [...]. No ha pasado nada. En el silencio de los diarios no hubo ningún acontecimiento, ninguna pérdida, y esta falta de reconocimiento se impone mediante una identificación de estas vidas con los perpetradores de la violencia. (2006: 63)

Reflexiones finales

El clima de creciente vulnerabilidad que se instaló, a nivel mundial, tras la caída de las torres gemelas, afirmado en el reconocimiento de que "cualquier forma radical de autosuficiencia y soberanía irrestricta queda por definición desbaratada por procesos globales más amplios de los que forma parte, que ningún control total puede ser asegurado" (Butler, 2006: 15), no hizo más que profundizar, hasta límites impensables, la precariedad de un mundo signado por la decadencia de los valores tradicionales y la progresiva desintegración de las relaciones humanas.

En Argentina particularmente, la inestabilidad económica, institucional y social que emergió como consecuencia de las políticas neoliberales de los años 90 dio lugar a una de las crisis más profundas de nuestra historia. Hemos reflexionado acerca de distintos modos en que el teatro porteño asumió y resignificó, durante el tiempo de la crisis, las condiciones de debilitamiento y precarización de la sociedad, con el objetivo de visibilizar la conflictividad social, de restaurar la memoria histórica y volver a pensar nuestra identidad.

Lejos de la voz anónima y abstracta de la enunciación en los relatos canónicos, que unifica y totaliza la experiencia del pasado, el teatro pretende reconocer la complejidad de sus entramados. Y lo hace a partir de la representación de la historia como un "relato situado": el de un sujeto atravesado y condicionado por coyunturas histórico-sociales y materiales concretas.

En la sociedad actual, sometida a los vaivenes de las políticas del mercado, atravesada por la incertidumbre, el teatro hace de esa precarización su capacidad resiliente constituyéndose —como vimos en las piezas mencionadas— en un espacio de resistencia, de debate y de fortalecimiento de la memoria histórica. Ya sea ocupando y reterritorializando el espacio público, doméstico o de trabajo, resignificando las ruinas y los desechos como metáforas de la pauperización social y económica o bien asumiendo la potencialidad política de la memoria.

BIBLIOGRAFÍA

BARRÍA JARA, Mauricio (2011), "Performance y políticas del acontecimiento. Una crítica a la noción de espectacularidad", *Aletria: Revista de Estudios de Literatura*, vol. 21, n.º 1, pp. 11-119. DOI: <<https://doi.org/10.17851/2317-2096.21.1.111-119>>

- BAUDRILLARD, Jean (1978), *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairós.
- BAUMAN, Zygmunt (2002), *Modernidad líquida*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BOURRIAUD, Nicolás (2009), *Radicante*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- BUTLER, Judith (2006), *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Fermín Rodríguez (trad.). Buenos Aires, Paidós.
- CANO, Luis (2001), “Los Murmullos”, *Dramática latinoamericana de Teatro/Celcit*, n.º 17, Centro Latinoamericano de Creación e Investigación teatral, pp. 1-10. DOI: <<https://www.celcit.org.ar/bajar/dla/17>>
- DEBORD, Guy (2003), *La sociedad del espectáculo*. José Luis Pardo (trad.). Valencia, Pre-Textos.
- DUBATTI, Jorge (2007), *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subtividad*. Buenos Aires, Atuel.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (ed.) (1987), “Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano”, en García Canclini, Néstor (ed.), *Políticas culturales en América Latina*. México, Grijalbo.
- GATTI, Gabriel (2011), *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires, Prometeo.
- GEIROLA, Gustavo (2000), *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. Irvine, Gestos.
- HUYSEN, Andreas (2002), *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de la globalización*. México, Fondo de Cultura Económica.
- LEVY-DANIEL, Héctor (2009), “El archivista”, en Petruzzi, Herminia; Madriaga, Abel (comps.), *Teatro por la identidad. Antología*. Buenos Aires, Colihue.
- PAVIS, Patrice (1990), “Posmodernidad y puesta en escena”, *Revista Teatro/Celcit*, n.º 1, pp 58-61, Buenos Aires, Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral.
- RANCIÈRE, Jacques (2005), *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Universitat Autònoma de Barcelona.
- _____ (2010), *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial.
- RICOEUR, Paul (2001), *La metáfora viva*. Madrid, Trotta.
- ROSS, Christine (2008), “Introduction: the Precarious Visualities of Contemporary Art and Visual Culture”, en Lamoreux, Johanne; Asselin, Olivier y Ross, Christine (eds.), *Precarious visualities: new perspectives on identification in contemporary art and visual culture*, Montréal, McGill-Queen's University Press.
- RICHARDS, Nelly (2007), *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- ROMERO, José Luis (2003), *La crisis argentina. Una mirada al siglo XX*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- TODOROV, Tzvetan (1993), *Frente al límite*. México, Siglo XXI.
- VERÓN, Eliseo (1993), *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona, Gedisa.
- VILAR, Gerard (2017), *Precariedad, estética y política*. Almería, Círculo Rojo.