

**TEATRO E IDENTIDAD. VIOLENCIA POLÍTICA Y REPRESENTACIÓN ESTÉTICA:
TEATRO X LA IDENTIDAD 2001-2010**

Araceli Mariel Arreche
Universidad de Buenos Aires

*La función principal del artista o del intelectual
debe ser siempre una función crítica.*

E. Said.

RESUMEN: Por medio de una reflexión sistemática, a propósito de la representación estética y la violencia política, se indaga aquí sobre un fenómeno teatral: *Teatro x la identidad* (2001-2010). Una segunda respuesta colectiva, siendo su precedente teatro abierto en la década de 1980, dentro del campo teatral argentino, en torno al tiempo traumático de la violencia ejercida por la última dictadura militar. El teatro convertido en una forma de expresión simbólica lleva adelante los reclamos para los que las vías políticas tradicionales se muestran incompetentes. El presente itinerario tratará de visualizar dichas intenciones estético-políticas impulsadas desde la elección del *relato testimonial*, no sólo en su condición de *texto fuente* sino en su carácter de *forma dramática*. Una actividad que recupera, en primer término, la instancia de la subjetividad como instauradora de mundo y de verdad, lo que Beatriz Sarlo denomina *giro subjetivo*, y que desde hace ya algunas décadas se ha comenzado a verificar en varias disciplinas.

PALABRAS CLAVE: representación estética, violencia política, *Teatro x la identidad*, Teatro Abierto, dictadura militar, relato testimonial

ABSTRACT: Through a systematic reflection about the aesthetic representation and political violence, we investigated here on a theatrical phenomenon: *Teatro x la identidad -Identity x Theatre* (2001-2010). It is the second collective answer from the Argentine theatrical field around the traumatic time of violence exercised by the last military dictatorship, being its precedent teatro abierto: *Open Theatre* —in the 1980 decade. The theater became a form of symbolic expression carries forward the claims for which traditional political tract shown incompetent. This itinerary will try to visualize such aesthetic and political intentions-policies promoted from the election of *testimonial narrative*, not only as *source text* but in its character of *dramatic form*. An activity that recovers, in the first place, the instance of subjectivity as world and truth restorer, what Beatriz Sarlo calls the *subjective twist*, which has started to be verified in various disciplines some decades ago.

KEY WORDS: aesthetic representation, political violence, *Teatro x la identidad*, Teatro Abierto, military dictatorship, testimonial narrative.

Apertura

Hace tiempo que nos ocupa la reflexión sistemática a propósito de la representación estética y la violencia política. Dentro de este marco y desde su aparición *Teatro x la identidad* (2001-2010) es uno de los objetos elegidos en dicha indagación. Al inicio se hizo presente la confrontación con un fenómeno anterior dentro del mismo campo, Teatro Abierto. *Teatro x la identidad* se erigía como la segunda respuesta colectiva sobre el tiempo traumático de la violencia ejercida por la última dictadura militar.¹ En aquel trabajo se insistía en las singularidades que este nuevo movimiento proponía respecto al anterior; de manera global, lo que fuera «un gesto de denuncia» en Teatro Abierto se transformaría «por una situación de contexto histórico en primer término» en «la búsqueda de memoria como acto de reparación». Trascendiendo el gesto estético, ambos movimientos esgrimían un gesto político: exponiéndose como estrategias conscientes de denuncia, operaban desde una visibilidad estratégica. El teatro se convertía, así, en una forma de expresión simbólica desde la que llevar adelante los reclamos para los que las vías políticas tradicionales se mostraban incompetentes.

En un segundo itinerario reflexivo focalizado en el movimiento de *Teatro x la identidad* proponíamos visualizar ciertos procedimientos y estrategias de configuración en que circulaban las piezas dramáticas (en especial del ciclo 2001-2002), haciendo del nombre un espacio de debate acerca de la identidad.² El nombre en tanto *ideologema* se convertía en objeto de representación. Como campo semántico el nombre era el ámbito elegido en el que se desarrollaba la querrela entre lo real y lo simbólico, condensando la discusión en torno de la apropiación ilegal de niños llevada a cabo por la última dictadura militar, y a su vez, ratificando la necesidad de restitución de la identidad de los mismos.

El nombre recuperaba así la lucha por la identidad. Por la reinscripción de la historia, las obras se transformaban en un cuerpo de resistencia que buscaba la recuperación de un lugar crítico y de transformación para el sujeto. Desde diversos sistemas semióticos, la figura del nombre buscaba dramatizar la apropiación para instalar en el espectador la duda como principio movilizador en la búsqueda de un camino hacia la verdad: la restitución de la identidad sustraída.

Constatación de que el teatro, en tanto lenguaje, materializa un modo de experiencia y subraya una actitud particular ante el mundo. Instala un campo de verdades subjetivas, cuya intelección permite conocer a los sujetos que las producen, portan y transmiten. Como lo afirma Jorge Dubatti, en su dimensión histórico-pragmática, el teatro encierra formas subjetivas de comprender y habitar el mundo (Dubatti, 2007: 162). Como colectivo teatral *Teatro x la identidad* promueve crear esas zonas de subjetividad alternativa donde se insista en la posibilidad de trabajar sobre la memoria por fuera de las estéticas de la *monumentalización* y *contra-monumentalización*. La memoria busca ser pensada como un bien común, un deber y una necesidad jurídica, moral y política. Un ámbito donde la actividad de *recordar* es la posibilidad de restauración de los lazos sociales y comunitarios perdidos por el exilio o la violencia de estado.

Hoy buscamos continuar dicha reflexión sugiriendo un nuevo itinerario desde la cartografía que crean los *testimonios*. Trataremos de visualizar aquí las intenciones estético-políticas que impulsan la elección del *relato testimonial* no sólo en su condición de *texto fuente* sino en su carácter de *forma dramática*. Una actividad que recupera, en primer término, la instancia de la subjetividad como

1. Para seguir dicho recorrido se recomienda la lectura de: *De la denuncia como 'gesto' a la memoria como 'acto': teatro abierto 81 - Teatro x la identidad 2001*, ARRECHE, Araceli y Karina Giberti. Dicho proyecto de Investigación obtuvo Mención Especial de argenteos en el año 2002.

2. Para continuar la reflexión se sugiere la lectura de: *Violencia política y representación estética. El 'nombre' como ámbito del debate identitario: Teatro x la Identidad*, ARRECHE, Araceli (2002).

instauradora de mundo y de verdad, lo que Beatriz Sarlo nomina *giro subjetivo*, y que desde hace ya algunas décadas se ha comenzado a verificar en varias disciplinas y actividades.

Exposición³

Desde su aparición *Teatro x la identidad* prueba la elección del *testimonio* en tanto *relato* como voluntad estratégica. Basta mencionar la obra que da origen al movimiento, *A propósito de la Duda*, para corroborarlo. *A propósito de la Duda* —estrenada en el Centro Cultural Rojas el 5 de junio del 2000, bajo dramaturgia de Patricia Zangaro y dirección de Daniel Fanego— recogía y representaba testimonios proporcionados por la Agrupación Hijos, Nietos, Madres y Abuelas de Plaza de Mayo.⁴ En relación a la obra y al trabajo sobre los testimonios, Mariana Eva Pérez se preguntaba sobre su función y arriesgaba:

Zangaro no los inserta allí para probar que lo que dice es reflejo de la verdad histórica. Si los incluye es porque nada de lo que ella escriba será más elocuente para enunciar lo que quiere enunciar [...] La atribución de sentido queda a cargo del espectador y tal vez por esto funcione tan eficazmente como hecho artístico. En el hecho artístico, el sentido se completa en el público. El autor honesto acepta que no es dueño de la interpretación de su obra y ni siquiera de la voluntad de sus personajes. [...] (Pérez, 2003).

Desde entonces, el relato testimonial es una presencia constante y planeada a lo largo de todos los ciclos (dentro y fuera del país).⁵ Dicha elección se sustenta en dos direcciones: la primera donde la figura del testimonio se presenta como fuente de un texto otro, funcionando como origen del texto dramático (texto destino), y la segunda donde se lo elige como formato exaltando su naturaleza en el juego de lo dramático.

Como *texto fuente* el testimonio es de alguna manera la traza de un alto porcentaje de obras, en el primer ciclo (2001) todas ellas se exponían en su condición de *texto destino* —de un mundo de documentos que hablaban del pasado— en busca de reconocimiento y de problematización. Junto a Abuelas de Plaza de Mayo, los *teatristas* involucrados en el movimiento aunaban sus esfuerzos en la búsqueda compartida de nietos, con la clara intención de restituir una identidad sustraída por el aparato represor de la última Dictadura militar (1976-1983), siguiendo la consigna «¿vos sabés quien sos?» sobre el escenario.

Si bien toda composición dramática comporta una parte documental —en tanto nunca crea *ex nihilo*— estamos aquí en territorios muy próximos al llamado teatro de documento. Este es en cierta forma heredero del drama histórico, selecciona y monta documentos en función de una tesis sociopolítica.

A partir del segundo ciclo (2002) en adelante, la intención política se amplía y las temáticas de las obras ya no se sujetan a la problemática directa del delito de apropiación, sino que trabajan sobre el vasto y conflictivo territorio de la identidad. Dicha elección abrirá paso a la segunda dirección de

3. El lector se encontrará que la mayoría de las remisiones a casos testimoniales se sujetan al período 2001-2007, dicha elección está orientada al recorte y propuesta del trabajo. La dinámica de los ciclos en Buenos Aires desde el 2008 hasta la fecha hace que no se sumen nuevos casos que reorienten la reflexión planteada en el itinerario esbozado aquí.

4. ZANGARO, Patricia (2005): «El teatro y el horror. Algunas reflexiones sobre el fenómeno de *Teatro x la Identidad*», Ponencia leída en el ICCI / Casa América Catalunya, Barcelona, en el marco de la conferencia El teatro, el horror y la vida.

5. En los diez años que lleva la experiencia, el movimiento se extiende dentro del territorio nacional en: Córdoba, Tucumán, Chaco, Bariloche, Rosario, Paraná, Mar del Plata, San Miguel, Morón, y Quilmes. Por fuera del país en: Madrid, Catalunya y desde el 2009 en Venezuela.

tratamiento del relato testimonial: el testimonio como *forma dramática*⁶, espacio que proponemos indagar aquí.

De manera general, el *testimonio* como *forma dramática* pasará a ser marco de los *convivios* en tanto reasegura la temática directa en escena. Como herramienta textual refuerza y dirige los propósitos ideológicos de la causa que sustenta el movimiento: la búsqueda y restitución de los chicos apropiados.⁷

¿Cuáles son los *testimonios* que trabajan en dicha dirección? Ocho fueron los estrenados en el 2002 y continúan representándose hasta el momento. *Dulce de alcayota* y *Mi pelo es rojo* de Gilda Bona; *Cuando ves pasar a un tren* de Malena Tytelman; *Manos grandes* y *Mi hijo tiene ojos celestes* de Mariana Eva Pérez; *Dame un tenedor*, *Quisiera saber si le gustaban las sardinas* y *Una estirpe de petisas* de Patricia Zangaro.

Cinco se sumaron en el 2005: *El arbolito de Tati* de Araceli Arreche, *Calio* de Julieta Ambrossoni, *Récord Guinness* de Erika Halvorsen, *La búsqueda* de Anabella Valencia y Rosa de Luis Rivera López.⁸ Una última serie son los entregados por el Archivo Biográfico de Abuelas de Plaza de Mayo, en su mayoría con dramaturgia de Gilda Bona. De estos últimos, y a los fines del presente trabajo, hemos seleccionado dos: el de Silvia Amanda González y el de Mabel Isabella Valenzi.⁹

El mundo narrativo estos relatos funda una temporalidad que como acto reedita un acontecer, insistiendo en la vigencia del delito de apropiación, la sustracción de la identidad de cuatrocientos ciudadanos que aún desconocen su verdadero origen. Convencidos de que «no hay testimonio sin experiencia, ni experiencia sin narración», es allí donde «el lenguaje libera lo mudo de la experiencia, la redime de su inmediatez o de su olvido» (Sarlo, 2005: 29).

Como viene sucediendo desde el período de transición democrática, la reconstrucción de los actos de violencia estatal por víctimas-testigos es una dimensión jurídica indispensable para la democracia. Hoy y aquí el testimonio se convierte en un relato de gran impacto por fuera de la escena judicial.

Su uso en el marco del colectivo teatral *Teatro x la identidad*, entonces, se transforma en estrategia visibilizadora, registrando en la inscripción de la experiencia el reconocimiento de una verdad y fidelidad con lo sucedido (Sarlo, 2005: 27). La representación testimonial reclama de sus escuchas una aceptación a propósito de su veracidad referencial, poniendo en primer plano argumentos morales sostenidos en el respeto al sujeto que ha soportado los hechos sobre los cuales se habla.

En cada una de las funciones (desde el 2002 en adelante) los testimonios se presentan de manera autónoma, en muchos casos como separadores entre las obras programadas en cada sala, y los actores que los juegan dramáticamente lo hacen desde su condición de *performer*, insistiendo en su naturaleza —la de ser relato testimonial— y exaltando así su teatralidad.

Cada representación testimonial subraya la rememoración de una experiencia, como lo afirma Beatriz Sarlo:

6. En el armado del ciclo 2007 las obras elegidas por concurso han sido planeadas sobre temática directa, y en algunas de ellas se presenta la intención explícita de tomar al testimonio como fuente y formato. Uno de los casos es *Vic y Vic* de Erika Halvorsen que se presenta en el teatro The Cavern, dirigido por Eugenia Levin. Como su propia autora lo afirma, «Vic y Vic es una historia real. Un teatro documental». En el ciclo que actualmente se está desarrollando y dentro de las obras seleccionadas por concurso aparece un nuevo caso, Virginia Jáuregui y Damiana Poggi, autoras y actrices de la obra *Bajo las nubes de polvo de la mañana es imposible un ciervo dorado* transitan su propia experiencia en tanto hijas de militantes y presos políticos.

7. Su función se mantiene en la modalidad de ciclo *itinerante*.

8. Todos ellos sobre testimonios publicados en el libro *Identidad despojo y restitución* de Matilde Herrera y Ernesto Tenembaum.

9. Por la dinámica de autorizaciones que dichos relatos testimoniales requieren al momento de ser solicitados para su representación, se toman sólo aquellos que figuran en el material audiovisual realizado por *Teatro x la identidad* y la productora CLIPS durante el 2005 y estrenado en el 2006.

El discurso de la memoria, convertido en testimonio, tiene la ambición de la autodefensa; quiere persuadir al interlocutor presente y asegurarse una posición en el futuro; precisamente por eso también se le atribuye un efecto reparador de la subjetividad (Sarlo, 2005: 68).

Un primer itinerario por los monólogos nos enfrenta al carácter del testimonio como versión incompleta. Las *voces testimoniales* ‘recrean’ sin necesidad de haber vivido aquello que recuerdan.

Apelando a la dimensión sanadora de la memoria, los relatos exteriorizan lo que Agamben, a propósito de Auschwitz, nombra como la paradoja del testigo, «el que sobrevive a un campo de concentración sobrevive para testificar y toma la primera persona de los que serían los verdaderos testigos, los muertos» (Agamben: 1998). En mucho de los casos, las voces testimoniales aluden a un sujeto herido, no pleno, que ocupa el lugar de un otro (el muerto) para dar cuenta de aquello que, en alguna medida, no le corresponde.

Revisemos algunos de los monólogos:

Dulce de alcayota

Tengo hambre de dulce de alcayota.
—Antojo—, dicen.
—Hambre de lo que desconozco—, digo.¹⁰ [...] [...] Eras tan chiquita cuando te mataron tanto [...] (Bona, 2005: 327).

Dame un tenedor

Mi vieja decía: dame el tenedor. [...] era una película de cumpleaños ... y mi vieja aparecía un minuto, y decía dame el tenedor [...] estaba embarazada de ocho meses cuando la chuparon. Yo nací en el Pozo de Banfield [...] (Zangaro, 2005: 329).

Quisiera saber si le gustaban las sardinas

Me dijeron que tengo la misma forma de cruzar los brazos [...] Mi viejo desapareció cuando tenía cuatro años [...] Yo quisiera saber como agarraba el cigarrillo [...] o si le gustaban las sardinas [...] Porque una mañana uno se levanta y no sabe de donde le vienen tantas ganas de comer sardinas [...] (Zangaro, 2005: 335).

Una estirpe de petisas

Cuando vi el vestido, me di cuenta de que era bajita como yo. [...] qué suerte era bajita como yo [...] Mi madre parió atada a la camilla, me dijeron. Las compañeras guardaron el vestido... mi madre era bajita. Como yo. Y como mi abuela... (Zangaro, 2005: 336).

En estos cuatro casos la voz testimonial es la del hijo que habla por el padre/madre muerto (desaparecido) y que *rememora* el horror desde la reconstrucción de dichos de terceros.

En los testimonios pertenecientes al Archivo Biográfico de Abuelas de Plaza de Mayo, así como en los monólogos bajo dramaturgia de miembros de la comisión de dirección del colectivo teatral, en el 2005 la condición paradójica del testigo también aparece: el padre por su hija en el caso Valenzi, la hermana en el caso González. La tía de Laurita la niña recuperada— en *Records Guinness*; la hija

10. El subrayado es nuestro.

que ha perdido a sus padres y una hermanita a la que aún busca, en *La búsqueda*. Siempre se habla por aquel sujeto que debería decir y que no puede en tanto está desaparecido.

El uso de la primera persona funciona como estrategia de resistencia a cualquier discusión interpretativa en su condición de discurso, pero el testimonio escapa a la *historia* y se acerca a la *memoria*; ayuda a subrayar lo particular de cada relato y colabora en la humanización de lo narrado, alejándonos de los *hechos reificados*.

Basta con recuperar algunos momentos de otros monólogos para visualizar dichas estrategias:

En *Manos grandes*

Mi abuelo dice que a mi papá le gustaba mucho mi lunar [...]. A mi mamá le daba un poco de pena pensar que tal vez yo nunca iba a querer ponerme bikini. Tenía razón [...] Pero mi papá decía que ese lunar era como su firma al pie del cuadro, de su cuadro más logrado, que era yo. Eso me contó mi abuelo... (Pérez, 2005: 330).

En *Mi hijo tiene ojos celestes*

Mi hijo tiene ojos celestes. ...No puedo decir que ahí comenzaron las dudas. Pero a partir de ahí las dudas empezaron a hablarme en voz alta... Ahora sé que mi viejo, el biológico, tenía ojos celestes... Y que mi abuela tiene unos ojos celestes enormes y hermosos, como los ojos de mi hijo (Pérez, 2005: 332).

A la estrategia textual de acercarnos la *humanidad* de aquellas voces silenciadas por la violencia de estado, se suma la de revalorizar «el efecto reparador de la actividad de la memoria». El monólogo trabajado por Malena Tytelman, *Cuando ves pasar a un tren*, lo deja ver claramente:

[...] No es tan fácil de explicar. Yo no iba buscando, pero miraba. [...] Yo tenía ganas de creer. [...] cuando estás sentado dentro del tren. En un momento, de tanto mirar [...] ves a alguien [...] pelo lacio y oscuro [...] como el mío. [...] Cuando encontré mi identidad y me encontré a mí [...] Cambiaron de sentido mis viajes. Dejé de buscarme en los pasajeros. Sin verme sólo a mí, empecé a disfrutar de verlos a ellos (Tytelman, 2005: 328).

O en la voz de la hermana de Silvia González (desaparecida en La Plata el 1 de diciembre de 1976, embarazada de cuatro meses) «[...] Me quedé como guacha y vivía viéndola vivir [...] lo que tenía que hacer para dejar de andar muerta era desatar su recuerdo» (Gilda Bona).

Cada *testimonio* se asume como *representación sustitutiva*¹¹, un lugar desde donde se intenta recuperar los vínculos de sangre *deshechos*. Las *voces testimoniales* de los hijos dan cuenta de:

... Esas marcas que se inscribieron en sus cuerpos tienen la solidez de lo forzado, no son marcas construidas, son marcas impuestas. Por eso cada vez que se concreta una restitución, el efecto de verdad tranquiliza, pues lo que fundamentalmente se restituye es un sentido, un nombre, una historia (Ruarte Britos, Tatiana, Mayo, 2001).

Como vemos en esta primera aproximación, los testimonios basan su lógica en la metáfora de un modelo familiar que sostiene su fuerza y valor en el parentesco. Al igual que el imaginario discursivo de Abuelas de Plaza de Mayo, las obras manifiestan claramente la tensión entre una noción biológica y otra política de la familia. Hacen de esta la metáfora para definir la identidad social y la legitimidad

11. Se trata de una figura que busca representar la desaparición, desde la denuncia critica esa muerte.

política en tanto discurso opositor, al igual que lo hiciese el discurso dominante (Filc), y resaltan sus bases naturales.¹²

Se hace explícita la necesidad de ahondar en la idea de lo natural del proceso de restitución en la que, como dijimos anteriormente, la literatura de Abuelas insiste.

La familia biológica es definida como la *verdadera* familia, es la familia que es capaz de amar a los hijos y nietos, como es su deber. Las diferencias entre los hijos adoptivos habituales y los nietos desaparecidos están en las intenciones tanto de los padres adoptivos como de los biológicos: los padres de los nietos desaparecidos no los abandonaron, al contrario, los amaban, los deseaban, y las madres trataron de proteger a sus hijos nacidos y no nacidos de sus secuestradores (Filc, 1997: 81).

En la topografía dramática que proponen los relatos testimoniales el giro subjetivo insiste en la constatación de la experiencia de unidad física entre el cuerpo de la madre y el del hijo, al igual que en los relatos de Abuelas y nietos recuperados, se evidencia como rastro material del vínculo de sangre.

Al gesto político de una *dramaturgia de autor* sobre los documentos testimoniales¹³ se suman ciertas estrategias de la *puesta en escena del relato testimonial*. La *voz testimonial* es tomada por la *voz de* un actor reconocido en tanto *performer* y a su vez por su inscripción en el campo de lo mediático.¹⁴ Todos y cada uno de los actores que ponen en acto los monólogos son figuras que se nombran a sí mismas al terminar su representación «Mi nombre es... y puedo decirlo porque conozco quien soy», inscribiendo su rol de participante a la causa que promueve *Teatro x la Identidad* como movimiento de teatro político. Es así que su presencia amplía, actualiza y legitima la lucha, esgrimiendo los objetivos del colectivo teatral: «la búsqueda de la identidad propia de nuestra sociedad (arrebataada en parte por la misma dictadura)...» (Comisión directiva, 2007). Colaborando en el reaseguro de la temática del *Hecho Teatral*, garantiza el acercamiento de un sector de público más amplio y consumidor de teatro poco frecuente.¹⁵

El *testimonio* como *forma dramática*, entonces, establece una puesta en escena para el duelo, fundando *comunidad* allí donde fue destruida. Lo importante no se concentra solamente en comprender el mundo de las víctimas (denuncia), sino en lograr la condena de los culpables (reclamo de justicia). Quienes buscan recordar están dentro de una lucha política, la *memoria* se coloca en el escenario de los conflictos actuales y pretende jugar en él.

Epílogo

¿Por qué volver sobre la necesidad de pensar la politicidad en el arte del teatro? Quizás porque hace un tiempo que se insiste o se asiste a una concepción *finalista* sobre diversas cuestiones en el sistema de pensamiento del llamado postmodernismo, ideas que se apresuraron en plantear una *desideologización del arte* y que, peligrosamente, se instalaron como verdad disfrazando su propio carácter ideológico.

12. Es interesante en esta discusión la lectura del monólogo «El arbolito de Tati» (Araceli Arreche, 2005).

13. A propósito de *Dame el tenedor* Zangaro dice: «Nombrar una acción rutinaria y doméstica: 'Dame el tenedor'. Un gesto mínimo empezó a formalizar un texto. A ponerle palabras, pudorosamente, al horror. A horadar, desde su concreta pequeñez, el silencio».

14. Daniel Fanego, Juan Leyrado, Arturo Bonín, Claudio Gallardou, Hilda Bernard son algunas de las muchas figuras que colaboraron en la tarea.

15. En el 2009 el movimiento decide tener presencia en las salas donde hasta el momento no se había presentado y elige para ello una modalidad distinta a los años anteriores. Compromete a los responsables de cada una de ellas, en el marco de su programación, a la lectura de una carta —manifiesto— donde *Teatroxlaidentidad* esgrime sus intenciones reivindica la lucha y expone el objetivo que hace al fundamento de la causa.

Quizás también porque dicha tendencia dentro de nuestra disciplina ha relegado la *visibilidad* de todo un sector de la práctica teatral a los márgenes de cualquier estudio programático (crítico, historiográfico, socio-estético), ya sea ignorando la multiplicidad de proyectos que hoy vinculan la práctica artística con el desarrollo social o prejuzgando la carencia de virtudes estéticas de todo aquel producto que manifieste explícitamente su carácter social-político en la búsqueda de una reconstitución del tejido social y de la comunidad de sentido/destino del país (Dubatti, 2006).

Desde 1983 existe una constante función social del teatro, un teatro que convierte en poética los problemas de la comunidad y se preocupa por incidir recursivamente en la sociedad. No se trató, en consecuencia, de una *desideologización* sino del diseño de nuevos lenguajes poéticos para la función social del teatro luego de la dictadura. Como vemos, consiste en redefinir y ampliar el concepto de lo político en sí mismo, y re-actualizar las relaciones entre la escena y la política.¹⁶

También lo creemos necesario porque algunos autores hoy esgrimen la posibilidad de pensar ciertos fenómenos —como Teatro Abierto— en tanto acontecimientos efectivos desde lo político pero no así desde lo estético. Nos preguntamos: ¿es posible que exista efectividad comunicacional en un aspecto y no en otro cuando estamos aludiendo a discursos artísticos? ¿Acaso no es parte de la naturaleza del arte su condición estética?

Hoy el arte está por doquier, su centro no está en ningún sitio y su periferia es indecisa. Las instituciones han extendido su lugar de reconocimiento y reivindicación; es la porosidad de las marcaciones así como el eclecticismo en los gestos artísticos la característica de nuestra época.

Teatro x la identidad se inscribe dentro de estas condiciones y reclama nuestra atención en tanto cuerpo estético *heteroglósico*. Se exhibe como un *mundo material* donde se trata de reorientar nuestra visión, ayudando a escapar de la idea de recuerdo como fenómeno de evocación o reminiscencia, para acercarnos a una forma de actividad constructiva donde la memoria se presenta como *creación de una afirmación sobre estados de cosas pasadas* (Bartlett). De manera consciente se nos muestra el estado permanente de escritura en el que estamos insertos como individuos y como sociedad.

En este territorio teatral el testimonio escapa a su univocidad¹⁷ de «narrarlo todo» y en tanto representación busca «construir una red de historias alternativa para construir la trama perdida». (Piglia) La situación testimonial trae al aquí y ahora, lo que sucedió en otro tiempo y lugar. El *in illo tempore* —propio de la narrativa— se convierte en el *hic et nunc*, esencia del teatro. Para cerrar hacemos nuestros las palabras de Patricia Zangaro, «en el hecho artístico, el personaje del testigo reaparece como sujeto, ya que la obra no renuncia a mostrar su subjetividad. De hecho, se alimenta de ella». Porque de lo que se trata es de percibir en las analogías de los testimonios las huellas de lo particular, de lo diverso, de «acechar el detalle» de «recuperar, a través de lo minúsculo, de lo más

16. Algunos historiadores del teatro, a partir de toda una tradición en estudios de teoría política (tradicional y moderna), aluden a pensar la concepción de lo político como *categoría semántica* (Dubatti, 2006) en tanto resulta adecuada frente a la multiplicidad política de la teatralidad. Según afirma Jorge Dubatti en uno de sus últimos trabajos: «Puede sostenerse que política es toda práctica o acción textual (en los diferentes niveles del texto artístico) o extratextual productora de sentido social en un determinado campo de poder (relación de fuerzas), en torno de las estructuras de poder y su situación en dicho campo, con el objeto de incidir en ellas, sentido que implica un ordenamiento de los agentes del campo en amigos, enemigos, neutrales o aliados potenciales». El creador, el texto, y la actividad del receptor son parte y trabajan dentro de la compleja semántica política a la que debemos atender.

El teatro es por su dinámica una herramienta de formación de subjetividades alternativas, exige una territorialidad, preserva el intercambio aurático (encuentro de presencias), no deja transformarlo en mercancía en serie, promueve el convivio de grupos minoritarios (se erige contra la homogeneización cultural de la globalización), como lenguaje artístico nos libera de la univocidad de lo real o del pensamiento único, denunciando desde sus mecanismos el artificio de lo social. Es por todo eso que fue y es un instrumento eficaz para actuar sobre la realidad que nos circula.

17. «La narrativa por excelencia de la experiencia concentracionaria, de la denuncia de violaciones a los derechos humanos. Pero es una narrativa muy particular, que se pretende por fuera de las reglas de funcionamiento de la narración. Porque la narración es siempre ficción pero el testimonio, al nacer con una fuerte vocación probatoria, con vistas a un eventual juicio que impute responsabilidades allí donde hubo delitos, se pretende fiel reflejo de la realidad. Pretende, como el personaje de Daneri, del cuento de Jorge Luis Borges 'El Aleph', narrarlo todo». (Pérez, 2003)

tangible, de lo más concreto —como un objeto, o un olor o un gesto—, las marcas subjetivas, la pluralidad de la vida» (Zangaro, 2005).

Bibliografía:

- A.A.VV. (2001): *Teatro x la identidad*, Buenos Aires, EUDEBA, Serie Abuelas de Plaza de Mayo.
- A.A.VV. (2005): *Teatro x la identidad*, Obras de Teatro de los ciclos 2002 y 2004, Buenos Aires, Ministerio de Educación, Ciencias y Tecnología.
- AGAMBEN, Giorgio (2000): *Lo que queda de Auschwitz, El archivo y el testigo*, Valencia, Pre-textos.
- AUMONT, J. (2001): *La estética hoy*, Madrid, Cátedra.
- CALVEIRO, Pilar (1995): *Poder y desaparición. Los campos de concentración en la Argentina*, Buenos Aires, Colihue.
- CERRUTTI, Gabriela (marzo 2001): *La historia de la memoria, Puentes*, n° 3.
- DEREK, Edwards, (s/f): *Memoria compartida. La naturaleza social del recuerdo y el olvido*, España, Paidós.
- DUBATTI, J. (2005): *Poéticas teatrales y producción de sentido político*, Buenos Aires, Nueva Generación.
- FILC, J. (1997): *Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura, 1976-1983*, Buenos Aires, Biblos.
- GRÜNER, E. (octubre 1999): «La invisibilidad estratégica o la redención política de los vivos. Violencia política y representación estética en el siglo de las desapariciones», en: *La escena Contemporánea*, n° 3.
- PÉREZ, Mariana E. (2003): *Algunas notas sobre arte y memoria*, (s/d).
- PROAÑO-GÓMEZ, L. (2002): *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-73*, Buenos Aires, Atuel.
- RADLEY, Alan (1990): «Artefactos, memoria y sentido del pasado», en David Middleton y Richard Nelly (1998): «La cita de la violencia: convulsiones de sentido y rutinas oficiales», en *Residuos y metáforas (Ensayo de crítica cultural en el Chile de la transición)*, Stgo. De Chile, Ed. Cuarto Propio.
- RICOEUR, Paul (1999): «La memoria herida y la historia», en *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Arrecife/ Universidad autónoma de Madrid.
- SARLO, Beatriz (2005): *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI.