



El relato de la memoria en el teatro de Buenos Aires

The Memory Narration in Buenos Aires Theater

Silvina DÍAZ

Universidad de Buenos Aires – CONICET, Argentina

Resumen: La recuperación de la memoria y el testimonio se han convertido en un requerimiento vital luego de la más cruenta dictadura militar argentina, que tuvo lugar entre 1976 y 1983. Los traumas históricos acarreados y las profundas heridas, individuales y colectivas, dieron lugar a innumerables hechos culturales. Nos proponemos analizar dos modos diversos, dentro de la dramaturgia de la posdictadura, de narrar la problemática de la represión y los desaparecidos, como paradigmas de toda una tendencia de textos que consideran al teatro como un instrumento de indagación social y política. La obra de Lola Arias recurre a un lenguaje referencial y explícito –propio del teatro político–, aun cuando contenga una importante carga simbólica, mientras que los textos de Omar Pacheco manifiestan la crisis del relato dramático tradicional y de la noción restrictiva que considera a la palabra únicamente en su dimensión psicológica y semántica, para destacar en cambio su materialidad y su opacidad signica.

Palabras clave: teatro; lenguaje; democracia; memoria; escena; poética; identidad.

Abstract: The recovery of memory and testimony has become a vital requirement after the most brutal Argentine military dictatorship that took place between 1976 and 1983. Hauled historical trauma and deep wounds, individual and collective, resulted in numerous cultural events. We intend to analyze two different ways, within the dramaturgy of the post-dictatorship, narrate the question of repression and “desaparecidos”, like the paradigms of a whole trend of texts which the theatre as an instrument of political and social inquiry is considered. The work of Lola Arias calls for referential and explicit language –their own political theater– even though it contains an important symbolic sense. While the texts of Omar Pacheco manifest the crisis of the traditional dramatic narration and the notion of semantics, and restrictive that it considers the word only in its psychological dimension to instead highlight its materiality and its opacity means.

Keywords: Theatre; Language; Democracy; Memory Scene; Poetics; Identity.



Introducción

Desde comienzos de la democracia en Argentina, y especialmente a partir de 2003, debido a un contexto que reivindicaba las políticas de derechos humanos, se llevaron adelante distintos movimientos que, en el ámbito de la cultura y el arte, buscaban contribuir con la restitución de la identidad de los miles de desaparecidos durante la dictadura. Una vez más, el arte demostraba su capacidad de revitalizar las acciones solidarias, de crear conciencia e incentivar la defensa de la justicia social.

En la esfera de las artes plásticas, por ejemplo, y con el fin de recuperar a los nietos de las Abuelas de Plaza de Mayo nacidos en cautiverio y apropiados por el terrorismo de Estado, se realizaron diversas exposiciones, tanto en Argentina como en el exterior. Entre ellas se presentó en 2004, en Buenos Aires y en Berlín, la instalación *Identidad*, que contaba con una serie de fotografías de los desaparecidos a la edad aproximada que podrían tener sus hijos en el momento de la exposición. Al lado de las fotografías, junto a los datos biográficos, se instalaban espejos que multiplicaban las imágenes y reflejaban a quien visitaba la exposición, implicándolo en una red de visibilidad, toma de conciencia y compromiso.

Desde comienzos de la década del 2000 se vienen realizando también los ciclos *Teatro por la Identidad* y *Música por la Identidad*, como canales de búsqueda de los hijos de desaparecidos. Remedando en algunos aspectos al movimiento Teatro Abierto –comenzado en plena dictadura–, *Teatro por la Identidad* reunió a un grupo de dramaturgos, actores, directores, músicos, productores y escenógrafos que creaban sus puestas en función del objetivo propuesto. La indagación acerca de la propia identidad refleja el desasosiego de una sociedad lanzada a la tarea de reconocerse y de resurgir desde los estragos que han dejado los años de represión y censura. El ciclo, que obtuvo un gran éxito de público, se constituye en una muestra del compromiso y la sensibilidad del teatro ante la realidad sociopolítica, como así también de su poder de difusión y concientización. Ya en 2001, primer año del proyecto, se consiguió restituir la identidad de más de setenta jóvenes que se presentaron en la sede de Abuelas de Plaza de Mayo dispuestos a indagar en su origen. Si en los primeros dos años las obras presentaban un escaso nivel de metaforización y un discurso directo, las piezas ganaron posteriormente en densidad temática y metafórica, sin renunciar por ello al noble propósito que les había dado origen.

Lola Arias: el lenguaje como testimonio

En esta misma línea de un teatro comprometido con la realidad sociopolítica, un texto dramático como *Mi vida después* (2009) de Lola Arias¹ revisa nuestra historia reciente a partir de testimonios que recrean el drama personal de cada actor.

¹ Hemos abordado el análisis de *Mi vida después* a partir de la asistencia a varias funciones de la obra desde su estreno en el teatro Sarmiento de Buenos Aires, en marzo 2009, y del estudio de documentos de la puesta en escena: el programa de mano, las críticas aparecidas en medios periodísticos y la filmación de ciertos fragmentos del espectáculo.

La obra pertenece al ciclo *Biodrama: Sobre la vida de las personas*. Creado en 2002 por Vivi Tellas, este ciclo convoca a dramaturgos y directores con la consigna de ficcionalizar la vida real de una persona viva, lo que requiere un trabajo de investigación documental, y permite que el director pueda trabajar personalmente con el sujeto elegido y conocer su historia de manera directa.

Pero esta dimensión biográfica que acerca el texto a la idea de *teatro-documental* y se expresa a partir de un lenguaje referencial, explícito y directo, característico del teatro político, convive por momentos con un discurso de notable densidad simbólica. Como rasgo característico de la escritura posmoderna puede observarse la conformación de un entramado dramático con diversos niveles de intertextualidad, a partir de la confluencia de una multiplicidad de conceptos filosóficos o lingüísticos que se encuentran inmersos en el texto de modo estructural, es decir, que no operan activamente en él sino que funcionan como ordenadores del material significante.

Del mismo modo, la obra pone en tela de juicio el desarrollo dramático tradicional estructurado en tres instancias: la introducción, que presenta a los personajes en sus contextos habituales y un factor desequilibrante del orden; el desarrollo, que pone en escena los conflictos con vistas a demostrar una tesis, y el desenlace, instancia en la que se resuelven los conflictos y se recupera o se revierte el orden inicial. Lejos de ello, se plantean aquí situaciones dramáticas relativamente autónomas que se abren y se cierran sin resolución de los conflictos.

Por otra parte, la puesta en crisis de las categorías espaciales y temporales –estrategia que permite eludir el señalamiento exacto de los límites entre pasado y presente, entre el comienzo y el final de los *raccontos*– se manifiesta especialmente en el predominio de un tiempo subjetivo: el del recuerdo y la evocación, el del cuerpo que revive y recrea su propia experiencia de vida. Se expone, en este sentido, la concepción de la obra dramática como simulacro y se recupera la condición lúdica del teatro, lo cual supone reconocerlo como un mundo autónomo, paralelo a la realidad, que se rige por sus reglas particulares y genera sus propios referentes y sentidos, siempre ambivalentes, imprecisos y contradictorios. Sostiene a propósito de esto Paul Ricœur: “Las obras poéticas se refieren al mundo con un régimen referencial propio, el de la referencia metafórica. Los textos poéticos también hablan del mundo, aunque no lo hagan de un modo descriptivo” (2001: 32).

Una de las constantes estilísticas y semánticas más notables de las piezas que forman parte del ciclo *Biodrama* es su carácter metateatral, que supone la conciencia de la enunciación. Pero sin duda su rasgo más representativo lo constituye el vínculo establecido entre realidad y ficción –al abordar biografías de personas reales–, cuyas lábiles fronteras se redefinen constantemente. Como señala en este sentido Andreas Huyssen, una impronta innegable de los tiempos actuales es el auge de la escritura de memorias y confesiones, de la autobiografía y de la novela histórica posmoderna “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 docu-

Siendo que no se ha publicado aún una versión escrita de la pieza, hemos trabajado además con la grabación del texto emitido en escena.

mental histórico" (2002: 18). Se verifica, asimismo, una intensificación de la dimensión autorreferencial característica de una cultura que tiende a volcarse sobre sí misma y a designar, como su contenido, sus propias producciones culturales. (Jameson, 1999: 30).

En *Mi vida después* no se busca relatar hechos del pasado sino transmitir una vivencia profundamente emotiva y conmocionante desde la óptica de los allegados directos de las víctimas: la desaparición de personas, la represión y la tortura. Arias pone en escena a personajes/actores, hijos reales de los seres que evocan –desaparecidos durante la dictadura– que reconstruyen la juventud de sus padres a partir de fotos, ropa, libros, cartas, fragmentos de películas. Se trata de realizar un desmontaje del relato oficial de esos años oscuros, de deconstruir el gran discurso de la historia, para construir el de la memoria desde la mirada personal, subjetiva, parcial y cercana de cada uno de ellos. A través del ejercicio intransferible de la memoria el personaje rescata vivencias y experiencias de su pasado, al tiempo que invita a reflexionar acerca del modo en que el control ejercido en la esfera pública usurpa la vida privada: no queda, entonces, resquicio alguno donde poder escapar ni intimidad que resguardar. El Estado totalitario arrebató no únicamente el poder político, sino también la vida social y la vida cotidiana del individuo. El horror penetra en las entrañas del ser humano, lo resquebraja.

Como señalamos anteriormente, la realidad se filtra en el universo ficcional no solo debido al carácter autobiográfico de la trama, sino también porque los útiles escénicos son los testimonios auténticos de la relación de esos hijos con sus padres. A propósito de esto puede leerse en el programa de mano del espectáculo:

Carla reconstruye las versiones sobre la muerte de su padre, que era guerrillero del ERP, Vanina vuelve a mirar las fotos de infancia tratando de entender qué hacía su padre como oficial de inteligencia. Blas se pone la sotana de su padre-cura, antes de casarse con su madre. Mariano vuelve a escuchar las cintas grabadas que dejó su padre cuando era periodista y militaba en la juventud peronista. Pablo revive la vida de su padre como empleado de un banco intervenido por militares. Lisa actúa las circunstancias en que sus padres se exiliaron de Argentina. Vanina evoca a su padre policía, y se recuerda a sí misma tratando de entender de dónde había venido su hermano si nunca había visto a su madre embarazada.

Para contextualizar la obra de Lola Arias, señalemos ciertos rasgos del campo teatral argentino en los años 2000. El denominado "teatro de la desintegración" (Pellettieri, 1998), tendencia estético-ideológica vigente desde la década del noventa, aparece como la continuidad del absurdo, del cual incorpora lo abstracto del lenguaje, la inmovilidad de las situaciones dramáticas, la crisis del personaje tradicional y la suspensión de la acción. Los textos dramáticos de esta corriente ostentan un uso deconstructivo de la lengua y multiplican las posibilidades de representación no realista y caótica de un presente en crisis. Ello redundará en una semántica basada en la disolución de todo lo que operaba como sustrato del teatro moderno: racionalidad, determinismo, verdad, progreso, unidad, continuidad, capacidad comunicativa del lenguaje. Por otro lado, el teatro de resistencia –tendencia con la que puede identificarse la poética de Lo-

la Arias– expresa un renovado interés por elaborar estrategias de preservación contra las formas universales e indiferenciadas de la cultura, aunque ya no pretende romper con el sistema teatral anterior, sino que propone una nueva forma de hacer teatro sin desconocer los modelos del pasado. La recontextualización y resignificación del discurso moderno se construye, en esta cultura de resistencia, a partir de la concepción del teatro como práctica social, como mecanismo de conocimiento y toma de conciencia (Pellettieri, 1998).

Desde una multiplicidad de discursos articulados por un eje conductor, se exponen relatos breves, fragmentados, atravesados por un alto nivel de emotividad. Esta reconstrucción de la memoria parte, inevitablemente, del reconocimiento del dolor que atraviesa el cuerpo, no ya solo el de los personajes, sino también el de los actores. Se trata, en definitiva, de construir un *cuerpo-memoria* que revive el horror, que no puede olvidar y que necesita enfrentarse con la verdad de los hechos para poder reconstruir su propia identidad. En la concepción grotowskiana la memoria de los seres humanos se inscribe en su cuerpo, que “no tiene memoria, sino que *es* memoria” (Grotowski, 1971: 11), y que registra todas las experiencias cruciales de la vida. Del mismo modo, la organicidad escénica se apoya en una memoria viva inscrita enteramente en el “cuerpo-en-vida” del actor. El maestro polaco sostenía que solo a través de la memoria física se liberan los impulsos que activan las reacciones en tanto: “Los recuerdos son siempre reacciones físicas. Es nuestra piel la que no ha olvidado, son nuestros ojos los que no han olvidado. Lo que hemos oído puede resonar aún en nuestro interior” (1971: 25).

Pero el dolor no es solo el del presente de los personajes que se esfuerzan por recordar/revivir (*en* el cuerpo y *a través* del cuerpo), sino también el del pasado que retorna. Y aquí la clara alusión a la era del silencio: un silencio aterrorizado y cómplice, acaso irresponsable en el vasto arco intermedio constituido por el grueso de la sociedad. La reconstrucción del pasado implica también quitar a los opresores –que operan continuamente sobre la historia para legitimar y justificar el presente– el patrimonio de la memoria (Benjamin, 1999).

Justamente el discurso del opresor, empeñado en disimular y negar los abusos del poder, nos remite a la idea de los desaparecidos como un ejemplo extremo del “disimulo del cuerpo supliciado” y de la “conciencia abstracta del castigo” a los que alude Michel Foucault en *Vigilar y castigar*. A partir de la anulación de la exhibición pública del castigo “ha desaparecido el cuerpo supliciado, descuartizado, amputado, marcado simbólicamente en el rostro o en el hombro, expuesto vivo o muerto ofrecido en espectáculo (...)” para dar lugar a “cierta discreción en el acto de hacer sufrir, un juego de dolores más sutiles, más silenciosos, y despojados de su fasto visible” (1991: 15). Los desaparecidos de la dictadura funcionan, además, como víctimas ejemplarizantes para toda una sociedad. En tanto sus cuerpos no fueron hallados, “no existen, no tienen entidad”, según las tristes declaraciones del dictador Jorge Rafael Videla; es precisamente su invisibilidad la que garantiza el castigo recibido, operando en el imaginario colectivo como un supuesto elemento preventivo al imponer temor. En efecto, es la certidumbre de ser castigado, y no ya la certeza de la tortura, lo que debe apartar a los sujetos de su “crimen”. Así, lo que los dictadores entendían como “hacer justicia” no exhibía públicamente, ni siquiera reconocía abiertamente, la parte de

violencia vinculada a su ejercicio. Pero era cada una de esas personas que desaparecían quienes, por su sola existencia (es decir, por su inexistencia), apelaban al disciplinamiento y al orden, a la obediencia ciega y a la renuncia a los ideales. Se dejaba entrever que quienes así no lo hicieran seguirían el mismo destino de los desaparecidos.

El poder de castigar aseguraba así su eficacia, extendía sus efectos y disimulaba su singularidad, apoyándose en la idea de que, en una “sociedad disciplinada” que ha llevado hasta el límite el perfeccionamiento de los mecanismos de sumisión y explotación, es en ocasiones el propio individuo quien, atrapado en una red de la que no puede escapar, “reproduce por su cuenta las coacciones del poder; las hace jugar espontáneamente sobre sí mismo; inscribe en sí mismo la relación de poder en la cual juega simultáneamente los dos papeles; se convierte en el principio de su propio sometimiento” (Foucault, 1991: 206). El análisis foucaultiano de la justificación del castigo a partir de una supuesta infracción y del desprecio de la autoridad explica el mecanismo de la “justicia” en el régimen militar argentino y, sin duda, en otras dictaduras:

El derecho de castigar será, pues, como un aspecto del derecho del soberano a hacer la guerra a sus enemigos: castigar pertenece a ese derecho de guerra, a ese poder absoluto de vida y muerte de que habla el Derecho romano con el nombre de *merum imperium*, derecho en virtud del cual el príncipe hace ejecutar su ley ordenando el castigo del crimen. Pero el castigo es también una manera de procurar una venganza que es a la vez personal y pública, ya que en la ley se encuentra presente en cierto modo la fuerza físico-política del soberano (Foucault, 1991: 53).

Lejos de presentar soluciones a los conflictos, *Mi vida después* exhibe más bien la tensión misma de su irresolubilidad, la ficción se hace eco de la historia, por cuanto se trata de la escenificación de situaciones reales que permanecen abiertas y carecen de un final superador. En este sentido, los “vacíos” del relato señalan su propia imposibilidad, su incapacidad de transmitir una verdad absoluta o un sentido claro, y no hacen más que enfatizar la mirada personal e íntima de un sujeto que puede enfrentarse a la verdad únicamente desde su propia experiencia. El camino introspectivo propuesto en esta pieza invita al espectador a no olvidar los horrores de nuestra historia nacional, como condición indispensable para poder entender nuestro presente, al tiempo que nos interroga acerca del papel que desempeñamos como sujetos y como ciudadanos, obligándonos a asumir un proceso de autocrítica y concientización.

Omar Pacheco: la plasmación de los conflictos desde un lenguaje poético

El dramaturgo y director Omar Pacheco crea el Grupo Teatro Libre (teatro-escuela) en 1983, época de gran efervescencia política y cultural debido al fin de la dictadura, en que intelectuales y artistas manifestaban un evidente interés en agruparse, enfrentados a la ardua tarea de reconstruir un país en ruinas, tanto a nivel social como político, económico y cultural.

Como representantes de la tendencia del teatro antropológico en Buenos Aires, el Grupo Teatro Libre experimenta con nuevas formas de expresión, completamente diversas a las canónicas, tanto al realismo ortodoxo como al teatro oficial y al comercial. Los elementos del modelo transnacional de la antropología teatral –que recupera principios filosóficos, ideológicos y estéticos de Antonin Artaud y de Jerzy Grotowski y reconoce su vinculación con la antropología teatral de Eugenio Barba– aparecen mezclados, en todos los casos, con elementos propios del teatro argentino que resemantizan el paradigma antropológico.

Pacheco cuenta con un espacio propio desde 1994: el teatro La Otra Orilla, nombre emblemático con el que, indirectamente, los actores y el director definen su posición dentro del campo teatral, manifestando su deseo de distanciarse de los modos habituales de producción. Sin embargo, muchos son los factores que expresan las tensiones existentes entre el centro y la periferia del campo teatral, entre lo canónico/oficial/legitimado y aquellos grupos, teatristas y tendencias que voluntariamente se ubican al margen de los parámetros establecidos. Entre estos factores se encuentra la participación del grupo en diversos festivales, la recepción de premios y la actividad del director quien, si, por un lado, manifiesta su plena conciencia de relacionarse con un “teatro alternativo” al modelo institucionalizado, por otro lado, plantea, de un modo más o menos consciente, lo que Pierre Bourdieu denomina estrategia “del hereje”, que consiste en utilizar ese mismo discurso “alternativo” con vistas a ocupar lugares legitimados dentro del campo teatral. Bourdieu habla de “ortodoxia” y “herejía” en el sentido que Max Weber da a estos términos en su teoría de los “agentes religiosos”. Afirma, a propósito de esto, que las estrategias de los agentes y de las instituciones inscritos en la lucha literaria, “es decir, sus *tomas de posiciones*, dependen de la *posición* que ocupen en las estructuras del campo (...), que los impulsa, ya sea a conservar la estructura de esta distribución, por lo tanto a perpetuar las reglas del juego en rigor o a subvertirlas” (1997: 63).

Mencionamos a continuación los rasgos fundamentales del modelo de la antropología teatral, con el que la poética de Pacheco y de sus actores se identifica plenamente.

Como *disciplina cultural y artística* la antropología teatral asume y expresa el dinamismo cultural de la época:

- La oscilación entre las formas transculturales del arte y la cultura nacional, que imprime desvíos y variantes en sus postulados estéticos e ideológicos.
- La puesta en crisis de las bipolaridades que estructuran la cultura y el arte occidentales: pensamiento/acción, interior/exterior, gesto/palabra.
- La recuperación y refuncionalización de elementos provenientes de diversas tradiciones culturales y teatrales, tanto orientales como occidentales.
- La necesidad del teatro latinoamericano contemporáneo de fortalecer los lazos comunitarios y de restituir a los sujetos su capacidad de construir nuevos sentidos frente a la lógica cultural de capitalismo multinacional.

Del mismo modo, como *práctica teatral* plantea una fuerte crítica al teatro convencional, especialmente a la concepción mimética y psicologista de la tradi-

ción realista para introducir importantes variantes, tanto en lo que concierne al modelo de texto dramático como al modelo de texto espectacular:

- La recuperación de una “cultura de grupo” que determina las condiciones de trabajo y genera nuevas formas de producción artística.
- La formación integral del actor en una situación de “laboratorio”, es decir, en un contexto de investigación y experimentación constantes.
- Un entrenamiento actoral basado en diversas disciplinas (teatro, música, canto, danza, esgrima, yoga) con miras no solo a la creación de espectáculos, sino principalmente a su formación, reivindicando en este sentido las concepciones del “arte como vehículo” y de la “superación del espectáculo” (Grotowski, 1993).
- Una poética actoral basada en el uso extracotidiano del cuerpo, que rechaza la reproducción mimética de los comportamientos sociales y la concepción idealista del arte como reflejo, como “ventana abierta al mundo.”
- La alternancia entre “periodos de encierro”, durante los cuales los actores realizan un arduo entrenamiento no canalizado hacia la producción escénica inmediata, y periodos de “apertura” en los que interactúan con la comunidad a través de la presentación de espectáculos y de la realización de diversas actividades (clases públicas, seminarios intensivos, conferencias, jornadas de reflexión teatral).

Por último, como *disciplina teórica y pedagógica* la antropología teatral propone:

- Nuevas categorías de análisis de la praxis teatral, del fenómeno escénico y de la función de sus protagonistas –el actor, el director y el autor– y apela, por lo tanto, a una nueva crítica, capaz de aprehender esas concepciones teóricas y categorías de análisis.
- El análisis del fenómeno teatral en todas sus fases (entrenamiento, preparación de los espectáculos, procesos creativos, producción, circulación y recepción de los espectáculos) a través del parámetro del trabajo del actor.
- Una novedosa concepción del vínculo maestro-discípulo, basada en los modelos del teatro oriental, que produce importantes transformaciones en la pedagogía teatral.
- El relevo de los métodos tradicionales de análisis o, al menos, su relativización –especialmente el de la semiología clásica proveniente del campo de la lingüística– en función de un cruce de metodologías que abordan el objeto de estudio desde diversos ángulos, teniendo en cuenta el carácter procesual del hecho escénico, la materialidad de los signos, la centralidad del actor en la producción de sentidos y la dimensión “aurática” (Benjamin, 1999) del hecho escénico, como así también la inscripción de los textos, dramáticos y espectaculares, en sus propios contextos culturales.
- La puesta en evidencia de los mecanismos ilusionistas, de las convenciones y los códigos teatrales.
- La concepción de la escena como lugar de encuentro entre distintas disciplinas artísticas (literatura, plástica, música, teatro, danza).

Todas las creaciones del Grupo Teatro Libre son producto de un trabajo de investigación que apunta a crear un lenguaje específico y aparecen como paradigmas de este modelo teatral. Entre ellos, *Memoria*, presentada en el teatro Babilonia en 1993 y repuesta en La Otra Orilla, donde se mantiene en cartel durante nueve temporadas, *Cinco Puertas*, espectáculo con el que, desde su estreno en La Otra Orilla en 1997, realiza siete temporadas consecutivas, y *Cautiverio*, en La Otra Orilla, 2000. Estas últimas piezas conforman una trilogía hasta que, en 2005, se presenta *Del otro lado del mar* y, en 2006, *La cuna vacía*, que establecen una línea de continuidad con aquellas obras, en tanto retoman y profundizan su línea estilística y semántica.

La transgresión al texto dramático tradicional

En *Del otro lado del mar* (texto de 2005, puesto en escena el mismo año y repuesto en 2006 y 2007) y *La cuna vacía* (estrenada en 2006 y repuesta anualmente a partir de 2011)², el relato aparece desligado de las convenciones narrativas habituales en el género teatral, no solo porque está conformado por la descripción de un entramado de potentes imágenes y sonidos que incorporan apenas unas pocas palabras en boca de los personajes, sino también porque, lejos de apelar al poder comunicativo de esas palabras, se las utiliza como un elemento que contribuye a enfatizar la expresión corporal del dolor psíquico y físico más profundo. La dramaturgia verbal entraña, por lo tanto, la posibilidad de su “abordaje físico”: las palabras se “encarnan”, se “hacen cuerpo” y reciben un tratamiento plástico y gestual en el trabajo del actor.

De allí el peso que cobran las imágenes creadas en escena a partir de una concepción plástica y coreográfica que potencia dramáticamente la contradicción entre la belleza y el horror. La efectividad de estas figuras se afirma con la presencia-ausencia de la palabra, con la desintegración-desvanecimiento de un lenguaje que se asocia con la imposibilidad de nombrar, de plasmar y transmitir el sufrimiento. En efecto, paralelamente a lo que sucedía en la sociedad, los personajes-víctimas de las piezas de Pacheco recurren al grito o al silencio liberador. Así, el mutismo que metaforiza el sometimiento y la resignación de un pueblo forzado a aceptar la opresión se convierte en un signo irónico que, en definitiva, hace resonar con más potencia los subterráneos gritos de rebelión. Se insinúa entonces en las vidas de los protagonistas la posibilidad de un cambio, la esperanza de un futuro distinto.

Tanto *Del otro lado del mar* como *La cuna vacía* manifiestan la crisis de la noción de sujeto a través de distintos medios: entre ellos, la no explicitación del personaje enunciador, la multiplicación de sentidos y de niveles de intertextualidad,

² Además de la asistencia a diversas funciones de las puestas en escena mencionadas hemos trabajado, para su análisis, con los programas de mano de los espectáculos, su grabación audiovisual y los manuscritos del proceso creativo registrados en el cuaderno de dirección de Omar Pacheco, a quien hemos realizado asimismo una entrevista el 10 de octubre de 2011 (grabada). Para comprender su concepción del teatro, hemos tenido en cuenta también sus reflexiones acerca del texto dramático y la puesta en escena reunidas en su texto *Cuando se detiene la palabra* (2015).

la metaforización, el uso deconstructivo de la lengua, la apelación a nuevas estrategias de simbolización y la desacralización paródica. Factores todos que contribuyen a desestructurar la percepción del receptor, a quien se estimula a realizar un trabajo dramático activo, capaz de crear sentidos nuevos y diferentes que superen la mera literalidad de los textos.

La cuna vacía –cuyo núcleo semántico es la desintegración de una familia como efecto de la destrucción sistemática operada por la dictadura– carece de un lenguaje verbal explícito, solo presenta palabras inarticuladas pertenecientes a un lenguaje jeroglífico (Artaud, 2002) en tanto que plasmación de mundos oníricos. Se trata de un lenguaje poético cuyos signos impactan en la conciencia excediendo el manejo racional.

La estructura dramática de esta pieza presenta tres planos narrativos: el primero de ellos, sin precisión temporal, es el de una pareja; el segundo, el de las Madres. Si bien este nivel narrativo se vincula con una situación histórica concreta –la búsqueda de las Madres de Plaza de Mayo–, la intención de universalizar el dolor contribuye a desdibujar esa marca temporal y su anclaje espacial y nos conduce a reflexionar acerca de todos los exterminios que han marcado con sangre la historia de la humanidad. En este mismo sentido, los objetos teatrales crean imágenes de gran densidad que, si bien, por un lado, funcionan como marcas temporales y aluden de un modo metonímico a una época concreta –los años de la dictadura militar argentina–, no dejan de remitir por efecto simbólico a otros momentos de extrema crueldad en la historia de la humanidad. El tercer nivel narrativo que configura la estructura de esta pieza involucra al personaje del prestidigitador y constituye un plano simbólico que, por medio de procedimientos como la parodia, la caricaturización, el humor negro y la sátira, funciona como una crítica mordaz al uso abusivo del poder en su máxima expresión.

Lejos de toda pretensión de dotar al texto de una coherencia estética externa que refleje la integridad de su productor, los textos dramáticos de Pacheco que responden al modelo de la antropología teatral elaboran su propia lógica, una lógica no inmediatamente reconocible. Se trata de instituir un nuevo mundo a partir de la obra dramática (Vattimo, 1990), operación que aparece en franca antítesis con la difundida definición de la literatura como canal de expresión personal, como un instrumento propicio para la “traducción” de la sensibilidad y las pasiones de los autores.

En oposición a la concepción tradicional del texto dramático –entendido como una obra completa y acabada que posteriormente la representación escénica deberá “ilustrar”–, se trata de textos absolutamente condicionados, ya desde su gestación, por la polisemia del lenguaje teatral y que toman acabada forma en una escritura escénica centrada en la dimensión sensorial y en el cuerpo del actor. A propósito de esto, en “Cartas acerca del lenguaje”, Artaud manifiesta su rechazo a la concepción occidental que considera a la puesta en escena únicamente como “la representación, el aspecto espectacular de una obra dramática” (2002: 95), para destacar su total autonomía con respecto al texto, en tanto se vale de sus propios medios expresivos. Estos últimos contienen “posibilidades expresivas equivalentes a las del lenguaje oral”, pero se originan “en una fuente más profunda, más alejada del pensamiento” (2002: 98).

La poética de Pacheco se basa en la creación de un lenguaje opaco que cuestiona la concepción objetivista-comunicacional del texto dramático tradicional (De Marinis, 2000). Y lo hacen de diversos modos que alternan o confluyen en un mismo texto, por ejemplo –como dijimos–, reduciendo al mínimo el lugar de la palabra en favor de las imágenes, limitando la evidencia de sentido o propiciando la literaturización del lenguaje. Desestimar el papel legitimador de la palabra significa renunciar a las certezas del discurso e implica también la necesidad de “sospechar” de un lenguaje que no dice solo lo que dice y que, en tanto signo de gran complejidad, lejos de “develar la verdad”, oscurece y multiplica los sentidos (Foucault, 1995: 33-34).

Retornemos, en este punto, a la fuente inagotable del pensamiento artaudiano, para centrarnos en sus reflexiones sobre el texto dramático:

En lugar de insistir con textos sacralizados y considerados definitivos, importa quebrar tal sujeción del teatro al texto para recuperar ese lenguaje original, equidistante del texto y del pensamiento. Tal lenguaje no puede definirse sino como expresión dinámica y realizada en el espacio, en oposición a las posibilidades expresivas del lenguaje oral. Y el teatro puede, así, utilizar de mejor manera sus posibilidades expansivas (por encima y más allá de las palabras), de creación en el espacio, de acción disociadora y vibratoria (Artaud, 2002: 79-81).

El creador del Teatro de la Crueldad continúa señalando que la escena deberá articular ese lenguaje conformado por sonidos, gritos, luces y onomatopeyas para quebrantar “el sometimiento intelectual del lenguaje” (Artaud, 2002: 81).

Los textos que analizamos presentan, además, importantes niveles de ambigüedad, acentuados por el procedimiento de la fragmentación, que genera una serie de microrrelatos e imágenes desarticuladas. Este cuestionamiento a la estructura lineal del relato se manifiesta también en la dispersión narrativa, en la ausencia de la causalidad lógico-temporal que hilvane esas situaciones dramáticas relativamente autónomas y en la apertura y la pluralidad de significados. Lo que se plantea, pues, es la búsqueda del sentido no ya en el centro narrativo, sino en la estructura formal y en los diversos núcleos de construcción del relato. Asumiendo así su condición de simulacro, la obra dramática rechaza la polaridad verdadero/falso propia de la modernidad teatral y apela a un lector-espectador activo, dispuesto a internarse en los vericuetos de la trama y a renunciar a la posibilidad de enfrentarse con una historia concluida y conclusiva, portadora de un mensaje inequívoco.

En ambas piezas el particular uso de la música y los sonidos contribuye a configurar una partitura escénica poética. En este sentido, Pacheco recurre a una de las constantes que más acabadamente definen su escritura escénica: el “espacio lumínico”, configurado por un uso cinematográfico de la iluminación. Así, la valoración lumínica del campo escénico, la construcción y yuxtaposición de una multiplicidad de espacios en tiempos reducidos, inhabituales en el teatro, la fragmentación, la alternancia entre “plano” y “contraplano”, los cambios de ritmo, los efectos de *zoom* y el desvanecimiento de la imagen configuran una poética espectacular de una gran potencia sensorial. Estas puestas en escena se relacionan también con la danza en cuanto a la precisión, casi coreográfica, de las partituras de acciones de los actores y del desarrollo de las posibilidades del

cuerpo como núcleo escénico, en su descomposición/resignificación, elemento que también vincula la poética del espectáculo con la antropología teatral.

Las obras de Pacheco responden a una estructura formal definida por medio de un juego de ritmos y melodías y de la alternancia de diferentes tipos de energía, resultado del entramado de las partituras físicas de los actores, que vincula al espectáculo con la idea de un “teatro sagrado” (Brook, 2012), claramente diferenciado del mundo real. La noción de teatro como ámbito sagrado fue anticipada por Grotowski en su concepción de la escena como un acontecimiento mágico, un “rito sin ritual”, pagano, basado en la acción y no en la fe. Un concepto similar había sido elaborado por Artaud cuando destacaba, entre los rasgos de un teatro “eficaz”, su capacidad de evocar lo invisible por medio de los signos escénicos, de alcanzar “lo no manifiesto a través de lo manifiesto” (2002: 28).

En todas las producciones del grupo se busca incomodar y desestabilizar al espectador, que desde un comienzo se halla sumergido en una semioscuridad, desde donde entrevé imágenes de gran impacto sensorial y poder sugestivo, a la vez que percibe la energía casi palpable de los actores, exaltada en una relación de proximidad física. Por su parte, el contrapunto generado entre las imágenes y las palabras contribuyen a enfatizar esta apelación al receptor, sobre quien recae la incómoda responsabilidad de ver, de saber, de percibir detrás de la sombra de lo que no puede ser mostrado. Se trata, metafóricamente, de “tocar” al espectador, de despertarlo de su adormecimiento a través de un juego de asimetrías, contrastes y rupturas de tono. Tal como explica Jauss (1976) a propósito de la literatura, la función social del arte consiste en introducir la experiencia artística en el horizonte de expectativas de la praxis vital del receptor para producir un efecto retroactivo en su comportamiento social. En este mismo sentido, es el dramaturgo-director quien expresa en el programa de mano del espectáculo *Del otro lado del mar*: “Mi propuesta busca instalar al espectador en un espacio inhabitual, sin definición temporal, para vulnerar su resistencia intelectual y apuntar directamente a la percepción y a sus sentidos”. Lo que se pretende es que asuma la experiencia del teatro como una vivencia energética y sensorial, en tanto se lo provoca y se lo interpela desde la expresividad de un lenguaje que excede ampliamente lo verbal, para asumirse en su dimensión física, material y simbólica.

A modo de conclusión

Tanto *Mi vida después* de Lola Arias, como *Del otro lado del mar* y *La cuna vacía* de Omar Pacheco aparecen como exponentes de una dramaturgia de intertexto posmoderno, que redundante en la disolución de todo lo que operaba como sustrato del teatro moderno, de aquellas leyes universales que constituían y explicaban la realidad: racionalidad, determinismo, verdad, progreso, unidad, continuidad, capacidad comunicativa del lenguaje. En este sentido expresa Llyotard (1993: 123) que la ruptura posmoderna con las grandes narraciones y legitimaciones implica también un rechazo de las formas del pensamiento totalizante y de las utopías de unidad, con la consiguiente aceptación del pluralismo de lenguajes y del carácter local de todos los discursos, acuerdos y legitimaciones.

La pieza de Arias y las de Pacheco tienen en común, además, el planteo de la condición de la escritura teatral como un espacio abierto a la indagación histórica, que explora en profundidad aspectos dolorosos de nuestro pasado social y político, pero lo hacen desde una mirada individualizada y singular. En oposición a la textualidad moderna, cuyos exponentes proponen la representación unificada de la realidad, y asumiendo abiertamente la caída de las utopías y de los discursos totalizadores, estos autores conciben la escritura como un espacio de absoluta subjetividad que pone en primer plano un punto de vista interiorizado y personal acerca de los acontecimientos. En este sentido, en las tres piezas analizadas, la dimensión biográfica contribuye a conformar un verdadero entramado entre realidad y ficción, por cuanto la experiencia personal de los actores como hijos de desaparecidos y, en el caso de Pacheco, también su exilio durante la dictadura y su concepción de teatro como militancia constituyen elementos omnipresentes en la trama y confluyen en la creación de una determinada atmósfera en sus puestas en escena. El teatro potencia así su capacidad de testimoniar, señalar y provocar transformaciones, al tiempo que aparece como una instancia en la que puede verificarse una experiencia liberadora, humanizadora y de agudo sentido cultural.

Pero esta mirada subjetiva e individual del punto de vista no excluye la posibilidad de proponer nuevas miradas sobre el hombre latinoamericano, enfrentado al proceso cotidiano de reconstrucción de la democracia y, por extensión, de la propia identidad, y sumido al mismo tiempo en la paradoja que le plantea la necesidad de ser parte de un mundo globalizado, pero desde la periferia. Aun poseyendo la plena certidumbre –según puede comprobarse tanto en los textos dramáticos como en los textos espectaculares y en las reflexiones teóricas de Pacheco y de Arias– de la imposibilidad de proponer soluciones, se trata de contribuir a fortalecer nuestra conciencia histórica, de asumir nuestras propias carencias y debilidades.

Como parte del denominado “teatro de resistencia”, ambas poéticas asumen una actitud comprometida, en tanto manifiestan su pretensión de concientizar al lector y al espectador acerca de la necesidad de recuperar nuestra memoria colectiva y nuestra identidad. Compromiso que, desde los primeros años de democracia, aparecía como un imperativo en nuestro campo intelectual y que involucró a otros autores y directores paradigmáticos de la época. En *Frente al límite*, Tzvetan Todorov discurre acerca del peligro que supone el olvido del pasado: “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). En sus piezas, estos dramaturgos y teatristas dejan vislumbrar la confianza en la capacidad del teatro de dar visibilidad a los conflictos, de detectar y desarticular las políticas de sometimiento. El teatro asume, de este modo, una función profundamente afirmativa y hasta, en algún sentido, revolucionaria: la de entablar procesos vivos de comunicación que restituyan a los sujetos su capacidad de diseñar sus propias respuestas y sus propios juicios, al tiempo que subraya la necesidad del relato, del recuerdo, del testimonio, del imperativo de sobrevivir. Nuevamente es Todorov quien expresa, a propósito de los campos de concentración nazis y, por extensión, de todas las experiencias extremas, vinculadas con el terrorismo de Estado:

Los detenidos en los campos vivieron una experiencia extrema; es su deber ante la humanidad informar abiertamente acerca de lo que vieron y experimentaron, pues la verdad se enriquece incluso en la experiencia más horrible; sólo el olvido definitivo convoca a la desesperación. 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 (1993: 103).

Bibliografía

- ARIAS, Lola (2007). *Trilogía: Striptease. Sueños con revolver. El amor es un francotirador*. Buenos Aires: Entropía.
- ARTAUD, Antonin (2002). *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Retórica.
- BARBA, Eugenio (2005). *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*. Buenos Aires: Catálogos.
- BENJAMIN, Walter (1999). *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones, II*. Buenos Aires: Taurus.
- BOURDIEU, Pierre (1997). *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- BROOK, Peter (2012). *El espacio vacío: Arte y técnica del teatro*. Barcelona: Ediciones Península.
- DE MARINIS, Marco (2000). *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*. Roma: Bulzoni.
- FOUCAULT, Michel (1991). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (1995). *Nietzsche, Freud, Marx*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- GROTOWSKI, Jerzy (1971). *Teatro Laboratorio*. Prólogo de Peter Brook. Barcelona: Tusquets Editor.
- (1993). "Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo". En Thomas RICHARDS (ed.). *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*. Milano: Ubulibri, 130-131.
- HUYSEN, Andreas (2002). *El busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de la globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- JAMESON, Frederic (1999). *El giro cultural*. Buenos Aires: Manantial.
- JAUSS, Hans Robert (1976). *La literatura como provocación*. Barcelona: Península.
- LLYOTARD, Jean François (1993). *Moralidades posmodernas*, Madrid: Tecnos.
- PACHECO, Omar (2015). *Cuando se detiene la palabra*, Buenos Aires: Colihue.
- PELLETTIERI, Osvaldo (1998). "La dramaturgia en Buenos Aires (1985-1998)". En Osvaldo PELLETTIERI (ed.). *La dramaturgia en Iberoamérica. Teoría y práctica teatral*. Buenos Aires: Galerna, 21-40.

RICŒUR, Paul (2001). *La metáfora viva*. Madrid: Trotta.

TODOROV, Tzvetan (1993). *Frente al límite*. México: Siglo XXI.

VATTIMO, Gianni (1990). "El arte de la oscilación: de la utopía a la heterotopía".
En *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós, 155-172.