



**Ciclo de entrevistas públicas sobre teatro, memoria y
pasado reciente:
“Las propuestas estéticas, políticas y memoriales de
Teatroxlaidentidad”**

El 25 de noviembre de 2011 el **Núcleo de Estudios sobre Memoria**¹ llevó a cabo la segunda entrevista pública sobre teatro, memoria y pasado reciente con el objetivo de abordar desde la perspectiva del teatro, con sus lenguajes performativos y sus textos dramáticos, así como también las múltiples relaciones que el campo teatral establece con la esfera de lo social, problemáticas vinculadas a la construcción y la transmisión de las memorias. El encuentro, titulado “Las propuestas estéticas, políticas y memoriales de *Teatroxlaidentidad*”, se propuso reflexionar acerca del fenómeno *Teatroxlaidentidad (TxI)*, originado hace once años por parte de un grupo de teatristas que se concibió como “brazo artístico” de Abuelas de Plaza de Mayo, con el objetivo de contribuir a su lucha en la recuperación de los hijos de desaparecidos apropiados por la dictadura y la restitución de sus identidades. La entrevista contó con la presencia de Araceli Arreche² y Maximiliano de la

¹ El Núcleo de Estudios sobre Memoria reúne a investigadores y docentes universitarios especializados en la memoria social y el pasado reciente en Argentina y otros países del Cono Sur de América Latina. Este grupo trabaja en el Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES) de Buenos Aires, desde el año 2001. Coordinación del Ciclo de entrevistas públicas sobre teatro, memoria y pasado reciente: Susana Kaufman y María Luisa Diz. Edición para la publicación: María Luisa Diz.

² Dramaturga y Licenciada en Artes (UBA). Profesora universitaria en el área de Cine y Teatro (UBA, IUNA, UNSAM y EMAD). Participa en el AICA (Área de Investigaciones en Ciencias del Arte). Es becaria y coordinadora del proyecto “Dramaturgias en la postdictadura” para el Departamento de Artes Escénicas del Centro Cultural de la Cooperación. Entre varios proyectos se destaca su investigación sobre teatralidad mapuche becada por el Fondo Nacional de las Artes. Sus últimos libros sobre el teatro en espacios abiertos son *CUERPOS A LA INTEMPERIE I y II. Fondos documentales sobre el Teatro Callejero de Grupos*. Obtuvo la mención especial y publicación del premio María Teresa León a dramaturgia femenina (España, 2005) por su obra: *Notas que saben a olvido*. Entre sus últimos trabajos, se destacan *Boulogne* (2010 – 2011)

Puente³, dramaturgos e investigadores teatrales, dedicados específicamente al estudio de la relación entre el teatro y las memorias del pasado reciente en Argentina.

María Luisa Diz: Buenas tardes. Les damos la bienvenida a este segundo encuentro del Ciclo de Entrevistas Públicas sobre teatro, memoria y pasado reciente que coordinamos con Susana Kaufman. La primera entrevista pública la realizamos en el mes de julio con Lola Arias y reflexionamos sobre su obra de teatro *Mi Vida Después*. Este segundo encuentro lo hemos denominado: "Las propuestas estéticas, políticas y memoriales de *Teatroxlaidentidad*". Antes de empezar queríamos avisarles a todos que, en la gacetilla de difusión que recibieron decía que iba a estar presente la actriz Raquel Albéniz, ella iba a interpretar el monólogo *El arbolito de Tati* de Araceli Arreche, basado en el testimonio de Tatiana Ruarte Britos, pero lamentablemente por razones personales ella no va a poder estar. No obstante, vamos a contar con la presencia de la actriz Andrea Juliá quien nos va a interpretar un fragmento de su obra *ADN*, la cual formó parte del ciclo de este año 2011 de *Teatroxlaidentidad*. Les voy a presentar a quien va a conducir la entrevista. Él es Maximiliano de la Puente y le doy la palabra para que pueda realizar su presentación.

Maximiliano De La Puente: En primer lugar, quisiera agradecer al IDES, a Susana Kaufman y a María Luisa Diz por la invitación. Realmente, me parece que esta es una oportunidad muy interesante para pensar cuestiones en las que estoy trabajando como investigador en el ámbito de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, las cuales están centradas en la relación entre el teatro y el pasado reciente, y las memorias de la dictadura. Yo trabajo sobre

escrito en colaboración con Selva Palomino y Gilda Bona; y dirigida por Manuel Callau en el ciclo *Teatro x la Justicia* en el Tadrón y en *Teatroxlaidentidad* (2011). Actualmente trabaja sobre la puesta de *Como Quinoas* obra que nace del proyecto: "Voces de la historia, vientres de la memoria", Beca Nacional de Creación en Teatro 2010, por el Fondo Nacional de las Artes.

³ Licenciado en Ciencias de la Comunicación y doctorando en Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Ha escrito en coautoría con Pablo Russo *El compañero que lleva la cámara. Cine militante argentino contemporáneo* (2007), además de numerosos artículos y capítulos de libros en distintas publicaciones sobre cine y teatro. Además, es dramaturgo, realizador audiovisual y director teatral. Su obra *Yace al caer la tarde*, estrenada en 2006 en el Teatro del Pueblo, ha recibido el Primer Premio de Dramaturgia del Instituto Nacional del Teatro y el Segundo Premio del Fondo Nacional de las Artes.

las obras que, durante la década del noventa y del dos mil hasta la contemporaneidad, abordan el pasado traumático del país, pero en mi corpus de trabajo he dejado de lado las obras de *Teatroxlaidentidad*. Por lo cual, considero que este encuentro me va a dar la posibilidad de aprender mucho al respecto.

Araceli viene trabajando como investigadora y también como dramaturga dentro del movimiento de *Teatroxlaidentidad* y, en las lecturas de sus artículos y obras, fue inevitable para mí no pensar en las diferencias y semejanzas con las obras que yo analizo porque están compartiendo el mismo período. Pero, de alguna manera, entiendo que hay una diferencia sustancial entre unas y otras, y también me parece que *Teatroxlaidentidad* es un movimiento que ya tiene once años de desarrollo, y una gran variedad y diversidad. Creo que, hoy en día, conviven propuestas estéticas y grupos de todo tipo, lo cual enriquece al movimiento. Y también, quizás, conviene señalar una primera diferencia que uno observa en las obras argentinas, sobre todo aquellas centradas en Buenos Aires que abordan el pasado reciente del país, con las que yo trabajo, y es que son casos aislados, de grupos de teatristas que tienen una lógica muy distinta de lo que es un movimiento como *Teatroxlaidentidad*. Eso está planteado en varios de los trabajos de Araceli, claramente, hay un objetivo político y hay una relación política. En todo caso, hay distintos objetivos o cuestiones estéticas, pero la cuestión de la difusión del derecho a la identidad, la oportunidad de concebir al movimiento como un lugar al que se acerquen jóvenes que tengan dudas sobre su identidad y que empiecen a preguntar, me parece que es algo central en un movimiento, y las obras que abordan el pasado traumático por fuera de *Teatroxlaidentidad* son algo completamente distinto. Además, destacaría una cuestión que me parece muy importante, que está en algunos de los trabajos de Araceli también, que es el tema de cómo, de alguna manera, *Teatroxlaidentidad* retoma la tradición de respuesta colectiva frente a un hecho traumático como lo fue *Teatro Abierto*.

Araceli Arreche: Antes de empezar, también quiero agradecerles la invitación a María Luisa, a Lorena Verzero que algo tiene que ver en esto, a Claudia Feld a quien por fin conozco después de haberla citado en muchos de mis trabajos en mi fase de investigadora sobre problemas de memoria e identidad, y a Susana Kaufman. Además, agradezco a Maximiliano, a quien tengo la suerte de conocer hace mucho tiempo, por haberme elegido para escribirle el prólogo

a uno de sus últimos libros. Y, por otro lado, ya que de citas se trata, tengo que agradecer a Lola Proaño Gómez que está presente, ya que sus textos en el área de poéticas y políticas desde el teatro me han ayudado a trabajar estas cuestiones.

Después de todos estos agradecimientos, quiero decirles que yo creo que la vigencia de un fenómeno a lo largo de más de una década y el hecho de juntarnos a reflexionar a propósito de esto que hoy podemos nombrar como movimiento, que es *Teatrolaidentidad*, nos ayudan a desmontar ciertos malos entendidos o apresuramientos. Uno de ellos es querer crear una analogía inmediata entre lo que fue *Teatro Abierto* y lo que, incipientemente, fueron los dos primeros ciclos del 2001 y 2002 de *Teatrolaidentidad*. La primera tentación de todo investigador es encontrar dos colectivos de trabajo donde los teatristas se reunieron en torno a un pasado reciente y con una voluntad de decir abiertamente sobre ese pasado, y establecer una filiación. En un trabajo que yo había presentado en Argentores en 2003 que no ganó, pero que tuvo una mención, en relación a la necesidad de confrontar estos dos fenómenos colectivos de teatro político o que reunían al teatro y lo político, decía que el contexto y el lugar abiertamente a lo político que se discute marca la primera distancia entre estos dos colectivos. Lo que fue un gesto de aglutinar voluntades desde el teatro para decir desde la resistencia, como gesto de denuncia sobre un marco inmediato -porque *Teatro Abierto* aparece en 1981, aún estábamos en dictadura-, en *Teatrolaidentidad* había un lugar absolutamente concreto que nos reunía con una agrupación que era *Abuelas de Plaza de Mayo* y en torno a la apropiación como delito que lo volvía, un gesto de denuncia y no tanto un acto de resistencia, una puesta en acto, una necesidad de memoria desde el primer momento. Se trataba de instalar el tema para poder instalar esa primera pregunta: "¿Vos sabés quién sos?". Y para instalar la duda había que instalar no el delito en pasado, sino la vigencia de un delito en presente. Creo que ése fue el primer trabajo. Desde ese lugar existe un marco de lo político que diferencia a *Teatro Abierto* de *Teatrolaidentidad*. En este último ciclo 2011 de *Teatrolaidentidad*, éste reconoció abiertamente a *Teatro Abierto* como su antecedente, recuperó obras de Gorostiza como *El Acompañamiento*, a modo de celebración por los treinta años de *Teatro Abierto*. *Teatrolaidentidad* es un movimiento teatral que recuerda a otro movimiento de teatro y creo que por ese lado existe una filiación. Si bien es un grupo de teatristas que no tiene las mismas poéticas,

las mismas ideas de teatro ni tampoco las mismas pertenencias políticas, deja de lado sus diferencias y se reúne en torno a algo que lo excede sin negar su propia identidad, se liga a una causa, a incidir recursivamente sobre una problemática social. Creo que eso es lo que tienen en común estos dos fenómenos. Pienso también que *Teatrolaidentidad* frente a los once años consecutivos y ciertas características que posee se ha transformado en un fenómeno no solamente singular, sino también complejo, heterogéneo, polisémico, a ser periodizado, revisado, porque no podemos hablar del mismo movimiento, incipiente entre el 2001 y el 2003, que en el 2011.

Maximiliano de la Puente: Es un movimiento que se reinventa permanentemente, año a año, ciclo a ciclo.

Araceli Arreche: En principio, sí. Cuando se habla de *Teatrolaidentidad* no se debería pensar en un colectivo, sino en colectivos y sí se puede nombrar como movimiento porque hay una traza que se orienta a partir de la causa a la que se liga. Esto se produce de manera incipiente aún cuando el núcleo fundador o fundante en el 2001 se reúne en torno a lo que nosotros podríamos llamar el colectivo porteño, de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires pero, rápidamente, en el 2001 también aparecen las sedes de Córdoba y Mar Del Plata. Y, en el mismo colectivo porteño, surgieron otras modalidades además de los ciclos, que son los talleres y el formato itinerante, los cuales se crearon con el objetivo de incentivar en la Provincia de Buenos Aires, como la zona oeste con Morón, Avellaneda, Adrogué y otras localidades, la producción de propuestas absolutamente autogestivas. Después se sumaron Misiones, Chaco, Bariloche y se transformó en un fenómeno internacional con Madrid, Barcelona, se acaba de sumar Cataluña y el 18 de noviembre en Inglaterra se estrenó el ciclo en Londres.

Como fenómeno uno tiene que empezar a entender que hay definiciones ranquilizadoras o slogans que hay que recuperar en los momentos en que se dan, pero ni como fenómeno estético ni como fenómeno político puede ser pensado sin encontrar una suerte de periodización interna. Esta idea de "Todos los lunes de teatro gratuito por la Justicia y la Memoria" quedó como un slogan, porque no se sigue trabajando el lunes necesariamente y cada uno de los grupos elige como se da la dinámica de los ciclos que orienta, en diferentes momentos del año, su participación en marcos mayores. En

Londres el ciclo se lanzó con cuatro obras elegidas que son argentinas, dos del tránsito de los diez años del ciclo, una que trabaja la identidad desde un lugar más amplio que se llama *En lo de Chou* de Cecilia Propato, una pieza situada en una tintorería que plantea la identidad a partir de un juego, y *La foto. Estampas de un baby shower*, que es una de mis últimas obras. Lo primero que me pregunté es por qué la habían elegido, entonces empecé a escribirme con el director que es el dueño de la sala y me llamó la atención, por fuera de su lectura sobre la obra y el juego, que allá el ciclo se da en plena temporada teatral alta, se da en días que nosotros llamamos "centro", sábados y domingos, no se da en un día no teatral.

Motivado por haber cumplido cinco años y pensando en que no se iba a seguir con *Teatroxlaidentidad*, se empezó a hacer un documental y algo que también comenzó a ser una estrategia de *Teatroxlaidentidad* que tiene que ver con convocar a teatristas con gran trayectoria, en este caso Hilda Bernard, a colaborar con el ciclo y a acercar a cierto público que no lo haría en torno a la problemática, hacia el movimiento, porque de eso se trata. En este caso, yo elegí algunos testimonios de este documental que son del Archivo de la Memoria y que fueron trabajados, limpiados dramáticamente -porque no hay una mediación mayor- por Gilda Bona, que fue convocada como autora y, sobre el testimonio de Silvia González, Hilda hace este trabajo que me parece interesante para que lo veamos.

(Proyección de testimonios)

Yo elegí estos testimonios porque en sí concentraban varias estrategias. Hay diferentes modos de colaboración de los teatristas y diferentes estrategias también para que aquellos que no se acercan por su cuenta, se sientan convocados y se sumen, y casi siempre se tiene un sí por respuesta. No necesariamente la colaboración tiene que ver con el trabajo sobre una obra o con estar presente en un ciclo. Basta con una lectura que, a veces abre o cierra el espectáculo. Estos testimonios orientaban esa lectura y empezaron a ser fuertemente necesarios como estrategia política a partir del segundo año y, en adelante, cada vez más. Cuando *Teatroxlaidentidad* nació tomó como antecedente la obra *A propósito de la duda*, de Patricia Zangaro. Algunos dicen que es un ciclo, pero no es un ciclo en sí mismo. Es, en todo caso, su antecedente, el lugar que tomó dimensiones y que provocó lo que fue la

reunión de teatristas en aquel subsuelo del Teatro del Nudo, en la cual no se sabía muy bien cómo, pero sí sabían bien para qué se habían reunido, que era multiplicar aquello que Patricia Zangaro y Daniel Fanego habían hecho en común. Había muchos actores que circulaban *A propósito de la duda* como texto y como espectáculo, y necesitábamos más teatros, más actores y más obras que permitieran transitar a todos los que se reunieron y decían: “Queremos participar”. Y así nació el primer ciclo a partir de la convocatoria de autores, actores y directores que empezaron rodeando esa primera pregunta: “¿Vos sabés quién sos?” y ese lugar que uno podría llamar de “teatro documental”, que pone el cuerpo a hablar sobre estos dichos inmediatos que tienen que ver con testimonios o historias ligadas al horror de la última dictadura. En el 2002 se decidió ampliar la convocatoria, ante la necesidad de pensar en el presente del pasado. Recordemos también que estamos en los primeros años de la década y dentro del campo teatral nosotros pedíamos permiso para hablar de memoria, porque no estaba de moda hablar de memoria, de identidad y, mucho menos, de “teatro político”. Nosotros nos inscribimos en la dramaturgia de la última década, pero quienes son nuestros referentes generacionalmente más inmediatos son ciertos teatristas que promovían la idea de que su legitimación estaba en hacer un teatro desideologizado, esa era la clave de hacer teatro. Entonces, ciertos lugares que hoy se reivindican tanto en el orden de lo estético como de lo político no eran iguales o no estaban en las mismas condiciones cuando el movimiento se creó. Y, vuelvo a subrayar algo, *Teatroxlaidentidad* reúne y reunía a gente absolutamente dispar. El movimiento sobrepasa la condición de los teatristas, en algún punto, o las coordenadas de diferentes modos. En esas primeras reuniones se decía que había que llamar a Eduardo Pavlovsky, a Griselda Gambaro o a Roberto Cossa, esos grandes teatristas ya legitimados de generaciones anteriores. En esas primeras comisiones de *Teatroxlaidentidad* nadie pensó que ignotos íbamos a escribir teatro e íbamos a ganar los concursos. Hay toda una generación de actores, directores y autores que empezamos a aparecer e instalarnos, de alguna manera, dentro del ciclo desde diferentes lugares.

Maximiliano de la Puente: En relación a tu referencia de cierto momento desideologizado del teatro, ¿te referís al período en el que se originó *Teatroxlaidentidad*?

Araceli Arreche: Sí, mayormente de 1995 en adelante se instala cuál es el campo teatral porteño de mayor visibilidad que reúne a un grupo de teatristas que, hoy decir que en ese momento hablaban de un teatro desideologizado, iría en confrontación con la propia producción poética de los últimos años de esa misma gente.

Claudia Feld: ¿La misma gente cambió?

Maximiliano de la Puente: Sí, totalmente. Uno puede observarlo en su poética. ¿Vos creés que, sobre todo, en el origen del movimiento la mirada de cierta parte del medio teatral sobre las obras de *Teatroxlaidentidad* y su cuestionamiento, al caracterizarlas de panfletarias o absolutamente planas, de considerarlo un "teatro político" en el peor sentido posible, en un sentido maniqueo, por pensarlo en estos términos, se explica por el atravesamiento de un momento desideologizado del medio teatral?

Araceli Arreche: Yo creo que hay dos cosas. Una discusión sería pensar cuáles son las metáforas o cuál es el grado, si podemos hablar en términos de efectividad, para hablar de ese pasado reciente y qué formas se han hallado hasta ahora. La mirada del afuera creo que ha sido más la del silencio o la de la renuencia a trabajar sobre *Teatroxlaidentidad*. Yo discuto que se diga que *Teatroxlaidentidad* puede ser efectivo en términos políticos, pero que carece de valores estéticos. Entonces, lo que yo me pregunto es, ¿cuál es la mirada, el valor o la idea de estética desde la que se está discutiendo? Si se dice lo político desde el teatro y el teatro está en el orden de lo estético, es imposible sostener que se puede ser efectivo en un lugar y no en el otro. Después podemos discutir si es bueno, malo o regular, para decirlo de algún modo.

En principio, aparecieron ciertos trabajos aislados sobre *Teatroxlaidentidad* y, mayormente, los más sistemáticos están hechos desde una mirada extranjera, de gente que se han acercado y nos ha pedido material. A *Teatroxlaidentidad* se lo nombra dentro de otros trabajos, hay trabajos sobre algunas obras, están los que he escrito yo, pero donde no elijo trabajar sobre mis obras, sino sobre otras cuestiones. Yo creo que hay muchas cosas para discutir como, por ejemplo, que se lo ligue al teatro de lo social y se lo reúna con ciertas prácticas del "teatro comunitario", como el *Frente de Artistas del Borda*. Entonces, yo me

pregunto, ¿por qué existe este miedo de hablar de “teatro político”? Todo teatro es político. *Teatroxlaidentidad* está explícitamente ligado a una causa de derechos humanos y, en todo caso, deberíamos pensar en nombrarlo como “teatro político” y plantear desde qué lugar defino esto, o dentro del teatro y lo político, pensarlo como “teatro militante” y ver desde qué lugar se puede hablar de militancia, o cómo resignificar esa categoría para esta propuesta. *Teatroxlaidentidad* es un movimiento específico que trabaja el orden de lo político y de lo estético, después los podemos discutir a ambos, pero en ambos es un fenómeno singular. En el orden de lo político, *Teatroxlaidentidad* sobrevivió a la telenovela *Montecristo*, que no es un dato menor. En algún momento nos encontramos todos diciendo: “Con los puntos de rating que tiene, para qué continuar con el teatro si la televisión es más efectiva”.

Maximiliano de la Puente: El ciclo *Televisión por la Identidad* fue muy efectivo también.

Araceli Arreche: *Montecristo, Televisión por la Identidad, Radio por la Identidad, Música por la Identidad, Danza por la Identidad y Cine por la Identidad* tienen como antecedente a *Teatroxlaidentidad* y éste se sostiene, y sigue funcionando desde la cualidad que tiene. Cuando se planteaba como problema, yo no lo veía como tal, sino más bien como multiplicación en el orden de lo político. *Teatroxlaidentidad*, en todo caso y por otras circunstancias, se podía ver beneficiado de este orden de impacto porque instalando el tema en otros medios o instalando ciertos actores que habían colaborado y que volvían a reunirse con *Teatroxlaidentidad*, atrapaban ese público que no hubiéramos podido convocar desde el teatro. Así se empezaba a crear una dinámica de circulación de público que permitió, entre otras cuestiones, arriesgar propuestas que hubieran sido impensables en algunos momentos y que a algunos de los que estábamos en *Teatroxlaidentidad* nos permitió reducir el temor ante el riesgo y convocar a Osqui Guzmán o a Mosquito Sancineto para hacer *Improxlaidentidad*, es decir, incluir la improvisación que era algo impensado. En principio, se encargaban los textos a dramaturgos, después se concursaban los textos, luego ante la sorpresa de la distancia entre los textos y la ejecución de esos textos en escena se pedía en sobre cerrado la idea de ejecución de ese texto en escena para ver algún tipo

de garantías y, de repente, se hace *Improvisación por la Identidad*. Entonces, ¿de qué garantías estamos hablando?

Claudia Feld: ¿Te referís a garantías de tipo ideológico?

Araceli Arreche: Es un debate que tiene que ver con garantías sobre el tratamiento de lo político en torno a ciertos temas. Pero no sobre lo político en términos partidarios. Esa sería la lectura de los últimos años. La apropiación es un fenómeno en sí mismo lo suficientemente complejo para trabajar. Una discusión que había era qué se entendía por “temática directa” y se decía que era trabajar sobre testimonios y como un “teatro documental”. Y yo decía: “No necesariamente”. Yo puedo establecer otro tipo de procedimientos estéticos y trabajar sobre una “temática directa”.

Maximiliano de la Puente: Lo testimonial tiene un valor fundamental en la poética de las obras de *Teatroxlaidentidad*.

Araceli Arreche: Sí, hay un lugar de valor fundamental dado que, como en el segundo año la convocatoria se amplió a textos que problematizaran la identidad y muchos de los textos que ganaron el concurso no trabajaban sobre la “temática directa” o la remisión directa a un problema, lo que nos dábamos cuenta era que cada vez más ganaban importancia esas obras y se perdía el marco del movimiento. Entonces, se encargaron diferentes formatos de breves testimonios al taller de Patricia Zangaro donde Gilda Bona y Selva Palomino trabajaron estos testimonios que Gilda reactualizó para el Archivo de la Memoria. Testimonios que Julieta Ambrosoni, Anabella Valencia, Luis Rivera López y yo con *El arbolito de Tati* sobre el caso de Tatiana Ruarte Britos, escribimos para enmarcar en los ciclos a cada uno de los eventos y reorientar esta lucha inmediata que nos convocaba.

Claudia Feld: Entonces, ¿estos testimonios funcionaban como un cable a tierra para no alejarse de la temática, es decir, para enmarcar aquellas obras que aparecían a la par y que no trabajaban sobre la “temática directa”?

Maximiliano de la Puente.: La convocatoria fue así en el año 2002.

Araceli Arreche: Desde el 2002 en adelante no se pedían obras con “temática directa”.

Claudia Feld: Y entonces, ¿cuáles eran los criterios de selección de las obras? ¿Era una evaluación estética o política también?

Araceli Arreche: Las comisiones de lectura estaban integradas por teatristas convocados, los criterios eran subjetivos, no estaban determinados a priori. Se armaba la comisión de lectura y se evaluaba de acuerdo a la cantidad de textos presentados. En mi primera obra que ganó, que se llama *Crónica de las Indias*, no trabajo sobre la “temática directa”, sino sobre el mestizo en el marco de un juego muy concreto. Los personajes son la madre biológica, la india y la madre adoptiva, la española que se casa con el padre, y la mestiza que se encuentran en un momento de preparación para una boda. La discusión estaba en que al cruzarla, ella no tenía poder de elección. A mí me parecía que la figura del nieto quedaba exactamente en la misma trampa que el mestizo. La obra salió seleccionada dentro de veintiuna obras, cuando se habían presentado doscientas. El 2002 fue el único año en el que se presentó tamaña cantidad.

Maximiliano de la Puente.: Pero también, en algún punto, fue un año significativo. Se pedían obras que, de alguna manera, hablaran de la identidad en términos generales y me parece que fue un año donde la identidad nacional, por decirlo de alguna forma, se estaba replanteando más que nunca.

Araceli Arreche: Totalmente. Y también están las obras que trabajan o remiten, con mayor o menor grado de metáfora o de experimentación, a núcleos temáticos directos. Uno puede rastrear la nomenclatura de los títulos de las obras que se han presentado y siempre fue muy compensado. Nunca se desbordó ni se orientó el criterio o las cualidades de acuerdo al marco. Yo recuerdo, promediando el quinto año, que las obras que se presentaron fueron muy pocas, entonces planteamos: “Son cinco años, juguemos con cinco teatros, cinco obras por concurso y después armemos los espectáculos convocando”, y así se armó el ciclo. Las dinámicas de los últimos años hicieron que se repusieran obras, también como estrategia política. ¿Por qué prescindir de obras que fueron efectivas en relación al encuentro con el

público? Hasta que la obra no se encuentra con el público no se sabe. Entonces, desde el 2005 en adelante se trabajó de manera mixturada con obras que ya se habían presentado. A veces se trabaja con distinto o el mismo director, o una misma obra se presenta en varios lugares a la vez con distintos elencos y diferentes directores. Y se trabajó también con obras por concurso.

Maximiliano de la Puente: Las estrategias dependían de la oferta que hubiera.

Araceli Arreche: Exactamente. Hace algunos años era impensable el encuentro de un mes completo en el Teatro Cervantes a propósito de los diez años, así como el hecho de invitar al grupo *Catalinas Sur*, a un grupo de sordos, incluir la improvisación que había resultado o trabajar con obras emblemáticas de los primeros años y reactualizar *A propósito de la duda* con el tema de la desaparición de Jorge Julio López.

Maximiliano de la Puente: Otra vez la lectura con el contexto.

Araceli Arreche: Sí. Yo creo que hay dos miradas dentro de *Teatroxlaidentidad* que me parecen muy importantes porque no solamente han creado obras muy interesantes, sino porque también han provocado una reflexión, con mayor o menor grado de publicación de esos materiales. Recupero un trabajo de Patricia Zangaro donde ella reflexiona permanentemente sobre los materiales propios y ajenos, y especialmente, sobre la responsabilidad del creador como intelectual con la intervención en un orden de lo social y del pensamiento crítico. Es alguien que rescato por esa afinidad de poner todo en crisis. Y a Mariana Eva Pérez que, más allá de ser alguien clave dentro de *Abuelas*, y de ser dramaturga, se permite también trabajar desde el orden de la reflexión y la impertinencia. En el monólogo sobre Tatiana Ruarte Britos yo elijo trabajar con la voz de la madre adoptiva.

Maximiliano de la Puente: Es una madre adoptiva despegada de la figura del apropiador. Hay algo disruptivo en ese monólogo.

Araceli Arreche: Es que lo hubo. Es un caso real, está documentado. Las chicas supieron desde pequeñas. Es uno de los casos inmediatos más

emblemáticos. Además, Tatiana siguió viviendo con esta familia de una adopción absolutamente legal, mientras tuvo contacto con las abuelas y llevó adelante esto perfectamente. Pero yo creo que hay gente que recién se aproxima, así como nosotros podemos ser de la generación de los chicos apropiados, está la generación que hoy busca instalarse, que tiene una motivación muy válida para poder trabajar, pero que desconoce el tema. Entonces, el primer lugar que aparece en la tensión de trabajar es casi de un formato maniqueo, de "buenos" y "malos". Y sobre ese lugar hay un imaginario metafórico que *Abuelas* ha instalado como, por ejemplo, el tema del lazo. En todo caso, trabaja sobre este lugar del delito del vínculo deshecho. El vientre, el nombre, la sangre están íntimamente ligados con toda esta carga metafórica que alude a restituir un lugar para un problema. El tema es que alguien que lo toma y no puede enmarcarse en este territorio ya metafórico de ese mismo discurso público, empieza a trabajar los lugares riesgosos como, por ejemplo, impugnar el lugar de la adopción y entonces siempre trabaja las mismas dinámicas, siempre se acerca desde los lugares seguros.

Maximiliano de la Puente: Los lugares esperables, comunes.

Claudia Feld: ¿Pero eso tiene que ver con la dinámica que se estableció en relación con *Abuelas*?

Araceli Arreche: No. Tiene que ver con la autocensura del teatrista y el prejuicio. Desde ese lugar no se explica *Crónica de las Indias* porque había muchas abuelas en la comisión de lectura y, sin embargo, ganó por concurso. Ninguna de mis obras trabaja sobre lo esperado. El monólogo de Tatiana no competía, fue pedido. No es uno de los monólogos que itineró, pero fue interpretado por Catalina Speroni y otras actrices. Mi segunda obra escrita con Patricia Suárez que es *El descuido de la siesta* trabaja también el problema de la identidad y del vientre, pero no desde un lugar de "temática directa". Es más, muchos ven más un trabajo sobre la violencia de género que otra cuestión. Un día, escuchando a una de las abuelas en uno de los cierres, pensé: "Yo repito esta cuestión de 'si tenés dudas, buscá, si no tenés fotos, sospechá'". Y yo me acuerdo de haber escuchado a mi mamá que las amigas se ponían un almohadón y se sacaban una foto, no se necesitaba photoshop. Entonces, la foto en sí misma como documento es un documento falso en la

misma década en la que estamos hablando. Una de mis últimas obras que eligen para Londres, *La foto. Estampas de un baby shower*, trabaja con ese juego, es el simulacro de un baby shower donde en tiempo real se espera a un fotógrafo para simular esa foto. El espectador no sabe que todo esto es un simulacro. Pero, inmediatamente, cuando una de las mujeres se desploma, cae todo el montaje que se estaba preparando para dejar documentos fraudulentos. Me acuerdo que Daniel Fanego me contó que ese juego del baby shower a él lo hizo recordar, de una manera absolutamente simulada y desplazada, a mecanismos que operaban en los setenta, porque es una obra en la que las remisiones son indirectas, juega pero desde otro lugar con los setenta. Y hay otras obras como las de Ariel Barchilón, *El que borra los nombres*, *Filigranas sobre la piel*, que también tiene un trabajo muy interesante.

Maximiliano de la Puente: Tiene una producción importante por fuera de *Teatrolaidentidad*.

Araceli Arreche: Tiene una producción muy extensa. Cuando uno piensa en Ariel, lo hace en la filiación con Daniel Veronese y Patricia Zangaro, si pensamos en generaciones.

Maximiliano de la Puente: ¿Cómo ves las nuevas formas de representación del pasado reciente? ¿Qué lugar tienen dentro de *Teatrolaidentidad*? *Mi Vida Después*, de Lola Arias me parece que es una obra que, de alguna manera, instaaura un quiebre en la manera de representar el pasado reciente. Produce una transformación que uno puede pensar en el cine similar a *Los Rubios*. ¿Cómo funciona esa apertura hacia nuevas posibilidades estéticas en el marco de *Teatrolaidentidad*? En el Portón de Sánchez hay una obra que se llama *170 explosiones por segundo*, de Virginia Jáuregui y Damiana Poggi que es una nueva versión de una obra que ellas estrenaron el año pasado en el ciclo de *Teatrolaidentidad*, con mucha semejanza al “teatro documental”. Ellas son hijas de militantes del PRT-ERP que estuvieron presos durante la dictadura.

Araceli Arreche: Virginia pierde a su padre cuando estaba en la panza de su mamá. Su padre cae muerto en el baño porque, aunque logra sobrevivir luego de haber sido liberado, estaba muy mal de salud y no llega a conocer a su

hija. En cambio Damiana tiene a su papá vivo en Bariloche. Pero ambas se ponen en primera persona, son actrices muy jóvenes y son amigas en lo personal. Una vez me dijeron: "Nosotras queremos que nos escribas una obra para *Teatrolaidentidad*", y yo les dije: "¿Por qué no hacen su propia biografía?". Damiana estaba estudiando con Ricardo Monti cómo manejar su biografía, y empezaron a hacer un trabajo textual que es muy interesante.

Maximiliano de la Puente: El trabajo es dirigido por Andrés Binetti, que es un director joven, pero a partir del texto de ellas, en ese sentido hay una distancia.

Araceli Arreche: Sí, hay una distancia bastante grande. Pero me parece igual muy interesante el trabajo que hacen de habitar su propia biografía en una representación.

Maximiliano de la Puente: Dando cuenta además permanentemente de que es una representación, del dispositivo ficcional del teatro, enunciando todo el tiempo que eso es una obra de teatro, que es una construcción.

Araceli Arreche: Ahí es donde yo siento que *Teatrolaidentidad* se vuelve un problema mayor. Hay quienes no circulan *Teatrolaidentidad* porque es muy difícil a veces poder transitar todos los ciclos, o se vinculan sólo con los libros donde están las obras, en lugar de las experiencias que no han salido de un texto dramático. Los libros son la parcialidad de los ciclos del fenómeno. Yo puedo enumerar varias experiencias desde otros formatos, no desde la estética que Lola Arias hace y que además viene de *Biodrama* de Vivi Tellas, que quizás no son las más visibles. Muchos de los teatristas que han participado de *Teatrolaidentidad* hacen imposible pensarlo en términos homogéneos o referido a una sola problemática. Tampoco en el orden de lo estético. Han aparecido otros modos, otras experiencias. Yo recuerdo que en el año 2000, en el hall del Centro Cultural San Martín, se montaba una obra que se ubicaba en el 2012. La obra *El piquete*, de Hugo Lewin tomó por asalto uno de los teatros más grandes porque no teníamos donde ubicar tanta gente arriba del escenario. Virginia y Damiana muestran diferentes variaciones y miradas tanto sobre el fenómeno de lo político como de lo estético. Es un movimiento tan heterogéneo que es imposible reducirlo a lo poco significativo. Yo creo que

lo que tenemos que hacer es estudiarlo y, como todo colectivo de teatro, es como un festival. Cuando uno va a un festival, el muestrario nos sirve para sacar una instantánea de un momento en un lugar. *Teatrolaidentidad* no es otra cosa, cada vez que hubo un ciclo, que la instantánea de un momento teatral de Buenos Aires o del circuito en el que esté. Después podemos discutir los grados de lo político, pero en el territorio de lo estético, ¿por qué pedirle a *Teatrolaidentidad* lo que el campo teatral no tiene?

Emilio Crenzel: Te quería preguntar, en función de estos diez años, si podías trazar algún tipo de trayectoria de tratamientos del pasado en las obras. ¿En qué medida hubo cambios y continuidades en la puesta en escena de otras responsabilidades, de otros actores que no sean los perpetradores directos de las desapariciones? ¿En qué sentido emergió la puesta en escena de los compromisos militantes armados? ¿La periodización que ha instalado el 24 de marzo como fecha de inicio del terrorismo de Estado fue puesta en escena o no? A mí me llamaba la atención que en los monólogos había una combinación de elementos que uno podría llamar propios de las presentaciones de las denuncias en términos de restitución de la condición humana a partir de los datos identitarios básicos de los desaparecidos y de sus valores morales y, a la vez, la emergencia de la referencia de determinadas identidades político-militares o compromisos en organizaciones armadas. Es decir, rasgos de narrativas o de tipos de relatos acerca de la identidad de los desaparecidos que se corresponden a contextos diferentes de las luchas por la memoria. Uno que empieza ya durante la dictadura que tiene que ver con la restitución de los rasgos básicos de los desaparecidos y otro que emerge a mediados de los años noventa con la restitución de ciertos compromisos políticos. Es decir, ¿qué trayectoria vos podrías describir, en este ciclo de diez años, en torno a ciertas cuestiones centrales de cómo se relata ese pasado y a sus protagonistas?

Araceli Arreche: En principio se podría describir una trayectoria, pero hay que tener mucho cuidado porque el movimiento es muy heterogéneo, y no sólo en el orden de las estrategias o de las ideas de teatro que cada uno comulga como creador, sino también en el lugar de visibilidad o en cómo resuelve la querrela, cómo dimensiona la memoria, cómo trabaja esta condición de rememoración, cómo resuena el debate identitario en cada uno de los

participantes. Entonces lo que yo te podría decir es que, si bien el teatro desborda la idea y, de hecho, el fenómeno desbordó propuestas que están ligadas a textos dramáticos, el lugar más inmediato que uno podría referenciar para ver cuál es el sistema de ideas, cuál es la semántica de lo político tiene que ver con los textos dramáticos. La primera gran cuestión es que no es lo mismo analizar el trabajo en el itinerario de la producción del colectivo porteño, que no solamente es el más amplio y el que tiene una producción más variada, sino que también dentro de esta producción las obras que remiten al material son muy disímiles. Están aquellas donde parecería que se trabajan estos rasgos que uno a veces discute desde el lugar del investigador. Me refiero a una reivindicación de ciertos sujetos bajo la omisión de la figura del militante, al lugar maniqueo de "buenos" y "malos", o a esta suerte de mistificación del desaparecido. El colectivo porteño ha entregado una variedad mayor a eso, pero si bien hay obras que caen en esos lugares, mayormente las que trabajan sobre la apropiación de una manera más o menos compleja insisten sobre el vínculo deshecho o sobre esta necesidad de instalar la duda en el otro. Predominantemente, las obras trabajan con la problemática del nombre y llevan por títulos *DNI*, *ADN*, *Vientres*, entre otros. Desde la cartografía que hace a las obras, conviven en un mismo momento obras que vuelven a plantear esa problemática. Lo político se instala en formas micropolíticas, en jugar un grado de identificación y, en todo caso, en trabajar el orden de lo sentimental. En esto uno puede ver una suerte de condición celebratoria de la vida para trabajar la ausencia, más que el lugar de instalar la culpa sobre otro, aunque también ese lugar está presente. Si uno pudiera hacer un corte sincrónico, lo interesante sería confrontar la producción del colectivo de Buenos Aires con, por ejemplo, la de Chaco y Misiones

Maximiliano de la Puente: El centralismo de Buenos Aires como un polo productor teatral es un problema más allá de *Teatroxlaidentidad*.

Araceli Arreche: Sí, siempre se discute el centralismo. Hay trabajos que podrían desorientar lo que en el campo estético se refiere a una centralización en lo porteño. Sin embargo, lo que me llama la atención es que aún teniendo las herramientas, los casos propios, gente que puede escribir sobre esos casos, deciden elegir obras que se vuelven extranjeras en ese contexto.

Maximiliano de la Puente: ¿Por qué sucede eso a tu entender?

Araceli Arreche: Para mí es una cuestión de autocensura. Existe en algunos una especie de lugar seguro para no encontrarse con ciertas metáforas. Ponen en escena obras que fueron elegidas y legitimadas por concurso pensando en la aprobación y el apoyo de *Abuelas*. Este lugar seguro es un imaginario, aún cuando *Teatroxlaidentidad* ya lo ha desoído. Entonces, lo que me pregunto es ¿cómo se está mirando? El último ciclo reunió obras de *Teatro Abierto* para dar una mayor identidad a nuestro propio movimiento y referenciarlo a los treinta años de aquél otro movimiento. Por otro lado, reunió obras de los ciclos anteriores de *Teatroxlaidentidad* y eligió de cartelera obras estrenadas por fuera del ciclo como *Esa extraña forma de pasión*, de Susana Torres Molina que fue estrenada en 2010 en El Camarín de las Musas; *ADN*, de Andrea Juliá que fue presentada en Brasil y en Mar del Plata, y que ganó por concurso; *Kalvkött, carne de ternera*, de Silvina Chague y dirección de Corina Fiorillo que fue estrenada en el Teatro del Nudo; y *Boulogne* que es la obra que Selva Palomino, Gilda Bona y yo escribimos, y que tiene un tránsito muy distinto. Primero, gana en *Teatro por la Justicia* y *Teatroxlaidentidad* elige la puesta de Manuel Callau. *Boulogne* es la primera obra más documental que escribo en colaboración, porque es sobre el caso de las hermanas Batistiol, y donde nos permitimos trabajar con un espacio en común que es la estación de tren en tres tiempos distintos, de acuerdo a cada una de las voces que elegimos tomar. Gilda tomó la voz de una vecina que conoce a la madre desaparecida. Selva eligió la voz del “Tanito” en su último viaje y se omite el momento en que se lo “chupan” de la estación de Boulogne. Y yo elegí la voz de una de las hermanas Flavia y Lorena, que está en la estación tratando de encontrar una filiación desde el rostro, esperando que alguien baje con las fotos y la información del blog que tienen en Internet para encontrar al hermano o a la hermana, porque no saben muy bien quién es. *Boulogne* nació como radioteatro en *Radioteatroxlaidentidad*, a partir de ahí hicimos la obra que presentamos en Tadrón Teatro y ganamos en un ciclo que es completamente distinto, el teatro sostuvo la propuesta y después nos eligió *Teatroxlaidentidad*. Pero existe una suerte de imaginario exitista, de fórmula para conseguir cosas, como becas y pasajes que también tiene que ver con la cuestión de que los derechos humanos se han vuelto un lugar central en las políticas de Estado, un lugar de visibilidad. Muchas personas han utilizado el

movimiento para instalarse nuevamente en el derrotero de una vigencia del teatro en Buenos Aires y después siguieron circulando, o se han atrincherado porque es su única pertenencia en el campo teatral. No obstante, a mí me parece que esto no banaliza ni al movimiento como fenómeno estético, ni lo vuelve menos efectivo o singular como fenómeno político.

María Luisa Diz: Si les parece bien, vamos a presentar a Andrea Juliá. Ella es Licenciada en Actuación. Actriz, Dramaturga, Directora y Docente Universitaria en Técnicas Corporales para la Actuación. Ha participado de numerosos Festivales Nacionales e Internacionales y ha obtenido con sus producciones distinciones y premios en el país y el exterior.

Araceli Arreche: Recién hablábamos de la obra de Andrea. Contáanos el derrotero de cómo *ADN* llegó al ciclo de *Teatrolaidentidad* y después queremos verte actuar.

Andrea Juliá: Bueno, *ADN* es un trabajo que escribí a partir de imágenes. Yo leí un texto en un diario escrito por una mujer que había decidido hacerse el examen de ADN para que los demás supieran el resultado, pero ella no quería enterarse del mismo. El título de esa nota era "ADN". Me impactaron el título y esa decisión, que luego no la pudo llevar a cabo porque una vez que se hace el análisis, el resultado se conoce. No obstante, me puse a pensar a partir de eso lo que pasaba con aquellos datos y me despertaron la imagen que va teniendo un individuo acerca de su identidad, de cosas que aparecen en el cuerpo, en el imaginario, historias, palabras que, de pronto, abordan a una persona que no conoce o que cree conocer su identidad, o que tiene una identidad que no es la que le pertenece. A partir de allí, escribí un gran poema con otras imágenes sostenidas por fotos familiares. No tengo ninguna situación personal cercana, pero cada vez que escribo me aborda el tema de la dictadura, de los desaparecidos y de sus hijos. Entonces, surgió un poema donde aparecen una madre desaparecida y una hija que no puede entender ciertos rastros que vienen de algún lado, hasta que descubre que es buscada por sus familiares y, definitivamente, se entera que es hija de desaparecidos. Esa es la pequeña anécdota que apunta a la obra en sí y ése fue también el motivo de hacerla, con el objetivo que el hecho de ser hijo de desaparecidos sea anecdótico y que trascienda el tema de la identidad. Esa necesidad apareció, escribí el material,

convoqué a Dalila Romero que es una joven actriz con la que definimos algunas cuestiones más sobre material escrito y, a partir del trabajo con Horacio Medrano que es el director, se fue armando un espectáculo como parte del trabajo de nuestro grupo *TeaTeatro* que representa a la Provincia de Buenos Aires. Hicimos algunas funciones en la provincia, fuimos viendo qué pasaba en el ida y vuelta con el público, seguimos trabajando después del estreno, hasta que nos invitaron al Festival Internacional de Teatro de Mar del Plata Cumbre de las Américas, y tuvimos la dicha de ser ganadores del premio al mejor espectáculo de teatro del festival. A partir de allí empezó su recorrido, como siempre hacemos con los trabajos del grupo, por el interior del país, estuvimos en el circuito de Las Ruinas Circulares, en un festival en Brasil donde también ganamos premios y apareció la convocatoria de *Teatroxlaidentidad*. Nos parecía muy acorde el espectáculo para el ciclo porque, si bien no había sido pensado en ese lugar, había tenido un origen en un hecho que la pieza lo narra como algo anecdótico. Hicimos una pequeña temporada en Buenos Aires, filmamos la puesta en escena, la presentamos y nos seleccionaron. Esto fue realmente muy grato porque, en lo personal, nunca había participado del ciclo y además lo hice en la doble situación de ser autora y actriz. El espectáculo tuvo una muy buena recepción y seguimos transitando por el interior del país, lo último que hicimos fue una gira en Santiago del Estero y la semana que viene nos vamos a la Universidad de San Luis que nos invitó para ser el espectáculo referente por el día de los derechos humanos. En casi todas las funciones, salvo en el ciclo de *Teatroxlaidentidad* que tiene su propia estructura, se cerró con un debate y una charla posterior con mucho público joven presente. Nosotros tenemos un cuaderno donde le pedimos a la gente que escriba sus reflexiones y cuando uno termina de leerlas, es como volver a hacer la obra. En la función en Mar del Plata, una mujer nos escribió: "Soy hija de desaparecidos, realmente, lo que narran allí es exactamente lo que vivo a diario". En la gira de las Ruinas Circulares, en el sur, otra mujer nos escribió: "Tengo veinticuatro años, soy hija adoptada, mi historia no está relacionada con la dictadura, pero mis impresiones, sensaciones y sueños son iguales a los que ustedes cuentan, porque los experimenté hasta que supe quién era mi madre". Con lo cual, sentimos que el hecho que pretendíamos, que trascendiera lo anecdótico de la dictadura, se había cumplido.

Araceli Arreche: Este último ciclo fue muy particular porque otra de las cuestiones es la circulación. Cuando se iniciaba el derrotero del cierre se hacía junto a las abuelas y, en los últimos años, empezaron a tomar el ciclo como propio los nietos a tal punto que hay una militancia desde el lugar de estar que es muy fuerte. Cuando presenté *El arbolito de Tati*, Tatiana Ruarte Britos vino, se quedó conversando conmigo y me abrazó. Lorena y Flavia fueron a todas las funciones de *Boulogne* en el ciclo *Teatro por la Justicia* y después en el Teatro del Pueblo. Cuando terminaba la función, Flavia y Lorena subían al escenario a contar el caso y eso era muy fuerte. Flavia no podía parar de llorar y, en una oportunidad, lo señaló a Martín Slipak, que es uno de los actores, mientras le habla al público y dijo: “Él es mi papá”. Y Lorena también se sentía muy identificada con el personaje de ella interpretado por Malena Solda y me dijo: “No soy yo solamente porque nos diferenciamos en el color de ojos”. Por eso, para mí, las figura del testigo y el relato testimonial se vuelven las herramientas más efectivas de las que hizo uso *Teatroxlaidentidad* porque implican una escucha del otro y un orden de certeza, y lo han vuelto un procedimiento estético absolutamente efectivo desde el lugar donde involucran al otro.

Maximiliano de la Puente: El tema del testimonio me parece central en las representaciones del pasado reciente en general, más allá de *Teatroxlaidentidad*. En la puesta actual de la obra *170 explosiones por segundo* que se presentó en *Teatroxlaidentidad*, me parece que el testimonio ocupa un lugar desjerarquizado, casi bastardeado por momentos, es decir, como si las dos actrices narraran las historias de sus padres militantes del ERP obturadas por una canción que se interpone, por procedimientos de puesta que hacen que ese testimonio no se privilegie.

Araceli Arreche: La desjerarquización es una estrategia buscada para promover el impacto que, en Virginia y en Damiana, tiene el hecho de ser “hijas de...”. En Damiana no tanto porque su padre está vivo, pero Virginia es alguien que tiene un sentido crítico muy fuerte, un carácter muy particular y una posición de mundo muy tomada. El hecho de desjerarquización del testimonio tiene que ver con cierto lugar del imaginario del hijo militante. Ella lo discute y, entonces, subraya su carácter de enojo, de reclamo. En la obra original ambas, desde una ironía, se ubicaban en esta suerte de

desacralización del testimonio, aún siendo testigos. La desacralización era un lugar desde donde generar el lugar más inmediato del reclamo a su padre. A mí me recuerda a la película *Papá Iván*, de María Inés Roqué donde la hija sortea una carta, le hace preguntas a quien ya no puede y emprende una búsqueda en torno al contexto del padre que no tuvo, pero que le devuelve la figura del militante que es la que ella no busca y la constatación en el cierre de la película, que también aparece en la obra de las chicas, de que el duelo no se ha conseguido. O el duelo se ha conseguido, pero no puede dar duelo a esa parte, es la reactualización del mismo lugar, no puede dejar de ser “hija de...”. Hay algo en el orden de lo procedimental que queda abierto, una especie de puesta en crisis del valor documental de los testimonios y una respuesta que, motivada por la pregunta que ella hace, no alcanza. Algo de todo eso también está presente en la desacralización del testimonio que plantean Damiana y Virginia.

Maximiliano de la Puente: El lugar que se espera que asuma un “hijo de...” es el de cuestionar.

Araceli Arreche: Así es. Yo soy una fuerte defensora de una obra muy criticada en su momento, un material increíble que para mí tendría que haber sido parte de *Teatrolaidentidad*, que es *Los murmullos* de Luis Cano.

Maximiliano de la Puente: Luis Cano es otro ejemplo de dramaturgo que trabaja con una poética muy propia y que también participó de *Teatrolaidentidad*.

Araceli Arreche: *Los murmullos* para mí es una obra que empieza a dar tratamientos distintos sobre estos problemas en momentos donde estaba presente la cuestión de que “si se habla de estos temas debe hacerse de una determinada manera”.

María Luisa Diz: Si les parece bien, le damos la palabra a Andrea Juliá para que nos interprete un fragmento de su obra *ADN* y luego realice los comentarios que le parezcan pertinentes sobre la misma.

(Actuación de Andrea Juliá)

Andrea Juliá: En la puesta en escena hay un espejo que está quebrado en el medio y la hija se ve en él de manera fragmentada durante toda la pieza. Ese pedazo de espejo que falta juega todo el tiempo cumpliendo diversos objetivos. La madre y la hija lo van manipulando hasta que, en el final, cuando la hija se entera quién es, dice: “Les dije piedra libre, aunque eran ellos los que me buscaban”. La hija incluso plantea que tiene miedo de no gustarle a sus familiares. En la última función del ciclo de *Teatroxlaidentidad* estuvo presente uno de los nietos recuperados y dijo que, justamente, estas últimas palabras del personaje eran las que él sentía, ese miedo de no gustarle a la familia, de no ser lo que la familia soñaba. Entonces, la hija toma el pedazo de espejo que falta y lo completa y, según los dichos de todos, es un momento de mucha descarga y esperanza también, porque la idea siempre es apostar a que se resuelva internamente la identidad que se construye o que se logra construir. En escena hay tres personajes de edades diferentes y, en ningún momento, existe un diálogo directo entre ellos. En el espacio escénico, hay un lugar donde está la madre muerta, aunque presente, y detrás se ubica una fotografía que va cambiando. En algunas oportunidades, la madre aparece en blanco y en otras, la hija. Al final de mi monólogo, están las dos en blanco y hay una foto de una madre con una hija que van a la escuela por un pasillo. En ese momento, después que se completa el espejo, yo le pongo el delantal de la escuela a mi hija y nos metemos en la foto.

Araceli Arreche: En esta obra hay algo del orden de lo interesante y de lo imposible de asir cuando uno trata de reponer estos espectáculos, justamente, por el tipo de dramaturgia que se hace. Hay una poética de la palabra. En los trabajos de Andrea Juliá hay un tratamiento singular en relación a los itinerarios y a las preguntas identitarias, y hay una poética del espacio que trabaja con el cuerpo y con los objetos, por lo cual uno tiene que estar allí para poder reparar en ello, porque además se trabaja con el objeto en un rasgo mínimo.

Andrea Juliá: Sí, trabajamos mucho el tema de colocar elementos que sean puntuales en la puesta. Y también nos permitimos que la dramaturgia de la escena vaya modificando el orden, la progresión de lo que se está contando, sin perder la esencia, y eso es muy interesante para el trabajo actoral. Fue

todo un desafío, sobre todo, con este material porque, si bien yo escribí el texto, en un momento tuve que dejar de ser la dramaturga para ponerme en la piel de la actriz.

Susana Kaufman: Esta obra es ficcional, pero también es histórica, es un campo que cruza muchos relatos, formas de discursos y quería hacerle una pregunta al autor. ¿Cómo se trabaja con testimonios? ¿Uno interviene un testimonio y lo convierte en un texto para que un actor/actriz lo interpreten? ¿Cómo se convierte un testimonio en algo teatral?

Araceli Arreche: No existe un abordaje único. Gilda Bona, que es quien hizo la dramaturgia de los materiales de archivo, limpiando poéticamente y jugando con la palabra sin modificar los testimonios para la obra *Boulogne*, me decía: “Tendríamos que mandarles el material a las chicas y pedirles permiso”. Yo tomé el blog de las hermanas Batistiol que es un material público. Pero para trabajar sobre ese material, yo no le tengo que pedir permiso a nadie, en todo caso, yo me tengo que dar todos los permisos y ver qué es lo que ese material me dispara. Entre la selección de un universo de diferentes relatos, el de las hermanas a partir del blog me generó una imagen que fui transitando. Yo creo en la extrema libertad y busco además que no esté la remisión inmediata, no me adhiero a nombres, busco que pueda ser autónomo de la identidad y me gusta ese doble juego donde el dueño de ese relato pueda sentir que es él, pero no necesariamente porque se lo nombra. Yo le envío el material al otro, acepto su devolución y su escucha desde diferentes lugares, pero como creadora de mi material si a mí me convence, el otro no lo interviene porque yo se lo envíe. Cuando juego con el texto fuente como testimonio me permito jugar a hacer un testimonio, pero no trabajo desde el lugar de lo documental o de la transcripción, como sucede con algunas obras de *Teatroxlaidentidad* donde los actores son también los testigos de los acontecimientos que narran.

Maximiliano de la Puente: Además, la puesta en texto implica una intervención por el propio dispositivo teatral y después está la cuestión de con qué procedimientos lo atravesás. En la obra *170 explosiones por segundo*, un actor narra la ruptura de ese mecanismo, se dice explícitamente: “Esto no es una obra de teatro” y es una obra de teatro al mismo tiempo. Aunque se

quiera romper la convención, siempre está presente, aunque sea de otra manera.

Araceli Arreche: Yo empecé como dramaturga y siempre concursé no sólo en el ciclo de Buenos Aires, sino también en el de Morón, pero también, excepto estos últimos dos años, fui parte del colectivo porteño, en la militancia de llevar adelante la producción, a la vez que siempre lo vi desde afuera como investigadora.

Núcleo de Estudios sobre Memoria (IDES)

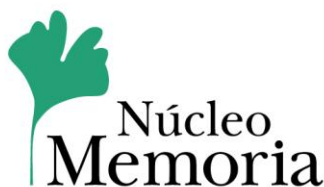
*Coordinación del ciclo de entrevistas públicas sobre teatro,
memoria y pasado reciente:*

Susana Kaufman y María Luisa Diz

Fecha de publicación de este material: marzo 2013

Contacto:

nucleomemoria@yahoo.com.ar



La hoja del Gingko representa a un árbol asociado a la vida y la memoria.

El Gingko es el árbol más longevo del planeta, sus hojas portan las marcas de una historia de sobrevivencia a catástrofes, no solamente naturales.