

Grupo de Estudios sobre Teatro Contemporáneo,  
Política y Sociedad en América Latina

# MEMORIAS

de la **CRISIS**

El 2001 desde un prisma **teatral**

tt

Grupo de Estudios sobre Teatro Contemporáneo,  
Política y Sociedad en América Latina

# MEMORIAS

## de la CRISIS

El 2001 desde un prisma teatral



FONCYT  
Fondo para la Investigación  
Científica y Tecnológica



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES  
**IIGG** GINO GERMANI  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES



# Índice

**Prólogo.** Bettina Girotti . . . . . 5

## Capítulo uno

Introducción. **El horror y la crisis: escombros de la Historia en los subsuelos del teatro oficial.** Mariana Eva Perez y Maximiliano de la Puente . . . . . 10

Entrevista. **“Nueva postergación para nuestro Destino” Persistencia de *Los murmullos* (2002) en el presente.** Diálogo con Luis Cano y Emilio García Wehbi . . . . . 14

## Capítulo dos

Introducción. **Teatro comunitario y crisis: construyendo nuevos mundos posibles.** Camila Mercado y Lola Proaño Gómez . . . . . 50

Entrevista. **Teatro comunitario: ensanchar horizontes, hacer posible lo que parece imposible y mover lo que parece inmóvil.** Diálogo con Agustina Ruiz Barrea y Edith Scher . . . . . 54

## Capítulo tres

Introducción. **Memorias entre la crisis y la rebelión.** Ramiro Manduca . . . . . 77

Entrevista. **Teatro, fábricas recuperadas y movimientos sociales en torno al 2001.** Diálogo con Rocío Badoza, Mariela Molina, Eva Portillo, Rodolfo Diringuer, Andrés Baillot, Mina Bevacqua y Raúl Zolezzi . . . . . 81

## Capítulo cuatro

Introducción. **Construyendo espacios seguros en tiempos urgentes: experiencias de teatro callejero en Buenos Aires y Santa Fe.** Francesca Rindone . . . . . 106

Entrevista. **Teatro callejero: Un permanente estado de resistencia.** Diálogo con integrantes de *La Runfla* (Javier Giménez y Héctor Alvarellos), *Caracú* (Clarisa Redin, Juan De Biasi y Claudia Aldini) y *La Tramoya* (Silvia Nerbutti) . . . . . 110

## Capítulo cinco

Introducción. **Danza y política en el 2001.**  
Juan Ignacio Vallejos . . . . . 122

Entrevista. **El cuerpo-danza en la crisis del 2001: lazos sociales y memoria encarnada.** Diálogo con Andrea Coido, Aurelia Chillemi, Juan Pablo Gómez y Florencia Montaldo. . . . . 126

## Capítulo seis

Introducción. **Teatro comprometido y autogestivo en tiempos de crisis, impunidad y neoliberalismo.** Mariana Eva Perez y María Luisa Diz . . . . . 158

Entrevista. **Inicios de Teatrola identidad: escenarios de búsqueda y resistencia en tiempos de impunidad.** Diálogo con Valentina Bassi, Luis Rivera López y Patricia Zangaro . . . . 162

# El horror y la crisis: escombros de la Historia en los subsuelos del teatro oficial

*Mariana Eva Perez y Maximiliano de la Puente*

*Los murmullos*, de Luis Cano, se estrenó en el Teatro General San Martín en 2002, con dirección de Emilio García Wehbi. La obra representaba el encuentro de un hijo/a con su Padre desaparecido en forma de *catábasis*, como descenso a un Infierno que evocaba al mismo tiempo los centros clandestinos de detención y los sitios de inhumación clandestina de la dictadura. Pero no se trataba (solo) de un teatro que reflexionaba sobre el pasado reciente:

País de riesgo. Despidos. Corralito. Cacerolazo. Saqueos. Caídas de De la Rúa y de Cavallo. látigo del comisario Santos. Muerte de 29 personas. Cinco presidentes en doce días. SOMOS TODOS ARGENTINOS. Duhalde / Gatopardismo. MEJOR QUE HACER ES REALIZAR. Una segunda Isabelita llamada Chiche. Reparto de empanadas y devaluación de la moneda. El jefe Brinzoni convoca a empresarios. Uniformados y financistas renuevan el tradicional Consejo Empresario. Una escala que tiene tres etapas. El diálogo la persuasión y la caballería montada. Qué caída tan empinada qué caída. Nueva postergación para nuestro Destino (Cano 2003: 57).

Así, retrataba la obra el contexto de su propia producción: el verano de la emergencia económica y social que estallaba en las calles del país mientras en el subsuelo del Teatro San Martín se ensayaba esta pieza. No fue la única reescritura del texto al calor de los acontecimientos del verano 2001-2002. De hecho, esta referencia a la realidad extraescénica formaba parte de una escena nueva que presentaba como un combate de

boxeo entre títeres la escalada de la violencia política en nuestro país a partir del golpe de Estado encabezado por Juan Carlos Onganía en 1966 (punto de partida que habría que interrogar y que en todo caso parece obedecer más a la experiencia directa de los realizadores que a una adecuada periodización histórica). Como recuerdan Cano y García Wehbi en el conversatorio que presentamos a continuación, esta “Descripción de una lucha” (Cano 2003: 54-58) no formaba parte de la dramaturgia original y fue un encargo del director -el autor añadía a la escena los sucesos del día durante el montaje, en el estreno y después-. Así, *Los murmullos* ponía en relación directa el presente con la historia inmediata, la crisis con el horror de los campos de concentración diseminados por toda la geografía argentina, con el oprobio de la impunidad reinante y con el asedio de los desaparecidos presentados como espectros.

La crisis que se desata el 19 y 20 de diciembre de 2001, trae consigo un cambio de percepción social en relación a las desapariciones: al quedar expuestas las continuidades económicas entre la dictadura y los gobiernos de orientación neoliberal de Menem y De la Rúa, se pone de manifiesto el fundamento material de los crímenes de Estado. Esta relectura del pasado, que corre el foco de las graves violaciones a los derechos humanos como clave interpretativa y, en cambio, postula que la meta de la dictadura fue imponer un sistema económico excluyente, profundizado en democracia, se volverá oficial durante los gobiernos kirchneristas (Crenzel 2008: 176). *Los murmullos* se adelanta a la oficialización de una narrativa sobre las desapariciones en la que conviven la orientación humanitaria con la reivindicación de la militancia de los años setenta.

Dentro del campo teatral argentino contemporáneo que aborda el terrorismo de Estado, *Los murmullos* se ubica en un lugar inédito puesto que “ha sido la primera, tal vez, en romper con la linealidad realista y en pasar del homenaje al héroe a la crítica al sujeto social” (Verzera, 2016: 15). Los propios creadores vivieron la obra como un verdadero quiebre en sus producciones y en el campo de las representaciones artísticas sobre la dictadura. Al respecto, afirma García Wehbi,

Fue muy disruptiva. Recordemos que todavía ni siquiera se había estrenado *Los rubios*, de Albertina Carri, para hacer un

parangón con el cine o con la literatura, por ejemplo, con la novela *Los topos*, de Félix Bruzzone. Eran los primeros intentos de pensar de manera crítica una problemática que excediera la identificación partidaria e ideológica, que pusiera a la historia en perspectiva de modo tal de meterse en el barro de la Historia, y no en los cuadros de la Historia, que para algunos tendrán galones y para otros una bandera roja y nada más. El punto era de qué modo poder entender de manera dialéctica la problemática, entendiendo no la monumentalización que después iba a hacer el kirchnerismo de la Historia, o lo contrario, que sería la reacción, sino pensarlo de manera mucho más dinámica y compleja. Y mucho menos satisfactoria, porque no hay héroes, no tenemos figuritas para llenar el álbum. Hay actitudes heroicas, hay gestos interesantes, hay afinidades ideológicas, pero no hay figuritas para llenar el álbum (García Wehbi, 2016: 12).

Según el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española (2018), “murmullo” se define como aquel “ruido que se hace hablando, especialmente cuando no se percibe lo que se dice. Ruido continuado y confuso de algunas cosas”. Los murmullos son, precisamente, aquello que se ubica en los límites del lenguaje, en sus restos y bordes, sobre su abismo. Son sonidos que no llegan a escucharse del todo ni con claridad, pero que persisten e insisten, aún en esa confusión. De cierta forma, el título de la obra remite, incluso, a una zona liminal, a un encuentro entre seres de distinta condición. Los murmullos, las reverberaciones y los gritos conforman una oralidad que se posiciona entre la muerte en vida y la vida en muerte. Podemos pensar que son los desaparecidos quienes murmuran y acechan a los vivos, quienes no pueden dejar de retornar a un contexto de absoluta impunidad, como el que tenía lugar en el momento del estreno de la obra, cuando las leyes que indultaban a los responsables del terrorismo de Estado aún se encontraban vigentes y el país atravesaba una enorme crisis económica, social y política, de lo cual también se da cuenta en la obra. Desde esta perspectiva, *Los murmullos* enfatiza ya desde su título la presencia y el gran peso que la generación de los militantes desaparecidos tiene sobre la de sus hijos y sobre las generaciones venideras en general.

Si, como quiere Derrida, el “aprender a vivir con los fantasmas” apunta a “una política de la memoria, de la herencia y de las generaciones” (1995: 12), es interesante en este sentido contraponer las políticas de la herencia propuestas en simultáneo por *Los murmullos* y *Teatrox-laidentidad*: mientras el segundo año de *Txi* vuelve a enfatizar en la dimensión biológica de la filiación, *Los murmullos* llama la atención, de manera anticipatoria, sobre los peligros de la sobredeterminación filial. Aquí el hijo o la hija confronta con el Padre, le reprocha su sacrificio y su abandono: “No te alcanzaba con unas cuantas medallas padre tremendo ambicioso” (Cano 2003: 36). Hacer o no identidad con el Padre: este es el conflicto de Rosario en la obra. La poética de lo abyecto a la que recurre para representar la figura espectral de los desaparecidos, que vuelve revulsiva la identificación con los ausentes, termina por alejar a esta obra de las producciones dramáticas que le son contemporáneas, y la deja en un lugar singular desde el cual los ecos de aquellos murmullos resuenan todavía.