



**La memoria del pasado y del presente en dos obras de la cartelera teatral porteña, *El secuestro de Isabelita* y *Mi vida después*, en diálogo**

**María Eugenia Ursi**

**(Instituto Vocacional de Arte "Manuel José de Labardén", Buenos Aires)**

En la cartelera teatral de Buenos Aires dos obras, *El secuestro de Isabelita* escrita y dirigida por Daniel Dalmaroni y *Mi vida después* de Lola Arias, también en este caso responsable de la puesta en escena, retoman la memoria política de los años 70. Ambas iluminan el pasado militante y de época, dialogando entre sí, diferenciándose y complementándose desde diferentes miradas y diferentes estéticas. En común tienen la década de los 60 y 70, la voluntad militante de los actores de aquellos años, que los llevó a dar la vida o al exilio –exterior o interior– en el mejor de los casos. Si bien *Mi vida después* se estrenó en 2009 y *El secuestro de Isabelita* lo hizo en 2010, ambas han estado simultáneamente en la cartelera teatral de este año. El análisis de las obras en función del tiempo cronológico al que remiten y no a la fecha de estreno se debe al interés en considerar el tiempo histórico al que refiere cada una.

*El secuestro de Isabelita* parodia a un grupo comando, escindido de la organización Montoneros, que decide secuestrar a María Estela Martínez de Perón, *Isabelita*, en la quinta de Olivos. Por equivocación, secuestran a Isabel Pavón, mucama de la presidenta quien, en ausencia de ésta, gusta de disfrazarse con sus ropas para exaltar su parecido con ella. Éste es el punto de partida de la desopilante e hilarante obra de Daniel Dalmaroni, en la que ya desde el programa de mano se juega con el término *compañero*, característico de la militancia peronista.

La organización político-militar representada es una invención para la ficción escénica, pero remite permanentemente a la agrupación *Montoneros* real. Una pancarta de fondo, donde se lee el nombre de la organización, revela las tachaduras de los sucesivos cambios de nombres sufridos por este grupo de ficción, que deviene así escisión de la escisión. Cajas de embalajes de armas forman parte



de la escenografía. Los personajes fueron expulsados de la originaria organización Montoneros por ser por demás militaristas. Todos ellos, a su vez, difieren en ciertas concepciones ideológicas y en las posiciones con respecto a cómo resolver el errado secuestro.

Los diálogos entre los distintos personajes denotan sus diferentes extracciones políticas, del mismo modo en que sucedió en las organizaciones revolucionarias peronistas, las que sumaron tanto a militantes provenientes del catolicismo como a otros de vertientes guevaristas, unidos todos por su identificación con la clase trabajadora peronista y los postulados de *La Comunidad Organizada* de Perón.



Foto 1 - *El secuestro de Isabelita* - Fotografía: Raúl Latashen

La obra de Dalmaroni confronta estas diferentes concepciones, los preceptos ideológicos que los sustentan, las sanciones producidas dentro de la organización por incumplimiento de normas, junto a confusiones, celos, torpezas y aciertos de los personajes. La moral revolucionaria de la organización, vividas casi como fe religiosa, y la prohibición de relaciones amorosas entre sus integrantes forman parte del entramado de discusiones entre los personajes. Del mismo modo, se



juega con la confusión de seudónimos que tuvieron en las otras organizaciones a las que pertenecieron. Por otra parte, los personajes se muestran como provenientes de diferentes zonas geográficas; uno de ellos, por ejemplo, denota un marcado acento cordobés, que agrega territorialidad a la historia militante y recuerda a los protagonistas del *Cordobazo* de 1969.

Patrice Pavis define la parodia como *"obra o fragmento textual que transforma irónicamente un texto anterior burlándose de él a través de toda suerte de efectos cómicos"* (2003, 328)<sup>1</sup>. La obra de Dalmaroni trabaja desde la parodia humorística la militancia armada de los 70. Si bien el hecho narrado es absolutamente creado para la ficción, la escena representada remite a las organizaciones armadas de los 70 reales, en clara analogía por el espíritu de época representado y la terminología utilizada (embute, tabicar, compartimentado, etc.)

Los personajes se potencian en su comicidad, pero sin dejar de producir un efecto de cita con los militantes reales en su convicción de generar un hecho revolucionario en las masas a través de una acción armada; la vanguardia generaría un cambio en la población al agudizar las contradicciones internas dentro del tejido social. El secuestro de Isabelita produciría, según los personajes, un efecto develador y una respuesta transformadora. Se juega y se llega así a teorías disparatadas y desopilantes sobre la muerte de Perón antes de su retorno a la Argentina, siendo en realidad el señor Olgado. De este modo se parodia el reclamo de filiación que en la realidad extrateatral realizó recientemente Marta Holgado. También se parodian las constantes fracturas de las agrupaciones de izquierda, fenómeno, por otra parte, muy actual en nuestros días.

La resolución escénica del conflicto presentado produce un anclaje brutal con la realidad histórica vivida.

"Grotesco es todo aquello que resulta cómico por un efecto caricaturesco, burlesco, extraño".<sup>2</sup> Emerge como deformación significativa de una forma conocida como norma. Los personajes actuados y el relato escénico remiten a un pasado histórico, pero son caricaturizados, extrañados, del realismo histórico.

---

<sup>1</sup> *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Título original: *Dictionnaire du théâtre*, Publicado en francés por Dunod, París. Traducción de la 3ª edición francesa por Jaume Melendres. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2003.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 227.



Podemos definir esta obra como grotesco desde el sentido que le da Pavis cuando refiere al “espíritu de lo grotesco”, en cuanto a “*determinados* proyectos ideológicos grotescos (grotesco satírico, parabólico, cómico, romántico, nihilista, etc.)”<sup>3</sup>. Y agrega que: “al igual que la *distanciación*, lo grotesco no es un simple efecto de estilo, sino que compromete la total comprensión del espectáculo”. Lo grotesco estrechamente unido a lo tragicómico en un equilibrio inestable entre lo risible y lo trágico, generando un género mixto.

El género teatral grotesco fusiona lo cómico y lo patético. Durante la expectación de esta obra uno ríe por los enredos de un secuestro fallido que debe ser resuelto de alguna manera, pero además, sabiendo que detrás de la trama cómica hay un substrato trágico. Una cierta incomodidad atraviesa al espectador que sabe cuál fue el final de la historia parodiada.

El grotesco criollo, una de las variantes del grotesco teatral, trabaja la caída de la máscara del personaje. Esto ocurre cuando éste ve quién es realmente, cuando ve su verdad y descubre su fracaso, cuando no queda máscara que cubra el autoengaño. Con la irrupción de las tres A (Alianza Anticomunista Argentina<sup>4</sup>) en un final realizado a oscuras, con voz en off y al grito de “Viva Perón”, se produce la caída definitiva de la máscara. Los personajes se enfrentan al fracaso de su utopía revolucionaria, producto de sus propios errores, en el instante mismo que pierden sus vidas, también viviendo a Perón. Mueren por un ideal a manos de otros que vivan el mismo nombre que ellos nombran. Aquí es cuando, ese género mixto del que habla Pavis, refuerza el efecto patético de la obra. Fugaz y dolorosamente se desnudan las contradicciones de un movimiento policlasista que albergó en su seno concepciones de izquierda y derecha profundamente antagónicas.

Pero la máscara no sólo cae para los personajes del drama, como en todo grotesco, sino que produce ese efecto de revelación y de caída de la máscara también para los espectadores que disfrutaron con la comicidad de la propuesta escénica, sabiendo que en la historia real no hubo final feliz. Los espectadores ríen

---

<sup>3</sup> Idem, p. 228.

<sup>4</sup> La Alianza Anticomunista Argentina, comúnmente llamada “Triple A”, fue grupo armado de ultraderecha que practicó asesinatos selectivos para combatir la influencia del ala izquierda del peronismo y de organizaciones marxistas. Fue creada por José López Rega, secretario privado de Juan Domingo Perón y de María Estela Martínez de Perón, sobre quienes ejerció influencia.



y saben que lo que continuó a esa escena representada fueron los tiempos más oscura de la historia reciente. La triple A inició la etapa de exterminio genocida que se profundizó en la dictadura del 76, con el terrorismo de Estado. En el final, el espectador también se enfrenta con el autoengaño de su alegre risa.



Foto 2 - *El secuestro de Isabelita* - Fotografía: Raúl Latashen

*Mi vida después* podría ser, desde un planteo absolutamente diferente, la continuidad histórica de *El secuestro de Isabelita*. Los protagonistas son los hijos de aquellos que militantes de los 60 y los 70.

La obra de Lola Arias "fue escrita a partir del material original aportado por los actores y con la colaboración de ellos<sup>2</sup>, como señala el programa de mano. Por lo tanto, siete actores, y no personajes, cuentan sus vidas;

El espectáculo de Lola Arias estaría inmersa en la línea de los Biodramas ideados por Vivi Tellas y definidos por su creadora como:

---

Fue ministro de Bienestar Social durante los gobiernos de Héctor J. Cámpora, de Raúl Alberto Lastiri y del propio Perón.



Un director de teatro debe elegir a una persona argentina viva y, junto con un autor, transformar su historia de vida en material de trabajo dramático. (...) pueden elegir distintos tipos de vidas, desde personas públicas hasta existencias completamente anónimas, (...). La condición de que el sujeto elegido esté vivo, (...) que el director pueda trabajar con él (...), conocer su historia de primera mano. Se puede trabajar con el sujeto en escena, incorporar incluso sus relaciones, su mundo, su trabajo (...), o bien combinar ese universo real con mundos de ficción más "teatrales (...).

El Proyecto Biodrama se inscribe en lo que se podría llamar el "retorno de lo real" en el campo de la representación. (...) El retorno de la experiencia -lo que (...) se llama "vida"- es también el retorno de Lo Personal. Vuelve el Yo, sí, pero es un Yo inmediatamente cultural, social, incluso político.<sup>5</sup>



Foto 3 - *Mi vida después*

Lola Arias toma seis sujetos que nacieron entre 1972 y 1983. Tres de ellos fueron hijos de militantes, secuestrado uno, asesinado en combate otro, exilados otros dos, respectivamente. Otra de las actrices hija de un represor de un grupo de tareas y hermana de crianza de un niño apropiado por su padre biológico; otro es

<sup>5</sup> Vivi Tellas en: Internet [http:// www.geoteatral.com.ar](http://www.geoteatral.com.ar)



hijo de un cura atravesado por dos modelos de iglesia católica, que dejó el sacerdocio para hacerse abogado y casarse; un sexto es hijo de un descendiente de la *rama pobre* de la familia Lugones (a la que además del escritor, pertenecen el policía que institucionalizó el uso de la picana eléctrica como instrumento de tortura; su propia hija, una militante política en los 70 de trágico final y otros miembros quienes, como Leopoldo Lugones, también se suicidaron), cuyos padres nunca militaron. Y hay un séptimo actor junto a su pequeño hijo, respectivamente hijo y nieto de un militante peronista desaparecido.

Estos actores cuentan su historia y la documentan con fotografías, cartas leídas, noticias de la época, voces grabadas en magnetofónicas y reproducidas en un antiguo grabador, libros escritos y mostrados. A la vez ficcionalizan situaciones de sus padres, a través de una representación donde el juego es el eje de la actuación. El humor y el horror como trasfondo atraviesan ambas modalidades escénicas.

En las dos obras aquí consideradas ya sea a través de la risa, del documento de la narración directa frente a un micrófono, se produce un efecto de distanciamiento brechtiano. Brecht<sup>6</sup> se plantea interrumpir la fluidez de la representación y de las situaciones por medio de una serie de procedimientos escénicos impidiendo así la identificación emocional del espectador. Este buscado *efecto de distanciamiento* pretende que el espectador pueda historizar, que pueda tener una actitud crítica frente a lo que se le muestra en escena e intervenga en el mundo, modificándolo. Brecht se encarga de señalar que la actuación distanciada no implica no utilizar el sentimiento. Lo que debe lograrse es que el sentimiento no obnuble la razón, ya que la posibilidad del pensamiento crítico es lo único que moverá a una transformación del sujeto y la sociedad. Para este teórico es necesario fusionar el entretenimiento y la enseñanza para una comprensión del medio social por parte de espectador, para que pueda así dominarlo y, por ende, transformarlo.

---

<sup>6</sup> Bertolt Brecht, *Escritos sobre Teatro 1*. Título original alemán: *Schriften zum Theater*, 1963, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main. Selección y traducción de Jorge Hacker. Buenos Aires, Nueva Visión. 1973.



En *El secuestro de Isabelita* son la risa paródica y la elaboración caricaturesca de los personajes, su estilo teatralista, los que producen este efecto de distanciamiento. El final abrupto e inesperado, que rompe con la secuencia narrativa de una trama entretenida, conectan al espectador con la realidad histórica. En *Mi vida después*, por su parte, es el relato de la propia vida (el testimonio), dirigido directamente al público, o el juego sobre fotografías en las que se indica y hasta se escribe y dibuja, mediante el uso de un retroproyector, lo que distancia toda posibilidad de identificación con un personaje escénico. Los actores nos cuentan su propia historia y la de sus padres y la escenificación de alguna secuencia será hecha de un modo teatralista, mostrando el armado de una ficción lúdica. En la obra de Arias, el contexto político de la época de la militancia de los padres de los actores se muestra desde la descripción, desde el relato y desde la recreación de un noticiero en el que trabajaba la madre de una de ellos. Se reconstruye una noticia del principio de la dictadura y se devela, mediante el uso de una foto azarosa -con gesto de interrogación- de la periodista, la mentira del texto periodístico de Telenoche. La escena teatral hace luz sobre la escena política en la información durante la dictadura, logra resignificar el sentido al poner la foto y la noticia en relación. La foto pone en duda la noticia emitida. Finalmente, la última carta enviada por un futuro padre, que estaba en la clandestinidad, a su compañera embarazada, en la cual habla de su lucha armada y de su futuro hijo -nunca llegó a saber que fue hija- introduce un momento de profunda tensión. La carta es leída sin intención interpretativa, pero impacta fuertemente la contradicción entre tanta convicción y fe revolucionaria en la victoria de un proyecto y la derrota vivida por los combatientes. También devela la cosmovisión de la militancia, donde lucha política y vida personal eran un entramado en el que la una no tenía sentido sin la otra.

Es en esos momentos donde el intertexto con *El secuestro de Isabelita* es más marcado. La moral revolucionaria sobrevuela ambas obras porque es una inscripción muy fuerte en la militancia de los setenta.





Es intenso también el momento en que un hijo y un nieto escuchan la voz del padre y abuelo desaparecido. En esa voz se materializa su figura y, a la vez, se literaliza la metáfora de ser y no ser, de estar y no estar, que es la esencia de la figura del desaparecido.



En *Mi vida después*, el pasado re-aparece y se resignifica en la figura presente de los hijos, que tienen su propia lectura de ese pasado y su propia vida, producto de -o a pesar de- ese pasado. Es por eso que aparecen nuevas problemáticas acordes al contexto actual.

La hija del represor rompe con un padre que ejerce violencia sobre ella misma cuando declara su lesbianismo. Un cachetazo obturó para siempre una relación desencontrada. Es aquí donde surgen los ejes que estructuran este nuevo contexto cultural. En los 70 la reivindicación de la homosexualidad no era tema de la lucha política. Pertenecía al ámbito privado y, como no producía efectos



transformadores en la vida económica de los obreros, no formaba parte de la contradicción principal. La lucha de clases era prioritaria para la etapa.

La década de los 70 corresponde a un mundo de luchas hegemónicas y contra hegemónicas, un mundo dividido en dos campos opuestos en pugna: el mundo capitalista y el mundo socialista. Ese mundo comenzará a cambiar visiblemente a fines de la década siguiente con la caída del muro de Berlín, que implicará la finalización del bloque comunista de la Europa Oriental -entendido como campo discursivo en lucha con Occidente- el capitalismo triunfa como estructura económica a nivel mundial. El neoliberalismo impone sus reglas y la fantasía del fin de la historia intenta imponerse como ideología unívoca.

Sin embargo, con la finalización de los grandes relatos aparecen los pequeños relatos, las diferentes reivindicaciones y los reclamos de sectores que estaban subsumidos y ocultos por la lucha de un mundo bipolar. Las temáticas étnicas, de los pueblos originarios, de género, ecológicas, de adopción, de la trata de blanca, del tráfico de niños y de órganos, diferentes formas y modos de discriminación social empiezan a propugnar por una solución política y legal. Nuevas luchas, a veces convergentes, iluminan el discurso social.

En *Mi vida después* se vislumbra este nuevo espíritu de época. La lucha política pasa por la memoria, por la igualdad sexual, por las libertades individuales. Si hasta se permite jugar con la fantasía de la futura propia muerte de los actores, donde el paradigma de la muerte heroica por un ideal no sólo está ausente, sino que es reemplazada, provocativamente, por una posible muerte por sobredosis.

Pero aunque no se planeé ni planteé la vida desde la heroicidad militante de los 70, sí está presente el deseo de la justicia como necesidad social: en el juicio de su hermano apropiado, la hija biológica del represor se ofrece como testigo contra quien le robó la identidad, su propio padre. La justicia y el castigo a los represores es un valor en esta propuesta. También la democracia en todas sus formas. Ya no se trata de la moral revolucionaria de los 70, sino de las libertades democráticas del siglo XXI.



Laclau y Mouffe<sup>7</sup> señalan y diferencian dos tipos de luchas, las democráticas y las populares. *Estas últimas, las luchas populares, se caracterizan porque "ciertos discursos construyen tendencialmente la división de un único espacio político en dos campos opuestos"*. Hablarán de "luchas democráticas en los casos en que éstas supongan una pluralidad de espacios políticos". "(...) las luchas populares sólo constituyen coyunturas específicas, resultantes de una multiplicación de efectos de equivalencia entre las luchas democráticas"<sup>8</sup>.

*El secuestro de Isabelita* hace referencia y trae al presente el período de las luchas populares en nuestro país asumidas por ciertos sectores. *Mi vida después* parte de ese período y llega al de las luchas democráticas.

Ileana Diéguez Caballero, basándose en Dubatti, señala en referencia al "nuevo teatro" argentino que asume "el horror histórico del pasado reciente como un acontecimiento del presente (...) y emerge en un contexto en el que se reformula país, ausencia y memoria, proponiendo la 'teatralización del dolor' no como acción de victimización autocontemplativa, sino como acción que hace visibles la "heridas sociales" y se convierte en protesta colectiva.<sup>9</sup> (2007,111). Agrega que estos espacios, en cierto modo liminares, fueron encontrando expresión en formas diversas, ya sea acentuando lo siniestro, lo obscuro, lo periférico, lo grotesco o la teatralización de lo cotidiano como práctica política, "suscribiendo con el cuerpo una acción ética que en sus reiteraciones se ritualiza y se desautomatiza, ingresando a territorios complejos y fronterizos donde se cruzan estética y vida".<sup>10</sup>

Podríamos enmarcar ambas obras dentro de este análisis. Ya sea desde el humor grotesco o desde el biodrama; ambas, desde poéticas estéticas diferentes, buscan atravesar al espectador, conectándolo con la propia historia y haciéndole referenciar su propia vida, que es también la de los actores. Todos fuimos y somos continuidad histórica de aquellos años y estamos marcados por acción u omisión, o por herencia, con aquella herida social que, si se convierte en producción colectiva

<sup>7</sup> Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, *Hegemonía y Estrategia Socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. 1ª edición en español, 1987. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.

<sup>8</sup> Idem; p. 181.

<sup>9</sup> Ileana Diéguez Caballero, "IV. Tramas de la memoria (escenarios argentinos)" en *Escenarios Liminares. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires, Atuel, 2007, p. 211.

<sup>10</sup> Ibidem.



de reparación, en acto de resistencia al olvido o la injusticia, posibilitará el camino para que el dolor sea redimido por la acción.

El teatro no sustituye a la acción. Sin embargo, la reflexión compartida por todos, actores y espectadores, sin victimizaciones autocontemplativas, puede llegar a ser una manera de impulsar, de invitar a ser con otros, desde el teatro y más allá del teatro.

#### **Fichas técnicas:**

##### ***El secuestro de Isabelita***

Premio Trinidad Guevara; Premio Florencio Sánchez; Premio María Guerrero; Premio ACE

Autor y director: Daniel Dalmaroni

Actores: Viviana Suraniti, Gabriel Kipen, Mariano Bicain, Laura Agorreca, Gastón Courtade, Ivana Averta, Daniela Nirenberg, Juan Mendoza Zélis.

Voces en off: Juan Palomino, Jorge Brambati y Cristian Bruno.

Escenografía y luces: Marcelo Salvioli

Vestuario: Cecilia Carini

Diseño sonoro: Malena Graciosi

Grabación en estudios: Caníbal Productora

Asistente de vestuario: Alma Salvioli

Asistente de escenografía: Iván Salvioli

Realización de vestuario: Sastrería Buenos Aires

Realización de escenográfica: Raúl Olivari realizaciones

Maquillaje y peinado: Lautaro Graciosi, Hernán Alcaráz

Fotografía: Valentina Morisoli

Prensa y difusión: [tehagolaprensa@sion.com](mailto:tehagolaprensa@sion.com)

Asistente de dirección: Daniela Zayas

Producción ejecutiva: Leticia Hernando

Teatro del Pueblo, 2010.



***Mi vida después***

Escrita y dirigida por Lola Arias

Con: Blas Arrese Igor, Liza Casullo, Carla Crespo, Vanina Falco, Pablo Lugones, Mariano Seperatti, Moreno Speratti da Cunha.

Dramaturgista: Sofía Medici

Música: Ulises Conti

Escenografía: Ariel Vaccaro

Iluminación: Gonzalo Córdova

Coreografía: Luciana Acuña

Video: Marcos Medici

Vestuario: Jazmín Berakha

Asesoramiento histórico: Gonzalo Aguilar

Producción: Gustavo Kotik

Asistente: Ariel Zagarese

Coproducción TACEC (Teatro Argentino- Centro de Experimentación y Creación)

Otros Coproductores Teatro General San Martín, Internacional Summer Festival

Hamburg, Theater Spektkle Zurich, Noordezon Performing Arts Festival Groningen,

Sterischer Herbst Festival Graz.

La Carpintería, 2010

[gonzalezursi@gmail.com](mailto:gonzalezursi@gmail.com)

**Palabras claves:** teatro político - militancia - testimonio - ficción - *Mi vida después*  
-Arias- *El secuestro de Isabelita*-Dalmaroni

**Keywords:** political theater - activism - testimony - fiction - *Mi vida después*  
-Arias- *El secuestro de Isabelita*-Dalmaroni