

El grupo teatral IVAD: La puesta en escena de *Crónica de un secuestro* y su vinculación con el contexto de transición a la democracia.

Agustín Schmeisser (Universidad Nacional de Río Negro)

agus.schm@gmail.com

MESA 2: Historia del arte, vanguardias y neo-vanguardias

Introducción

El Instituto Vuriloche de Arte Dramático –más conocido por sus siglas como IVAD– fue uno de los primeros y más importantes grupos teatrales de la ciudad rionegrina de San Carlos de Bariloche. Fue fundado el 15 de octubre de 1956 en el contexto de la dictadura militar autodenominada “Revolución Libertadora”, iniciada en 1955 tras el golpe de Estado liderado por Eduardo Lonardi. Desde su creación, este grupo teatral funcionó de manera ininterrumpida por más de treinta años –atravesando diversos períodos históricos, algunos de ellos dictatoriales– hasta su progresiva disolución a finales de los 80 (Nudler y Porcel de Peralta, 2014), realizando algunos montajes de manera más esporádica durante las décadas siguientes (Nudler, 2015).

Es posible ver similitudes en el estatuto de conformación del IVAD con algunos de los lineamientos propuestos por el Teatro del Pueblo de Leónidas Barletta, por lo que podemos suponer que la formación de dicho grupo rionegrino estuvo inspirada en estos primeros teatros independientes de nuestro país. A diferencia de éstos, el origen del IVAD aparentemente no estuvo ligado a ideas políticas o a una concepción del teatro sostenida en la función social de la liberación, pero sí compartía con ellos la crítica al teatro comercial de la época y una exigencia de calidad en sus espectáculos (Nudler y Porcel de Peralta, 2014). Es por esto que podemos observar semejanzas en la misión de “culturizar” o “educar” al público que tenían estos grupos, a través de la difusión de importantes obras teatrales del acervo europeo y norteamericano (Nudler, 2015), así como también de las producciones nacionales que intentaron “incluirse en lo que podría denominarse una textualidad ‘en contacto con el mundo’” (Pellettieri, 1990: 230)

El IVAD puede sin duda ser considerado el conjunto teatral más importante de Bariloche y el de mayor productividad artística de la zona andino-patagónica por su larga permanencia en el

tiempo, por la gran cantidad de personas que lo integraron a lo largo de su historia, y fundamentalmente por el destacado papel que cumplió en la vida social y cultural de la ciudad. Este grupo funcionó prácticamente a lo largo de toda su historia en la Biblioteca Sarmiento, un espacio emblemático de Bariloche perteneciente a la Asociación Civil del mismo nombre (Nudler y Porcel de Peralta, 2014). Montó aproximadamente setenta producciones teatrales diferentes, algunas de las cuales fueron reposiciones de obras previamente representadas por este elenco. Además, realizó en forma aislada algunas funciones en ciudades como Buenos Aires, Viedma y Esquel (2014).

De los diferentes montajes escénicos realizados por el grupo durante sus años de actividad nos focalizaremos en este trabajo en el estudio de la puesta en escena de *Crónica de un secuestro*, pieza teatral escrita por el dramaturgo y periodista argentino Mario Diamant en 1971, y estrenada por primera vez en Buenos Aires ese mismo año bajo la dirección de Julio Baccaro. La obra de Diamant, estructurada en un único acto y escena, se centra en Emilio Morel, un agente de seguros que es secuestrado por dos hombres, Pedro y Martín, y es encerrado en una habitación dentro de una casa abandonada. Al principio, estos dos secuestradores no explicitan las intenciones de su accionar, sino que sólo mencionan que responden a las órdenes de un supuesto “jefe”. Durante su cautiverio, Morel es interrogado por sus raptores, revelando así facetas de su vida que van aclarando el motivo de su secuestro.

El IVAD realizó el estreno de esta obra el 3 de diciembre de 1983, precisamente siete días antes de la asunción de Raúl Alfonsín a la presidencia nacional, tras haber ganado en octubre de ese mismo año las elecciones convocadas por el último presidente de facto Reynaldo Bignone, hecho político que puso fin a la última dictadura militar y volvió a instaurar el régimen democrático en Argentina. En esta puesta teatral que hizo el elenco barilochense, la dirección estuvo a cargo de Héctor “Buby” Caíno, las actuaciones fueron de Adrián Beato, Julio Benítez y Julio Aguirre, y Luis Caram fue el responsable de la escenografía, iluminación y sonido. Cabe mencionar que esta obra había sido representada anteriormente por el actor Benítez durante los años que residió en la ciudad rionegrina de General Roca, por lo que podemos inferir que tal vez haya tenido en su posesión este texto teatral y lo haya propuesto para su realización en el IVAD. Es de destacar también que, según fuentes periodísticas y testimonios del elenco, ésta fue la primera vez que el IVAD realizaba una temporada de verano, extendiendo las funciones hasta febrero de 1984, algo

inédito en las producciones teatrales del grupo, puesto que se acostumbraba finalizar las actividades en diciembre de cada año. En un recorte periodístico del Diario Río Negro se expresaba que la obra permanecería en cartel “todos los viernes y sábados de enero y febrero, actividad veraniega que el IVAD nunca intentó antes” (Diario Río Negro, 20 de enero de 1984, p. 16).

La puesta en escena del IVAD y su relación con el contexto de la última dictadura

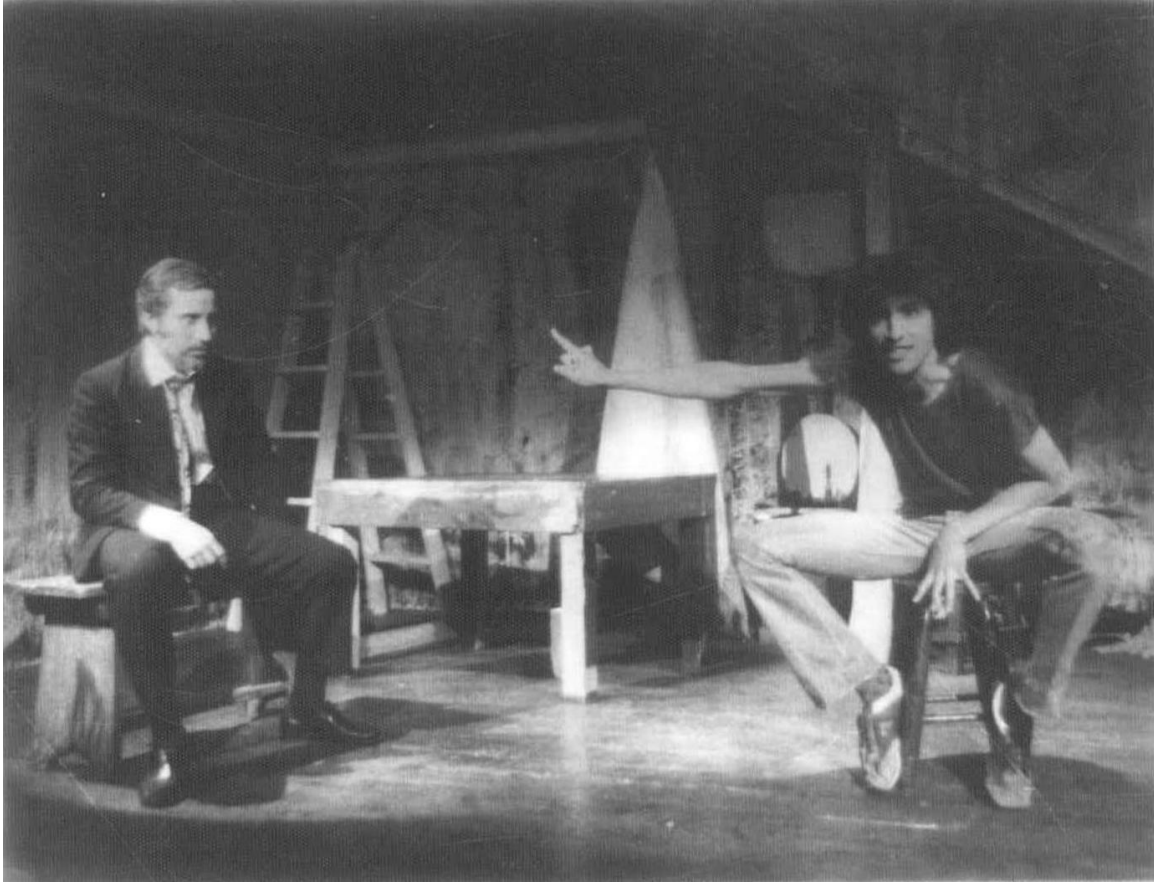
Uno de los principales elementos que llama la atención y nos resulta un objeto muy interesante y significativo para analizar de la puesta teatral que hizo el IVAD, es el modo en que fue escenificado el momento del secuestro ocurrido al principio de la trama de la mencionada obra, puesto que la hace destacar de otras producciones que hizo este elenco en su historia. En el texto original de Diamant, el momento en el que Morel es raptado no es explicitado, sino que la pieza comienza con Martín fumando y hojeando una revista dentro de una habitación abandonada. Acto seguido, luego de escuchar unos golpes en la puerta Martín se acerca para abrirle a Pedro, quien ingresa empujando a Morel hacia el interior del cuarto en el que permanece cautivo durante el resto de la obra.

A diferencia de estas marcaciones señaladas en el texto teatral original, en el montaje que realizó el IVAD ya desde la antesala el actor que interpretaba el personaje de Morel —en este caso, Julio Benítez— se camuflaba entre el público haciéndose pasar por un espectador común que esperaba ingresar al espectáculo, y una vez adentro se ubicaba en una de las butacas para así supuestamente presenciar la obra. En cuanto todos los asistentes estaban sentados, la obra empezaba con los dos secuestradores (Julio Aguirre y Adrián Beato) irrumpiendo en la sala, en el espacio de los espectadores, para capturar a Morel sacando de su asiento por la fuerza al actor que lo representaba y así llevarlo al escenario, que era donde transcurría el resto de la puesta. Entonces, el momento en el que Morel es secuestrado aparece como un tiempo ausente en el texto original, y se infiere que ocurrió previo al comienzo de la pieza mostrándose solamente cuando lo conducen violentamente a la habitación; mientras que en la puesta del IVAD el secuestro era patente y visible para los espectadores que presenciaron la obra.

En esta puesta de *Crónica de un secuestro* podemos afirmar que en ese primer momento el espacio de los actores y el de los espectadores estaba superpuesto, dándose una relativa integración

entre la sala y la escena (García Barrientos, 2012), dado que el personaje de Morel se encontraba inmiscuido entre el público –haciéndose pasar por un espectador corriente–, para que luego los secuestradores transgredieran la zona ocupada por las butacas, se lo llevaran y así dar continuidad con la acción dramática de la obra sobre el escenario. Acerca de esta división entre el espacio de actores y espectadores, Fernando De Toro (2008) plantea que desde el instante en el que el público ingresa en un espectáculo “se plantea de partida la distancia, un tipo de relación precisa, una convención: un sector del espacio teatral, cualquiera que este sea, es el espacio escénico; el otro espacio lo constituye el público. Esta distancia siempre existe (p. 165). Apoyándonos en esta concepción del espacio creemos que la transgresión de la frontera espacial que divide actores y espectadores hizo que se rompieran los códigos dramáticos y espectaculares que el público del IVAD estaba acostumbrado a ver en las diferentes obras, esto es, una delimitación precisa del espacio ocupado por estos dos componentes del hecho teatral (actores y espectadores). Trayendo las ideas del filósofo Hans Robert Jauss aplicadas a la teoría de la recepción literaria podríamos decir que esta puesta tan innovadora amplió el *horizonte de expectativa* en el cual los espectadores del IVAD se posicionaban antes de ver cada representación teatral, condicionados por aquello que esperaban encontrar en una obra, sobre todo teniendo en cuenta el contexto político que venía acaeciendo en el país desde hacía más de una década.

En base a los testimonios recolectados pudimos constatar que una vez que los actores ingresaban al escenario, conforme transcurría la obra el público podía progresivamente darse cuenta de que el secuestro inicial no era real, sino que formaba parte de lo desarrollado posteriormente en el montaje, constituyendo una unidad de sentido del espectáculo. “Fue muy estremecedor el momento porque la verdad que veníamos de situaciones muy complicadas, y fue un golpe muy bajo, fuerte”, nos comentó en una entrevista Ana Barros, quien en ese entonces fue espectadora de esa puesta, incorporándose al elenco un año más tarde, en 1984. “Eso fue lo impactante de la obra, eso fue lo que nos pasó. (...) Es el impacto inicial. Yo me quedé temblando, yo me quedé... que creo que si me preguntás ahora cómo empieza la obra, me acuerdo de eso, y nada más”, agregó en su relato.



Fotografía de la puesta del IVAD. De izquierda a derecha: Emilio Morel (Julio Benítez) y Pedro (Adrián Beato). Archivo personal de Luis Caram.

Dada esta innovación escénica al mostrar el momento en que Morel es raptado, la distinción entre texto dramático y texto espectacular propuesta por De Marinis (1982) resulta apropiada para explicar esta situación. El concepto de *texto espectacular* hace referencia a que los diferentes elementos que componen un espectáculo teatral adquieren la categoría de texto –diferente del texto dramático escrito–, y por lo tanto son susceptibles de ser analizados. Es así que la decisión de hacer patente el momento del secuestro a través de una invasión del espacio de los espectadores generó esta diferencia entre el texto dramático original de base y el texto espectacular resultante. Asimismo, asumiendo que se respetó el texto dramático casi en su totalidad –teniendo en cuenta que la obra está originalmente escrita en español y que las palabras seleccionadas por cada dramaturgo en las diferentes obras del IVAD eran en general respetadas, sin producirse grandes modificaciones o adecuaciones para las diversas puestas–, sí podemos inferir que todo el momento del secuestro seguramente habrá estado acompañado por algún breve texto enunciado por los

secuestradores, aunque desconocemos si éste fue improvisado, o fue pautado algún diálogo o frases que los secuestradores decían en ese momento.

Al hablar de este esquema dramático de acción que los actores del IVAD llevaban a cabo al comenzar la obra, apelando a las ideas del actor y director teatral Eugenio Barba podríamos catalogar la decisión de este comienzo del texto espectacular como una *dramaturgia del director*, noción que entiende a la figura del director como un rol desde el cual también se construye la coherencia o lógica interna de una obra, independientemente de lo pautado por un dramaturgo en un texto escrito. Entonces, esta transformación del texto dramático que escribió Diament en el texto espectacular resultante dirigido por Caíno, implicó “una mediación directorial, una primera *lectura*, anterior a la lectura del espectador” (De Toro, 2008: 167). Para De Toro “la convergencia del trabajo dramático y del trabajo espectacular da como resultado la concretización del director, esto es, la interpretación o lectura que entrega el director a su público” (p. 167-168). Teniendo en cuenta esto, podemos afirmar que la lectura que realizó Caíno de *Crónica de un secuestro* resultó en esta puesta imposible de comprender de manera aislada de lo sucedido durante el período histórico de la última dictadura militar, puesto que estaba en consonancia con el terrorismo de Estado y las desapariciones propias del régimen militar. Entonces, la asociación de la obra con la actualidad de ese momento se dio de manera inmediata en quienes pudieron presenciar el espectáculo, según los testimonios del propio elenco del IVAD, de algunos espectadores, y lo publicado en la prensa regional.

No obstante, no podemos ignorar que la obra de Diament fue escrita en 1971, en el contexto histórico de la autodenominada “Revolución Argentina”, pudiéndose entender que Morel representa al establishment, a los grupos de poder económico, mientras que los secuestradores hacen referencia a los grupos guerrilleros, a esta juventud revolucionaria de los 70 que se rebelaba contra las injusticias sociales a través de la violencia, habiendo hecho una referencia casi directa al secuestro y posterior asesinato de Pedro Eugenio Aramburu en mayo de 1970 por parte de Montoneros. Por consiguiente, podemos afirmar que en el inicio de la puesta del IVAD hubo una superposición entre este sentido del texto dramático original y el texto espectacular resultante, el cual, como mencionamos, estuvo en íntima relación con el contexto de la última dictadura.

Este momento inicial de la puesta del IVAD, que surge de un cruce entre lo real y lo ficcional, se podría englobar dentro del concepto de *liminalidad*, entendida por Jorge Dubbatti como la

“tensión de campos ontológicos diversos en el acontecimiento teatral: arte / vida; ficción / no-ficción” (Dubatti, 2016, “El Doble Concepto De Liminalidad En El Teatro”, párrafo 3), resumidos en un plano más abarcador como la relación entre lo dramático y lo no-dramático. Dubatti parte del concepto de *liminalidad* que plantea Diéguez (2007) a partir de Victor Turner, el cual es definido por esta autora como la relación entre el fenómeno –ya sea ritual o artístico– y su entorno social; aquella “zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética, como acción de la presencia en un medio de prácticas representacionales” (p. 17). Entendidas como situaciones intersticiales, para Diéguez estas “instancias liminales constituyen espacios potenciales en los que se trenzan estetizaciones de la política y politizaciones de lo artístico” (p. 194). De esta manera, a través de las ideas de Diéguez podemos calificar como *liminal* el comienzo del texto espectacular en la puesta que el IVAD hizo de *Crónica de un secuestro*, y cómo este inicio –y, en consecuencia, el espectáculo total– estuvo en estrecha vinculación con el momento histórico que había ocurrido en los años precedentes a la vuelta de la democracia, y la marca que significó en la historia de la Argentina.

Por todo lo antes desarrollado, podemos aseverar que la representación de esta obra en la que se explicitaba un secuestro, planteando un hecho teatral que se ubica en los límites entre la ficción teatral de la obra y el mundo real percibido por los espectadores, significó un enorme riesgo para el elenco: cómo sería recibido por el público, las autoridades, la sociedad en general y por la prensa, sobre todo en un contexto en el cual hacía poco tiempo se había retornado a la democracia luego de toda una década de profunda crisis político-institucional producto de la sucesión de gobiernos de facto, recordada como un período de terror, miedo y muerte impuestos por el Estado.

De esta forma podríamos interpretar que, al escenificar el momento del secuestro en medio de ese contexto de finalización de la dictadura, el personaje de Morel habría encarnado la figura de los desaparecidos durante este período, convirtiéndose en un potente signo, metáfora de aquellos cuerpos ultrajados y privados de su libertad. Los secuestradores, por su parte, habrían referenciado a las fuerzas militares que actuaron durante la dictadura a través del acallamiento, la tortura, el terror y la desaparición de personas características de tan nefasta época. Si bien la obra no expone formas explícitas de tortura, ésta se habría visto metaforizada por estos dos personajes que lo agreden y violentan de formas diferentes. Según la entrevista que pudimos hacerle a Benítez, la intención de comenzar con la explicitación del secuestro en la puesta del IVAD, era mostrar cómo

Morel fue secuestrado, violentado y “torturado” en esa oportunidad, pero que durante la última dictadura a cualquiera de los presentes podría haberle tocado ese destino, porque la desaparición y violencia sobre las personas consideradas “sospechosas” fue un plan sistemático del gobierno de facto, que esparció el miedo y el terror en toda la sociedad argentina.

De este modo, para nosotros la intención de este montaje teatral fue poner sobre la escena un ente poético que metaforizara el terrorismo de Estado vivido en los años anteriores, y así permitiera la reflexión y revisión del público acerca de lo acontecido durante la dictadura más atroz ocurrida en la historia del país. En este sentido, creemos que la relación espacial entre actores y espectadores que describimos anteriormente coadyuvó a esta idea subyacente en la puesta, dado que, en términos de Barrientos “la forma de relación sala / escena rige de forma muy importante, aunque no determinista, la comunicación teatral y por tanto debe afectar de manera considerable a la “producción” de significados” (Barrientos, 2012: 151). Para dar cuenta del funcionamiento de la corporalidad de los actores, que ponía en juego esta relación entre el espacio de actores y espectadores al inicio de la puesta, nos interesan las investigaciones de Fischer-Lichte (2011) en las que reflexiona acerca de la dualidad que existe en la corporalidad del actor en escena. Esta autora refiere a la tensión que se produce entre el propio cuerpo del artista escénico –su material de trabajo–, y el cuerpo del personaje que encarna: “El ser humano *tiene* un cuerpo que puede manipular e instrumentalizar como cualquier objeto. Al mismo tiempo, sin embargo, *es* ese cuerpo, es un sujeto-cuerpo” (p. 158).

En adición a este análisis respecto de la corporalidad del actor en escena, a su vez, Fischer-Lichte propone en otro de sus escritos que el teatro, en tanto sistema cultural portador de signos que son interpretados, “se convierte en un modelo de la realidad cultural, en el que el espectador confronta sus significados. El teatro, en este sentido, puede ser entendido tanto en un acto de autorrepresentación como de autorreflexión de una cultura” (Fischer-Lichte, 1999: 31). Es entonces que para nosotros la escenificación de la obra *Crónica de un secuestro* mostró el cuerpo de los actores y el público en esta dualidad real-ficcional al hacer patente el momento inicial del secuestro, para así reflejar la realidad del contexto dictatorial y presentarla como imagen poética ante la conciencia reflexiva. El gesto de secuestrar al personaje de Morel escondido entre el público como supuesto espectador común, fue un recurso escénico hábilmente utilizado para poder

metaforizar e invitar al público a una revisión acerca de la cultura del miedo y el terror vividos en medio del contexto político en el último período dictatorial.



Fotografía de la puesta del IVAD. De izquierda a derecha: Martín (Julio Aguirre), Morel (Julio Benítez) y Pedro (Adrián Beato). Archivos del Diario Río Negro.

Al poner el foco en la pluralidad ideológica de las diferentes personas del público que presenciaron la puesta, citando parte de los estudios de Buch acerca de la música durante la dictadura podemos señalar que “la significación no es una propiedad de la obra, sino una experiencia que hacen las personas a partir de su percepción de la obra conjugada con la percepción de su entorno” (Buch, 2016: 121). Es así que no podemos aseverar que la vinculación entre la puesta en escena de *Crónica de un secuestro* y el contexto político de la última dictadura haya tenido esta lectura unívoca entre todos los espectadores, sino que, volviendo a traer las palabras de Buch en su análisis musical, “esos elementos semánticos constituyen más bien lo que Hans Robert Jauss llama un ‘potencial de significación’, es decir, una interpretación posible que los receptores hacen o no según su propia subjetividad y su propio contexto” (p. 115).

Podríamos resumir entonces todas estas últimas ideas mediante el modelo de recepción y producción de una obra de teatro que propone De Toro (2008):

El autor y el director son productores de textos: uno del texto dramático (TD) el otro del texto espectacular virtual (TEV) y espectacular (TE). La recepción de este TE por parte del espectador es mediada por el contexto social (CS), que determina e influencia la concretización. El entorno cultural general (CS) puede ser compartido por ambos polos del circuito, pero el modo de producción teatral está mediatizado por todo lo que implica la puesta en escena, lo cual impone un sistema escénico. (p. 166)

Desde esta perspectiva podemos relacionar a los sujetos que intervinieron –directa o indirectamente– en la puesta en escena resultante, resumiéndolo de la siguiente forma: El texto dramático de origen (Diament, 1972) fue la base sobre la que el director Caíno produjo el texto espectacular en colaboración con los actores (la puesta en escena de *Crónica de un secuestro*), mediado por un contexto social (la última dictadura militar argentina) que terminó de completar el sentido del espectáculo durante el acontecimiento teatral llevado a cabo en cada función.

La concepción política del espectáculo

El director de esta puesta, Héctor “Buby” Caíno expresó al ser entrevistado que la obra tuvo un éxito muy notorio, y que durante esa época en el país hubo varias puestas relacionadas con la caída de la dictadura, motivo por el cual también asistió público que había viajado a Bariloche desde Chile para poder verla. “Esta obra estaba dentro de un contexto político que avalaba este tipo de obras de teatro. (...) Fue eso lo que motivó un poco la puesta”, expresó Caíno en la entrevista que pudimos hacerle.

Testimonios de otros integrantes del grupo y allegados manifestaron que fue una puesta muy “jugada” y arriesgada, porque además de ser algo inesperado por el público, en la obra aparecían armas y el personaje de Morel era golpeado y violentado, por lo que en plena dictadura no se podría haber hecho un montaje así. Como muestra de esta violencia presente en la escena, Benítez, actor que encarnó a Morel, nos comentó, de manera un poco cómica, que después de cada función él debía coser los botones de su camisa que se desprendían cuando Martín (Julio Aguirre) lo golpeaba, para así tener su vestuario en condiciones para la próxima función. También el resto del

elenco señaló que a pesar de que la dictadura ya se estaba terminando en ese año, todavía había cierto temor y se podía notar la tensión del público. Raquel Santinelli, actriz de varias obras del IVAD durante ese período, aunque no de esta última que sólo tiene personajes masculinos, expresó que estaban en una época en la que quizás el público podría incluso haber llegado a pensar que lo que ocurría era real. De hecho, Julio Benítez nos comentó un episodio que da cuenta del impacto que significó el inicio de esta puesta. Este actor nos relató que sus padres, que residían en Rosario, habían viajado a Bariloche en diciembre de 1983, como lo hacían frecuentemente. Concurrieron a ver la obra de *Crónica de un secuestro*, por supuesto sin saber que su hijo era uno de los actores. Entonces, al apagarse las luces e ingresar los dos secuestradores al espacio del público y dirigirse a Benítez para (re)presentar el momento del secuestro, su papá se levantó instintivamente del asiento, creyendo que el intento de rapto estaba ocurriendo realmente.

Por todos los elementos expuestos podemos afirmar la expresa concepción política que tuvo este espectáculo, tanto para el elenco como para los espectadores. De todas las obras llevadas a escena por el grupo rionegrino en estudio destacamos *Crónica de un secuestro* porque fue la última de las puestas en escena del IVAD realizadas durante la última dictadura cívico-militar en Argentina, en la que se hizo marcadamente manifiesta la necesidad de hablar, expresar y reflexionar acerca del momento histórico ocurrido. No obstante, acerca de la obra y sus implicancias políticas, Mario Diament manifiesta en el prólogo que:

Incursionar en el teatro a través de una obra como *Crónica* implicaba asumir los riesgos de bordear el teatro político. El secuestro, un recurso delictivo limitado durante mucho tiempo a las páginas policiales, se transformó en nuestros días en un arma política de gran eficacia. Abordar, pues, una pieza cuyo tema era el secuestro significaba, de alguna manera, despertar en el público expectativas que rebalsaban el marco del espectáculo escénico.

Eludí deliberadamente la confrontación ideológica porque ello hubiera significado mellar las posibilidades dramáticas de la obra. Dos hombres debatiendo sobre el escenario sus convicciones políticas desarrollan un juego abierto opuesto a la atmósfera cerrada del drama. Pero un individuo obligado a desnudar su vida por la fuerza de una amenaza cuya naturaleza desconoce, es capaz de alcanzar intensidades trágicas. (Diament, 1972: 10)

En consonancia con lo enunciado por Diament, traemos el siguiente fragmento de un artículo del diario Río Negro donde se anuncia el estreno de la obra:

El IVAD presenta teatro comprometido, no teatro político. En un diálogo sin referencia alguna a una realidad exterior otra que la mediocridad -y en ese sentido Morel no es ningún desconocido, sino más bien pertenece a la galería de fracasados repetidamente inmolados por el teatro argentino de los '70 y de ahora-, la dirección angustiante del desarrollo de la obra no es menos vigente. Héctor Caíno comenta, es denunciar la falta de conciencia de la Argentina. (Diario Río Negro, 3 de diciembre de 1983, p. 25)

Llama la atención que el grupo hablaba de un “teatro comprometido”, diferenciándose de la denominación de “teatro político”. Creemos que seguramente de esta forma buscaban eludir que los identifiquen como un grupo de teatro político –en el sentido de pertenecer a un partido político—, principalmente por el miedo que aún había en la sociedad argentina, y también para resaltar su compromiso social al exhibir, desde el arte, una obra que invitara a los espectadores a reflexionar acerca de ese último período dictatorial. Acerca del motivo de llevar a escena esa obra, el director teatral Caíno nos comentó al ser entrevistado: “Fue bellissimo trabajarla. En esa época aprovechamos políticamente la situación. Se daba para el ambiente porque salíamos de un gobierno... [dictatorial]”. Sobre esto, uno de los actores de la puesta, por su parte, nos manifestó en su entrevista que no recordaba que haya habido debates internos en el grupo como consecuencia de la arriesgada puesta, sino que “le ponía cada uno su intencionalidad política en la actuación, pero nada más”.

Por añadidura, en esta otra nota del día 24 de febrero de 1984 se hace referencia nuevamente al entendimiento político del grupo al llevar a escena esta puesta:

No se trata de teatro político, y su relación con el actual momento debe buscarse sin duda en la denuncia de una enfermedad endémica, en la esperanza de que el movimiento de renovación que vive el país sea lo suficientemente sincero y poderoso para movilizar las conciencias hasta el más íntimo interior. En ese sentido es vigente por ser comprometido, porque cala hondo en la angustia: “es extraño como uno puede llegar a sentirse”, dice Morel, consumada la destrucción de su ilusión complaciente. (Diario Río Negro, 24 de febrero de 1984, p. 19)

En los estudios de Nudler y Porcel de Peralta sobre este grupo (Nudler y Porcel de Peralta, 2015; Nudler, 2016), éstos realizan una periodización tentativa de la historia del elenco, en la que marcan el inicio de una nueva fase con el ingreso del actor Julio Benítez. Luego de esta incorporación, estos autores observan que el IVAD comenzó a montar una mayor cantidad de obras nacionales –a diferencia de la tradición anterior de llevar a escena principalmente obras extranjeras clásicas– y por esto perciben que las producciones teatrales del grupo adquirieron un posicionamiento de alguna manera más crítico y comprometido con el momento socio-político que ocurría en el país durante la última dictadura militar argentina, de igual forma a lo sucedido en el teatro nacional argentino de la época.

Basándonos en los trabajos de estos dos investigadores, podemos señalar que este viraje en el repertorio pudo haberse debido a la conjugación de tres factores: por un lado, el mencionado ingreso del actor Julio Benítez al grupo en el año 80, más tarde el comienzo de una incipiente apertura a la dictadura (al principio leve, pero más marcada luego de la Guerra de Malvinas), y, por último, el inicio del ciclo de Teatro Abierto en Buenos Aires en 1981. Sostenemos que la sucesión de estos tres elementos propició las condiciones para que el IVAD pudiera llevar a escena obras del mencionado Ciclo Teatro Abierto, así como también otras obras argentinas de la década del 70, de las cuales destacamos la puesta de *Crónica de un secuestro*, por la particularidad de su temática y por la escenificación que llevó a cabo este elenco rionegrino. Si bien en esta puesta no hubo una intención o un acuerdo deliberado y compartido de realizar la obra como un modo explícito de denuncia –según lo expresado en algunos testimonios–, sí podemos afirmar que fue la primera vez, posiblemente la única, que el IVAD realizó un montaje teatral con varios elementos directamente relacionados con la dictadura: un secuestro, violencia física, armas.

Conclusiones

Por todos los elementos que desarrollamos en este trabajo, y por la ineludible vinculación que tuvo la puesta con el período de la última dictadura cívico-militar argentina, *Crónica de un secuestro* significó una producción memorable en la historia del IVAD, ya que no sólo innovó en la utilización de recursos escénicos de instancias *liminales* entre realidad y ficción, sino que también el elenco pudo, a través de una apuesta muy grande y arriesgada, exponer metafóricamente el clima vivido durante la década de los 70, y así transmitir un mensaje crítico más directo y

comprometido con la realidad sociopolítica del momento. Es por esto que para nosotros la obra conformó un hito en el devenir histórico del grupo, coincidiendo con el final del período político más atroz en la historia de Argentina, en esa “zona gris” de transición a la democracia.

Bibliografía

Buch, E. (2016). *Música, dictadura, Resistencia. La Orquesta de París en Buenos Aires*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

De Marinis, M. (1982). “El texto espectacular”, en *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*. Bompiani, Milano.

De Toro, F. (2008). *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Galerna, Buenos Aires.

Diamant, M. (1972). *Crónica de un secuestro*. Talía, Buenos Aires.

Diéguez Caballero, I. (2007). *Escenarios liminales: teatralidades, performances y política*. Atuel, Buenos Aires.

Dubatti, J. (2016). “Teatro-Matriz y Teatro Liminal: la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral”. *Cena n° 19*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.

Recuperado de <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/65486/37728>

Fischer-Lichte, E. (1999). *Semiótica del teatro*. Arco, Madrid.

_____. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada, Madrid.

García Barrientos, J. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro: Ensayo de método*. Toma/Paso de gato, México.

Nudler, A. y Porcel de Peralta, A. (2014). “Teatro IVAD: el grupo y su producción durante los años de la dictadura”, en *V Jornadas de Historia Social de la Patagonia*. IIDyPCa, Bariloche. Recuperado de

https://iidypca.homestead.com/V_Jornadas_de_Historia_Social_de_la_Patagonia_1.pdf.

Nudler, A. y Porcel de Peralta, A. (2015). “Reconstrucción colectiva de la historia del Teatro IVAD”, ponencia leída en *VII Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina*, Neuquén.

Nudler, A. (2015). “Factores que marcaron la finalización del histórico grupo IVAD”, en Garrido, M. (dir.). *VI Jornadas de las Dramaturgias de la Norpatagonia Argentina*. EDUCO – Universidad Nacional del Comahue, Neuquén. Recuperado de

https://www.academia.edu/24184073/VI_JORNADAS_DE_LAS_DRAMATURGIAS_DE_LA_NORPATAGONIA_ARGENTINA_NEUQUEN

_____. (2016). “Hacia una periodización posible del grupo patagónico argentino Instituto Vuriloche de Arte Dramático (1956-1998)”, en *XXV Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino*. GETEA, Buenos Aires.

Pellettieri, O. (1990). “El Teatro Independiente en la Argentina (1930-1965): Intertexto europeo y norteamericano y realidad nacional”, en De Toro, F. (ed.). *Semiótica y teatro latinoamericano*. Galerna/IITCTL, Buenos Aires.

Archivos del Diario Río Negro