

Lote 77, de Marcelo Mininno: el trabajoso oficio de narrar una identidad

Estela Castronuovo *

Resumen: El artículo se propone indagar acerca de la construcción de narrativas identitarias, en especial en el espectáculo *Lote 77*, escrito y dirigido por Marcelo Mininno, y estrenado en la ciudad de Buenos Aires en el año 2008.

Adhiero a la noción de “identidad narrativa”, tal como la presenta el investigador, especialista en estudios del poscolonialismo, Kwame Anthony Appiah, en su libro *La ética de la identidad*. Afirma que, históricamente, se han confrontado dos versiones de la identidad (individual y/o colectiva): una versión **esencialista**, que considera la identidad como algo ya dado, que es necesario encontrar para construir la propia vida, y una versión **existencialista**, según la cual la existencia precede a la esencia: primero se llega a la existencia y, luego, es necesario decidir (y construir) cómo qué se va a existir. Appiah considera que ambas nociones son erróneas, es necesario ubicarse en un punto medio: la identidad se construye dialógicamente, en interacción con los materiales que lo social y sus instituciones nos ponen a la mano. Por otro lado, el autor adhiere a una concepción narrativa de las identidades, las cuales adquieren la forma de narraciones, relatos, “libretos”, que la gente usa para dar forma a sus proyectos y para relatar sus propias historias de vida.

Palabras clave: estudios postcoloniales - narrativas identitarias - teatro argentino.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 31]

(*) Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como docente en materias afines a lo teatral en la UBA, el IUNA y la Escuela Metropolitana de Arte Dramático, dependiente de la Dirección General de Enseñanza Artística del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Además, es investigadora teatral en el Instituto de Artes del Espectáculo de la UBA.

Según Rubens Bayardo (Boletín Virtual NAYa, 2002), las identidades son construcciones simbólicas que involucran representaciones y clasificaciones referidas a las relaciones sociales y las prácticas, donde se juegan la pertenencia y la posición relativa de personas y de grupos en su mundo. Así definida, la identidad es una construcción presente, vinculada estrechamente con la memoria histórica, proyectándose hacia una utopía de futuro. Por su parte, Elizabeth Jelin (AAVV, 2001, pp. 169-187) define la memoria como un concepto utilizado para interrogar las maneras en que la gente construye un sentido del pasado,

y cómo se enlaza ese pasado con el presente en el acto de recordar/olvidar. Desde ya, no estamos hablando de las memorias individuales, sino de la memoria histórica, social e intersubjetivamente construida (aunque, por supuesto, las memorias individuales son continuamente modelizadas por las memorias transmitidas y reproducidas socialmente). Por su parte, Kwame Anthony Appiah, en su libro, fundamental para estos temas, *La ética de la identidad* (Appiah, 2007), señala que históricamente se han confrontado dos concepciones opuestas acerca de la identidad: en primer lugar, una concepción *esencialista*, que él llama *autenticidad* y que hace derivar del romanticismo; según esta idea, se trata de encontrar el propio yo: mediante la reflexión o mediante una cuidadosa observación del mundo, descubrir el sentido de la propia vida, que ya está allí, a la espera de ser hallado. Por otro lado, habría una concepción a la que podemos llamar *existencialista*, según la cual la existencia precede a la esencia: primero se llega a la existencia y luego es necesario decidir *cómo qué* se va a existir, *qué se va a ser*. En la versión más extrema de esta concepción, todos enfrentaríamos el desafío de crear un yo, a partir de la nada. Appiah afirma que las dos concepciones son erróneas. Cito:

La noción intermedia más razonable es que la construcción de una identidad es una cosa buena (si la autoría de sí mismo es una cosa buena), pero la identidad debe tener un cierto sentido. Y para que tenga sentido, debe ser una identidad construida en respuesta a los hechos exteriores a uno mismo, a las cosas que están más allá de las elecciones que uno puede hacer. (Appiah, 2007, p. 49).

Crear una vida es diseñarla a partir de los materiales que nos ha dado la Historia. Estamos constituidos “dialógicamente”: en el diálogo con lo que los otros creen que soy, puedo desarrollar un concepto de mi propia identidad. Una identidad se articula siempre mediante conceptos (y prácticas) que son accesibles a nosotros a través de la religión, la sociedad, la escuela y el Estado, mediados por la familia, los pares, los amigos. Y, añadimos, las producciones culturales y estéticas: la literatura, el teatro, el cine, las artes plásticas, la televisión, etc.

Las identidades colectivas –es decir, las dimensiones colectivas de nuestra identidad individual– son respuestas a algo que opera fuera de nuestro yo, son el producto de historias. Son sociales porque se constituyen mediante concepciones socialmente transmitidas que indican cuál es el comportamiento apropiado para una persona que tiene esa identidad. En el seno de la vida social circulan modelos compartidos que indican cómo deberían conducirse los heterosexuales y los homosexuales, los negros, los judíos, las personas de sexo femenino y las de sexo masculino, los católicos, los protestantes, etc. Todos diseñamos nuestros planes de vida en adhesión a, o en violento conflicto con, esos modelos que circulan socialmente.

Appiah adhiere a la concepción de la identidad como “narrativa”: afirma que las identidades colectivas proporcionan “libretos”, narraciones que la gente puede usar para dar forma a sus proyectos y para relatar sus propias historias de vida:

...nuestras historias personales, las historias que contamos acerca de dónde hemos estado y hacia dónde nos dirigimos, están construidas –como las novelas y las películas, como los cuentos y narraciones populares– según las convenciones de la forma narrativa. En verdad, una de las cosas que hacen por nosotros las narraciones populares (ya vengan del cine o de la televisión, ya sean orales o escritas) es brindarnos modelos para contar nuestras vidas. A la vez, parte de la función de nuestras identidades colectivas –de todo el repertorio que una sociedad pone a disposición de sus miembros– es estructurar posibles narraciones del yo individual (Appiah, 2007, p. 56).

El uso contemporáneo de la palabra “identidad” para referirse a rasgos de las personas tales como la raza, la etnia, la nacionalidad, el género, la religión o la sexualidad, adquirió preeminencia por primera vez en la psicología social, en la década de 1950. Las identidades colectivas constituyen clases de personas, las cuales comienzan a existir a partir de la creación de *etiquetas* para ellas, en un proceso que Appiah califica como “nominalismo dinámico”: numerosos tipos de seres humanos y actos humanos llegan a la existencia de la mano de las categorías que los etiquetan. Una vez que se aplican estas etiquetas a las personas, las ideas que se corresponden con ellas pasan a tener efectos sociales y psicológicos, en particular, configuran las maneras en que las personas se conciben a sí mismas y conciben sus proyectos. Así, las etiquetas moldean la *identificación*, es decir, el proceso por el cual los individuos configuran sus proyectos e historias de vida refiriéndose a etiquetas disponibles, a identidades que el repertorio social les suministra.

Lote 77, con dramaturgia y dirección de Marcelo Minino, fue estrenado el 8 de mayo de 2008 en el Teatro del Abasto.¹ Ya al comenzar el espectáculo, nos encontramos en un espacio *metateatral*; los tres actores arman y desarman la escenografía a la vista del público: “Arman un corral”, dice la indicación. Una sartén “hace” de bolso, un tacho “hace” de inodoro. De inmediato, nos encontramos en el ambiente de “matarifes”, de la cría y venta de ganado vacuno. Un mundo radicalmente masculino y que, además, porta el *sema* de la “argentinidad”: “La carne argentina, el bife que comemos” Un ícono identitario, sin duda. El discurso de los tres actores, que asumen los roles de Ferreiro, De Andrea y López (según el modelo del *actor performer*,² como veremos en un rato) aporta continuamente información objetiva y fidedigna sobre el rubro de la ganadería (cómo se arman los corrales, cómo se deben preparar los animales para el remate, qué diferencias hay entre un novillo, una vaquillona y un macho reproductor, cuáles son los diferentes cortes de carne, etc.) a fin de constituir un “lugar de memoria”, en términos de Michel Candau: espacios particularmente pregnantes para nuestra memoria histórica. La memoria y la identidad suelen concentrarse en determinados *tropos*; un lugar de memoria es para Candau:

Toda unidad significativa, de orden material o ideal, de la que la voluntad de los hombres o el trabajo del tiempo ha hecho un elemento simbólico del patrimonio memorialista de una comunidad. Un lugar de memoria es un lugar donde la memoria trabaja (Candau, 2001).

Esta continua descripción tiene como objetivo instituir un mundo como anclaje para un ejercicio identitario; estos actores construyen relatos identitarios, y, para ello, necesitan primero construir un mundo en el cual estas narrativas puedan contextualizarse y adquirir sentido.

El modelo del teatro en el teatro, de la representación dentro de la representación, instituye, a su vez, el modelo del *actor performer*: los actores asumen diferentes roles dentro de estas narrativas, en un mundo en proceso de construcción a la vista del público; alternativamente, alguno de ellos cumple el rol de director de escena:

De Andrea (a Ferreiro).- ¡Tocá! (Ferreiro toca la campana. Se miran)

Ferreiro.- (Anunciando a público)...Íntimo (Corren a sentarse en los bancos de madera)

La obra está estructurada en cuadros autónomos; cada vez un actor, anuncia a público el título del cuadro siguiente, a la manera de los carteles épico – brechtianos.

Este procedimiento del *actor performer* en el modelo del teatro en el teatro traduce escénicamente una noción de la identidad, personal o colectiva, entendida como la trabajosa construcción de un personaje anclado en un relato memorialista, construcción siempre provisoria e hipotética. El discurso descriptivo de las prácticas y saberes del mundo de la ganadería instituye un mundo que opera el anclaje referencial para este ejercicio identitario. Este procedimiento puede asimilarse a los enclaves de descripción costumbrista que operan el anclaje referencial identitario en el sainete y el grotesco criollo, géneros teatrales propiamente nacionales que descansan sobre narrativas identitarias colectivas.

Pero, además, la estructura discursiva es iterativa, los personajes vuelven atrás, retoman lo que ya dijeron y lo corrigen. El texto muestra una estructura en *bucles recursivos*:³ el discurso avanza y vuelve atrás en un gesto de rectificación constante, tiene un carácter provisorio, fragmentario, dudoso, siempre está sujeto al ensayo y al error. Lo mismo ocurre con las identidades en esta era globalizada: son provisorias, problemáticas, continuamente deben ser revisadas y rectificadas en una realidad siempre cambiante, en la cual ya no hay certezas. Zygmunt Bauman, en su texto *Identidad*, (Bauman, 2007) afirma que la identidad, en el mundo actual, es algo que hay que inventar en lugar de descubrir; es la meta de un esfuerzo, un objetivo, algo que hay que construir desde cero, o elegir entre ofertas alternativas, y luego luchar por ella para protegerla después con una lucha aún más encarnizada. En los tiempos de la globalización, las identidades son inevitablemente precarias, provisorias, sujetas a continuas modificaciones. Ocultar el carácter precario, construido de la identidad es cada vez más difícil. Las instituciones que se encargaban de esta tarea (la familia, el Estado, la escuela) se debilitaron. Los hombres y mujeres concretos deben encarar esta batalla individualmente. Bauman se acerca, así, a la noción *existencialista* de la identidad que Kwame Anthony Appiah describe, tal como citamos unas líneas más arriba.

La identidad es una tarea, una tarea siempre incompleta y provisoria. Tales nociones se presentan en *Lote 77*, a través de los procedimientos de la recursividad de la estructura y el *actor performer*. Los roles que se construyen narrativamente son, en efecto, precarios, provisorios, están contruidos a partir de fragmentos heteróclitos de recuerdos, objetos, reminiscencias del pasado. En varios episodios se intentan, muy trabajosamente, reconstrucciones de fragmentos de historias familiares. El actor asume un personaje: enuncia el nombre del mismo y luego describe la *partitura* de acciones. No es otra cosa la identidad

personal: un *libreto* (precario, provisorio, sujeto a continuas rectificaciones y redefiniciones), asociado a una “etiqueta”, a un nombre personal. En el cuadro tercero, que lleva por título “Articulado”, se narran en tercera persona las acciones descritas en primera persona en el cuadro anterior (“Íntimo”) El punto de vista se multiplica, se diversifica. Así construimos nuestras identidades personales, a través de una síntesis, siempre problemática, entre cómo nos vemos, cómo nos ven los demás, y los fragmentos que podemos rescatar de nuestro pasado. La identidad no es una, es múltiple. De hecho, las narrativas, es decir, las partituras de acciones físicas, son fragmentarias, heteróclitas, se superponen en una configuración de tipo *patchwork*.

El uso del presente histórico por parte de los actores/personajes muestra claramente que la narrativa memorialista se elabora en el presente, e implica una recuperación del pasado en un proceso de recordar/olvidar, y una proyección hacia el futuro: los personajes están en la tercera década de la vida, pero se construyen identidades futuras (en tensión dialéctica con las narrativas del presente), cuando tengan “cincuenta y pico de años”, lidian así con los fantasmas, típicamente masculinos, de la impotencia sexual, el cáncer de próstata, el infarto coronario...

Porque, además, se trata en estas narrativas de la construcción, también dificultosa, de una identidad de género, masculina en este caso. Hay cuatro episodios que llevan por título “Práctica de género”, en los que se incrustan íconos de masculinidad cristalizados: la figura del Padre, primordial para la construcción de una identidad de género masculina en el sistema patriarcal; el episodio “Práctica de género I” intenta reconstruir varias historias de padres, figuras paternas que sólo fragmentariamente pueden ser rescatadas. El padre desaparecido en los años setenta, el padre abandonado, el padre obrero que sueña con un hijo universitario...

El Padre siempre es esa presencia pregnante y escurridiza a la vez que, muchas veces, en un ambiguo proceso de amor/odio preside la construcción de una identidad masculina.

De Andrea.- Mi padre me enseñó que uno puede ser una cosa y parecer otra y que eso está bien.

Otros episodios de “Práctica de género” revisan los íconos y los rituales cristalizados de la masculinidad: el fútbol, la iniciación sexual, la paternidad precoz, el primer cigarrillo, la primera afeitada, el celeste es de varón, el rosa es de nenas.

López.- Entrá, De Andrea.

De Andrea.- ¡Pará! Va con personajes.

López.- (Parándose) ¿Tema?

De Andrea.- “Fútbol”

Zygmunt Bauman habla de las identidades devaluadas en la era de la globalización. En el espectáculo, los personajes son asimilados a los animales vacunos en un artificio de animalización. Se describen los cortes tradicionales de carne vacuna, y los actores los van indicando en sus propios cuerpos. El mundo del trabajo es asimilado a un matadero:

De Andrea.- ¿Qué? Está buscando trabajo... Está ofreciendo su carne a la parrilla.

El espectáculo termina con el remate del “lote 77”, cuyos precios se devalúan progresivamente: 2,90; 2,88; 2,50...

Recursividad de la estructura discursiva, teatro en el teatro, modelo del *actor performer*. Tiene razón, sin duda, Zygmunt Bauman cuando afirma que, en estos tiempos inciertos, de imprevisibles cambios y continuas redefiniciones de los marcos de certeza, la construcción de una identidad, personal o colectiva, es una tarea ardua que nos ocupa continuamente y que nos obliga a repensarnos una y otra vez, a revisar nuestros proyectos de vida y replantearnos nuestras autobiografías constantemente. Un desafío de libertad en un marco que ofrece muy pocas certezas. Una reafirmación irrenunciable de la esperanza.

Notas

1. La pieza se cita por el texto dramático utilizado para la puesta mencionada, el cual me fue suministrado por Marcelo Minino.

2. Jerzy Grotowski define así al *performer*: “El *Performer*, con mayúscula, es un hombre de acción. No es el hombre que representa el papel de otro. Es el bailarín, el sacerdote, el guerrero: existe por fuera de los géneros artísticos. El ritual es *performance*, una acción realizada, un acto. El ritual degenerado es espectáculo. No quiero descubrir algo nuevo, sino algo olvidado. Una cosa hasta tal punto vieja, que todas las distinciones entre los géneros artísticos ya no son válidas” Es decir, que estamos ante un modelo de actor cuyo objetivo en escena no es representar a un personaje dotado de una personalidad completa, continua y estable a lo largo del espectáculo, portador de un nombre, y, por consiguiente, de una identidad coherente y persistente. El *actor performer* realiza acciones concretas en el espacio escénico, cuyo soporte es su propio cuerpo, el cual adquiere un valor signíco múltiple y esencialmente dinámico. No una identidad, sino diversas identidades provisorias, variables, en continua tensión y rectificación recursiva.

3. Douglas R. Hofstadter, en su brillante libro *Godel, Escher, Bach: una eterna trenza dorada* (México, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1982), define, bajo la denominación “bucle extraño”, la noción de *bucle recursivo*, tomada de las ciencias de la información y de la informática: “El fenómeno del “Bucle Extraño” ocurre cada vez que, habiendo hecho hacia arriba (o hacia abajo) un movimiento a través de los niveles de un sistema jerárquico dado, nos encontramos inopinadamente de vuelta en el punto de partida (...) A veces me sirvo del término Jerarquía Enredada para designar un sistema en que se dan Bucles Extraños” Hofstadter indaga estas extrañas estructuras recursivas en la obra de algunos artistas: en los dibujos del artista gráfico holandés Maurits C. Escher, y en algunas piezas musicales de Johan Sebastian Bach.

Referencias Bibliográficas

Bayardo, R. (septiembre de 2002). Antropología, identidad y políticas culturales, *Boletín Virtual NAYa*. Disponible en: www.naya.org.ar/articulos/identi01/htm.

- Jelin, E. (2001). "Las memorias en las calles y en la acción. Espacios de lucha por los derechos humanos", en AAVV: *Memorias, identidades e imaginarios sociales*. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Secretaría de Cultura, pp. 169 - 187.
- Appia, K. A. (2007). *La ética de la identidad*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Candau, J. (2001). *Memoria e identidad*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Bauman, Z. (2005). *Identidad*. Madrid: Losada.

Summary: The paper aims to investigate about the construction of identity narratives, especially in the show Lot 77, written and directed by Marcelo Minino, and premiered in the city of Buenos Aires in 2008.

I foster to the notion of "narrative identity", as presented by the researcher, specializing in postcolonial studies, Kwame Anthony Appiah, in his book *The Ethics of Identity*. The author states that historically two identity versions have been confronted: the individual and /or collective and the essentialist one, which considers identity as something given, that it's necessary to find to build our own lives, and a existentialist version, as which existence precedes essence: first comes into existence, then you need to decide (and build) how what to exist. Appiah believes that both notions are wrong, you need to be located somewhere in the middle: the identity is constructed dialogically, in interaction with those materials provided by the social environment and its institutions. On the other hand, the author fosters to a narrative conception of identity, which take the form of narratives, stories, "scripts" that people use to shape their projects and to tell their own life stories.

Keywords: argentine theater - narrative identities - postcolonial studies.

Resumo: O artigo se propõe indagar sobre a construção de narrativas identitárias, em especial no espetáculo Lote 77, escrito e dirigido por Marcelo Minino, e estreado na cidade de Buenos Aires no ano 2008. Adiro à noção de "identidade narrativa", tal como a apresenta o pesquisador, especialista em estudos do pós-colonialismo, Kwame Anthony Appiah, no seu livro *A ética da identidade*. Afirma que, historicamente, se confrontaram duas versões da identidade (individual e/ou coletiva): uma versão essencialista, que considera a identidade como uma coisa já dada, que é necessário encontrar para construir a própria vida, e uma versão existencialista, segundo a qual a existência precede à essência: primeiro se alcança a existência e, logo, é necessário decidir (e construir) como que se vai existir. Appiah considera que ambas as noções são erradas, é necessário colocar-se num ponto médio: a identidade se constrói dialógicamente, em interação com os materiais que o social e suas instituições nos põem à mão. Por outro lado, o autor concorda com uma conceição narrativa das identidades, as quais adquirem a forma de narrações, relatos, libretos, que as pessoas usam para dar forma a seus projetos e para relatar suas própria histórias de vida.

Palavras chave: estudos pós-coloniales - narrativas identitárias - teatro argentino.
