



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Caso Pacheco: de la palabra detenida a la voz colectiva

Autores (en el caso de tesis y directores):

Vanina Pugliese

Sabrina Saraceni

Celeste Choclin, tutora

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2022

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Ciencias de la Comunicación Social
Tesina de Licenciatura



Caso Pacheco: de la palabra detenida a la voz colectiva



Vanina Pugliese

31289928

pugliesevanina@gmail.com

Sabrina Saraceni

32763818

sabrinasaraceni@gmail.com

Tutora: Celeste Choclin

23671983

JULIO 2022

Caso Pacheco: de la palabra detenida a la voz colectiva

ÍNDICE:

1. Introducción.....	Pág. 2
2. Enfoque Teórico.....	Pág. 7
3. Fundamentación Metodológica	Pág. 16
4. Estado del arte (lo dicho hasta acá)	Pág. 18
5. Capítulos	
Capítulo 1: La construcción de una “causa”	Pag. 21
Capítulo 2: ¿Loco genio o genio loco?	Pág. 40
Capítulo 3: La perspectiva de género: la llave de salida	Pág. 49
Capítulo 4: El escrache: donde sí se habilita la palabra	Pág. 56
6. Conclusión	Pág. 71
7. Bibliografía	Pág. 76
8. Anexo	archivo adjunto

Caso Pacheco: de la palabra detenida a la voz colectiva

1. INTRODUCCIÓN

Luces bajas, paredes con ladrillos a la vista. Un halo de misterio sobre dónde, cómo y en qué momento lo que iba a suceder, iría a suceder. Mientras, la espera era acompañada por recortes periodísticos que, sujetos y superpuestos en las paredes de una suerte de hall de entrada, recordaban cómo la crítica teatral valoraba y recogía lo bello y lo rupturista de los elementos que combinaba el director para crear sus obras. Situado en el barrio de Once, este espacio teatral nos hacía atravesar esa “orilla”, lejos de las luces, imponentes marquesinas y superproducciones comerciales con primeras figuras y grandes inversiones publicitarias que supone la calle Corrientes, meca del circuito teatral comercial.

Esta otra orilla nos sumergía en otra lógica, que convocaba a una experiencia performativa, desafiando la convención: luces, sonidos, marionetas, poesía, movimiento, silencios, palabras sueltas, ausencias, cuerpos, imágenes, danza; eran las herramientas que posibilitaban a **Omar Pacheco**, creador de la compañía de teatro **La Otra Orilla (LOO)**, que en la última etapa nombró como **Teatro Inestable (TI)**, brindar una experiencia totalmente distinta. Pero además de todo lo mencionado, en ese espacio no era solamente una forma de hacer distinta lo que se construía. También una ideología, una metodología, un método de entrenamiento que poco y nada tenía que ver con el resto de las compañías teatrales contemporáneas. Porque la búsqueda de expresar y denunciar el horror que vive en el germen mismo de la humanidad constituía un compromiso político inherente al espacio y quienes formaran parte.

Su trayectoria, este compromiso y el deslumbramiento que generaba la belleza de sus obras, posicionaban a Pacheco como un maestro y mentor indiscutido. Pero el grupo humano que conformaba su compañía no pudo sostener más esta figura. Años de maltratos, estafas y abusos salen a la luz, como un volcán en erupción, a través de un escrache.

Partiremos de esta base para indagar en la relación entre los elementos que legitimaron a este referente de la cultura, que utilizó ese lugar otorgado para ejercer prácticas abusivas; y el escrache colectivo como herramienta posible de visibilización y denuncia.

Para esto, nos dispondremos a, por un lado, analizar los discursos que posibilitaron la construcción de ese maestro legitimado por un circuito artístico-cultural y, por el otro, reconstruir los mecanismos por los que logra invisibilizar sus prácticas abusivas al interior del grupo.

Recopilaremos, asimismo, las causas que llevaron a las víctimas a realizar un escrache como instancia visibilizadora/de denuncia de las prácticas de abuso; y, de este modo, conocer cuáles son los sentidos sociales que emergen a partir de historizar el concepto de “escrache”, y su relación con los delitos de género.

1.1 El maestro y su causa

Pacheco llevaba adelante una causa noble, que guiaba su expresión y producciones artísticas, como parte de una militancia política situada: el arte como una herramienta de búsqueda de memoria y verdad.

Las temáticas abordadas por Pacheco ilustraban de una manera muy bella y creativa un doloroso tramo de la historia argentina de la que él también formó parte. El abordaje de la última dictadura militar, que se desarrolló entre 1976 y 1982, y la serie de prácticas que constituyeron los mecanismos de sumisión, tortura y asesinato que se ejercieron sobre la población durante ese período; eran los elementos centrales de su propuesta. Esas prácticas que dejaron una cicatriz profunda en las bases de la sociedad, que duele, conmueve y moviliza heridas difíciles de poner en palabras, porque la desmesura del trauma anula el relato. Sin embargo, Pacheco lograba ponerlas en escena de una manera inigualable.

Todas las acciones de Teatro Inestable: desde el discurso ideológico en el cual se posicionaba la compañía hasta la recepción de subsidios percibidos por hijos de desaparecidos que formaban parte del elenco-escuela, y que también entregaban a ese proyecto más grande; eran piezas de una maquinaria que funcionaba para construir la causa.

Para llevar a cabo su propuesta, Omar Pacheco escribió libros, dictó seminarios, articuló con Organismos de Derechos Humanos, incluso formó parte de Programas Culturales dirigidos por el Ministerio de Cultura durante las presidencias de Néstor y Cristina Kirchner. Allí presentaba sus obras y su metodología de entrenamiento, el cual describía como distinto a todas las propuestas existentes en el “sistema”. Un sistema que él, y la gente que formaba parte de la compañía que dirigía, no habitaban ni debían habitar.

Proponía un método de trabajo singular. Era necesario cumplir con varias condiciones si querías pertenecer a TI. La exigencia y rigurosidad del entrenamiento actoral tenía un propósito: dejar atrás el ser, y entregarse física y emocionalmente a la “causa”. Ser libre de ataduras ideológicas y convencionalizadas, que ligaban al actor con la representación. Acá no: el cuerpo debía alojar una nueva forma de pensar-hacer para poder crear. Por ende, esas exigencias no se cuestionaban. Porque, en algún punto, padecer valía la pena. Era necesario.

Sobre Pacheco, en el circuito teatral circulaban dos significantes destacados: “es brillante lo que hace” y “está loco”. Los dos casi en igual medida. Podríamos suponer que en ese imaginario, uno posibilitaba al otro, habría una suerte de continuidad entre ambos: “Es un genio porque está loco” o “está loco pero es brillante”. Pero algo sucede, y rompe con el romanticismo del artista desmedido en la búsqueda de la creación: uno se termina devorando a otro cuando un escrache deja salir a la luz las voces de actrices y actores de su elenco. Denunciaban públicamente acoso y estafa. También la enorme dificultad de romper con las múltiples manipulaciones a las que Omar Pacheco sometía al grupo. Y, sobre todo, romper con el silencio.

Esta tesina abordará, entonces, la paradoja que contrasta a ambos significantes, y los discursos que los construyen. Aquí, Omar Pacheco se ubica como un desafiante creador que propone el despojo del sistema como estrategia necesaria. El -perverso- mecanismo que desarrolló, lo llevó, sin embargo, a generar lo contrario al interior del grupo humano que sostenía el (su) proyecto. Mecanismo que fue posible interrumpir gracias a un método, atravesado por un contexto y una época determinadas, cuyos antecedentes en las entrañas de la historia de este país disputaron su sentido y forjaron las bases de su legitimidad: el escrache.

El escrache permite frenar rápidamente el accionar del abusador. Por vergüenza, por el qué diran, por miedo al linchamiento, etc., puede lograr que deje de operar. Los tiempos de la condena social son inmediatos. No así los tiempos legales. ¿Pero es lo mismo, van de la mano, una posibilita/consecute sobre la otra? Aquí no hay comisaría, denuncia, fiscal interviniente, citación, notificación, imputación, procesamiento, investigación, pruebas, testimonio, testigos. En el caso Pacheco no hubo juicio. Probablemente no lo habrá. Sí hay una búsqueda de contención. Catártica ¿Fue suficiente? ¿Qué pasa después?

1.2 Acerca de la honestidad intelectual

Pero esta tesina, además, hace carne el recorrido de quienes la escriben. Mujeres de clase media nacidas en los '80 en el conurbano bonaerense, hijas de personas que atravesaron

su juventud en dictadura y cuyos abuelos llegaron huyendo de la guerra, con lo puesto y a donde los recibieran. Nuestras madres, entonces, ubicaron nuestro desarrollo académico y profesional en un lugar prioritario para que nuestras evoluciones personales e independencia fueran posibles. Iniciamos así la carrera de Cs. de la Comunicación apenas algunos años después del estallido social que significó la crisis del 2001, con los saqueos y la dignidad piquetera casi dándonos la bienvenida a la “adultez universitaria”. A partir del 2003 y contra todo pronóstico, el gobierno de Néstor Kirchner baja cuadros de genocidas, convierte centros de detención y tortura en Espacios de Memoria, y toma el llevar adelante los Juicios a los Genocidas como un estandarte.

Nosotras, nada ajenas a ese contexto de avance e hito en la política de Derechos Humanos, avanzadas ya en la carrera, nos maravillamos con la obra de Omar Pacheco y deseamos convertirla en el objeto de estudio de nuestra Tesis de Licenciatura. Esa obra que abordaba profundamente el trauma social que constituye, por ejemplo, un genocidio de estado; sin decir casi palabra. Y lo hacía cuerpo. Y cuya tradición venía de los escraches a genocidas de los '90 y lo performático en el espacio público para denunciar la impunidad, en tiempos de Leyes de Punto Final y Obediencia Debida.

Recorrimos muchas charlas del director, varias en espacios de Memoria y/o con subsidios y apoyo gubernamental. Allí solía acompañarlo alguno de sus “discípulos”, miembros de su compañía. Ellos no tenían nombre, casi no tenían rostro ni signos que los distinguieran entre sí. Sólo Pacheco constituía el centro de atención. Sólo él ponía la palabra donde, según él, esta “se detiene”. Y decía, también, que había que ser cuerpo, luz, formas, para decir aquello traumático que no se podía expresar.

Casi en paralelo, el movimiento “Ni una menos” nace y se masifica, al calor del horror que constituye la elevada cifra y atrocidad de los femicidios en nuestro país. Y abre el portal a hablar, a decir, a poner en palabras la violencia que es ejercida constantemente a las mujeres desde múltiples dimensiones. Esto se traduce en numerosos escraches, principalmente en redes sociales. Escraches que ponen de manifiesto la complejidad de los mecanismos que construyen y sostienen la opresión patriarcal sobre las subjetividades de las mujeres. Y lo complejo de describirlos, problematizarlos, en la sociedad que habitamos. Espacios laborales, de ocio, de la cultura, organizaciones políticas, instituciones educativas. Ningún espacio es ajeno. Tampoco esa otra Orilla que Pacheco proponía.

Nos enteramos, en medio de nuestra investigación, que sus alumnas lo escrachan en esa sala ubicada en Once. Y que a las horas, apenas, del hecho, Omar Pacheco se suicida. En la misma sala donde montó la belleza y el horror. Pasada la sorpresa, el estupor, la revisión de los hechos; intentamos continuar con esta tesis con alguna mínima modificación del

desarrollo. No fue posible: algo se había roto, algo se había develado en nosotras. No éramos las mismas.

En Diciembre de 2021 la legalización del aborto se convierte en Ley, como consecuencia de lo masivo del movimiento y activismo feministas en nuestro país los últimos, al menos, 7 años. Nosotras, mujeres de clase media nacidas en el conurbano bonaerense y universitarias, hijas del Neoliberalismo, de la impunidad, y también de un Estado juzgando genocidas y el Aborto Legal, Seguro y Gratuito siendo Ley; nos modificamos al calor de esos movimientos y las banderas de esas luchas.

Esta tesis, el corrimiento del objeto y el abordaje que decidimos darle, es el resultado de ese proceso que seguimos transitando.

2. ENFOQUE TEÓRICO

El análisis de las categorías arriba descritas será sostenido y a su vez, interpelado por un marco teórico que nos ayudará a pensarlas y ponerlas en vinculación, en un contexto y época determinados.

Acudiremos a Foucault ya que nos otorga una mirada metodológica para analizar las RELACIONES DE PODER, categoría de análisis fundamental para abordar la temática que nos convoca. Para el autor *el poder*, presente en todo espacio y relación social, será entendido en tanto relación de fuerza, por lo que es necesario comprenderlo como una red productiva que pasa a través de todo el cuerpo social, en lugar de una instancia negativa que tiene por función reprimir (Foucault, 1991). Tanto la persona dominada como la dominadora desarrollan el ejercicio de poderes, los cuales pueden ser de distinta naturaleza: emocional, material, espacial. Es por esto que se habla de una *relación*.

Para el autor, esto implica conocer los “saberes” que se han construido como hegemónicos en un momento histórico determinado. Saberes que han dado forma a los discursos y que tienen una lógica y racionalidad propia; de ahí que su origen es de carácter histórico:

El discurso hegemónico es aquel que en un contexto determinado prevalece y representa la verdad de quienes controlan y tienen poder. El discurso no corresponde solo a la experiencia oral o escrita, sino que dentro de este se encuentran los gestos, la expresión del cuerpo, etcétera. Debemos así partir de que hay varios saberes, pero que están en disputa. El discurso hegemónico incluye lo prohibido, lo que no se puede, ni debe decir, nos dice así, que hay saberes sometidos. El orden social, corresponde al discurso de verdad. La verdad está fundamentada en el saber que se ha logrado imponer, es decir, está dicho desde el poder (Foucault, 1991:184)

Como nuestra tesina abordará las particularidades de un caso donde el poder estuvo encarnado en el rol de un “MAESTRO” del campo teatral, nos parece pertinente indagar acerca de la construcción de este rol. Para ello retomamos a Linda Nochlin, que hace un recorrido conceptual mostrando la construcción social necesaria, que cristaliza (y no cuestiona) a los “genios del arte”:

Respecto a la realización del arte en general, al igual que en la realización de un gran arte, existen muchas suposiciones ingenuas, distorsionadas y faltas de crítica

en la base misma de esta cuestión. Estas suposiciones, conscientes o inconscientes, unen a superestrellas tan inusuales como Miguel Ángel, Van Gogh, Rafael y Jackson Pollock bajo la rúbrica de “grandiosos”—un honor constatado por el número de monografías eruditas dedicadas al artista en cuestión, y el gran artista es, por supuesto, concebido como aquel que tiene “genio”; el genio, por su parte, se considera como un poder misterioso e intemporal que de alguna manera está incrustado en la persona del gran artista (Nochlin, 1971: 24)

Consideramos también trabajar sobre el concepto de MITO, porque entendemos que es necesario indagar sobre la construcción de ese espacio de teatro que instituyó nuevos conceptos, formando un lenguaje único y propio, al que cientos de alumnos a lo largo de los años adhirieron. En palabras de Roland Barthes:

Estamos en el principio mismo del mito: él transforma la historia en naturaleza. Entonces se comprende por qué, a los ojos del consumidor de mitos, la intención, la argumentación ad hominem del concepto, puede permanecer manifiesta sin que parezca, sin embargo, interesada: la causa que hace proferir el habla mítica es perfectamente explícita, pero de inmediato queda convertida en naturaleza; no es leída como móvil sino como razón (Barthes, 1999a: 132)

En esta línea, resulta importante para nuestro trabajo poner estos conceptos al servicio de re-pensar cómo operan dentro de un paradigma de género que introduce una perspectiva específica, clave para analizar fenómenos sociales y contemporáneos (como el objeto de nuestra tesina) y además ver cómo esta categoría es una herramienta de ruptura de naturalizaciones y, a su vez, posibilidad de salida. Es por ello que otro eje temático conceptual que permanecerá omnipresente a lo largo de nuestro trabajo es la PERSPECTIVA DE GÉNERO, posición que incorporamos porque no sólo se trata de relaciones de poder, sino aún más de cómo éstas operan en un ámbito determinado y cuáles son las características específicas del hecho que hacen necesaria su introducción.

Para abordar este eje teórico nos interesa retomar a Marcela Lagarde quien desarrolla una mirada específica sobre la perspectiva de género, que nos dice que se debe comprender en profundidad las particularidades que definen a los hombres y a las mujeres, atendiendo a las diferencias y semejanzas. Es a partir de allí que se construyen las relaciones sociales entre ambos géneros, que ubican a los hombres y mujeres en distintos lugares, diferenciando asimismo las oportunidades y expectativas:

Contabilizar los recursos y la capacidad de acción con que cuentan mujeres y hombres para enfrentar las dificultades de la vida y la realización de los propósitos, es uno de los objetivos de este examen. Las preguntas sustantivas que se plantean en este campo del conocimiento son: ¿En qué medida la organización patriarcal del mundo y sus correlativas condiciones femenina y masculina facilitan e impiden a las mujeres y a los hombres la satisfacción de las necesidades vitales y la realización de sus aspiraciones y del sentido de la vida? En cuanto a la comparación entre ambas condiciones de género (Lagarde, 1996: 11)

Pero en esta tesina también nos interesa abordar la RESISTENCIA y los mecanismos posibles de salida, para lo cual retomamos el texto “Historia de la sexualidad: la voluntad de saber” de Foucault; que, en su definición de poder, se refiere de la siguiente forma a la resistencia:

Donde hay poder hay resistencia, y no obstante (o mejor: por lo mismo), ésta nunca está en posición de exterioridad con respecto al poder (...) hay que reconocer el carácter relacional de las relaciones de poder. No pueden existir más que en función de una multiplicidad de puntos de resistencia; estos desempeñan en las relaciones de poder, el papel de adversario, de blanco, de apoyo, de saliente para una aprehensión. Los puntos de resistencia están presentes en todas partes dentro de la red de poder (Foucault, 1999 a: 116).

El CUERPO -y su aprehensión- es otra categoría de análisis que incluiremos, dado que su significación para la temática abordada es clave para explicar cómo éste tiene un sentido social aprendido, limitado y enmarcado por costumbres y por la cultura de esa sociedad:

Nada es más misterioso, para el hombre, que el espesor de su propio cuerpo. Y cada sociedad se esforzó, en un estilo propio, por proporcionar una respuesta singular a este enigma primario en el que el hombre se arraiga. Parecería que el cuerpo no se cuestiona. Pero, a menudo, la evidencia es el camino más corto del misterio. El antropólogo sabe que ‘en el corazón de la evidencia—según la hermosa fórmula de Edmond Jabes—está, el vacío’, es decir, el crisol del sentido que cada sociedad forja a su manera, evidente sólo para la mirada familiar que ella misma provoca (Le Breton, 2002: 5)

Como consecuencia, los límites para su resignificación deben ser consensuados, caso contrario nos encontramos en presencia de una vulnerabilización de esos límites, un corrimiento no admitido por los sujetos en cierto espacio colectivo. David Le Breton nos dice al respecto:

Lo que es evidente en una sociedad asombra en otra, o bien no se lo comprende. Cada sociedad esboza, en el interior de su visión del mundo, un saber singular sobre el cuerpo: sus constituyentes, sus usos, sus correspondencias, etcétera. Le otorga sentido y valor. Las concepciones del cuerpo son tributarias de las concepciones de la persona (Le Breton, 2002: 5)

También pondremos en relación este abordaje con el de Judith Butler que desarrolla, al mismo tiempo, este concepto -el cuerpo- y su vínculo con el poder:

Pero el poder es aquello que forma, mantiene, sostiene y a la vez regula los cuerpos, de modo tal que, estrictamente hablando, el poder no es un sujeto que actúa sobre los cuerpos como si estos fueran sus distintos objetos. La gramática que nos obliga a hablar así aplica una metafísica de las relaciones externas, mediante la cual el poder actúa sobre los cuerpos, pero no se considera la fuerza que los forma. (Butler, 2002: 31)

Pero cuando pensamos en las prácticas al interior de Teatro Inestable, se nos presenta un dilema: ¿cómo puede este proyecto, que enuncia la idea de la libertad y expresión como banderas, desenlazar nuevamente en dispositivos de control y sometimiento que ejerzan nuevos modos de aquello que se combatía en primera instancia? ¿Es, en este sentido, el arte una herramienta de emancipación o, por el contrario, un engranaje dentro de un nuevo tipo de dispositivo de control homogeneizante que habilita un terreno fértil para someter nuevamente a los sujetos de otras -nuevas- formas?

Por ello, dentro de corrientes de pensamiento contemporáneas atravesadas por similares problemáticas y preguntas, traeremos a Theodor Adorno que ha pensado a través de sus escritos (quizás resulta “Dialéctica negativa” la obra en la cual ha podido desarrollar más acabadamente ésta idea) qué sucede con el arte y sobre todo con el sujeto (el sujeto creador, capaz de decir algo sobre el mundo que habita y su tránsito activo en él) luego de atravesar un trauma tan significativo para la humanidad toda como lo fue Auschwitz, en este caso. Tomaremos fragmentos de este texto para expresar cómo un acto humano de liberación sobre lo incierto y desconocido es capaz de transformarse en dispositivos de sometimiento aún más crueles y despiadados incluso contra su misma especie; lo cual constituye para el autor la *paradoja de la Ilustración*:

(...) para liberarse de aquellas amenazas, el hombre ensanchó su dominio y creó medios de sumisión más poderosos que nunca, con los cuales fue sometiendo a sus semejantes. Las herramientas de la liberación sirven también como aparatos de opresión y así llegamos a Auschwitz: la ciencia y la técnica como legitimadoras de la política, perversa mezcla de idealismo y positivismo, resultan

ser la enésima y bastarda consecuencia de los ideales ilustrados. (Adorno, 1994)

Esta pregunta nos parece crucial para profundizar en la dimensión ética que opera en la vinculación entre arte y política, porque entendemos que esta función social tiene una inmensa potencialidad que, sin embargo, no llega a desarrollarse en todos los casos porque no siempre el arte en el sistema que nos habita, toma realmente una búsqueda trascendental y reflexiva acerca de la realidad que nos rodea y las subjetividades que ésta crea.

En muchos casos los dispositivos que se presentan en primera instancia como críticos, entendemos que pueden resultar igualmente conservadores en su desarrollo. Si bien no es nuestra intención hacer una valoración acerca de qué clase de arte resulta de relevancia y cuál no lo es para la humanidad, sí nos parece importante retomar, basándonos en hechos que marcan el desarrollo y fin de Teatro Inestable, y la vida y obra de su creador, algunas reflexiones acerca de estas cuestiones.

Y, en este sentido, nos parece relevante referirnos al marco en que se da la génesis, desarrollo y desenlace de la propuesta de Omar Pacheco, así como su accionar: un contexto sociocultural atravesado por mecanismos patriarcales, de los cuales el ámbito del arte no es ajeno. Ni siquiera en este caso, que se presentaba como una propuesta y espacio de creación rupturista, crítica y que buscaba cuestionar los modos de hacer que el “sistema” imponía. Para ésto traemos a Rita Segato, que en su texto “Contra - pedagogías de la crueldad”, afirma:

Naturalmente, las relaciones de género y el patriarcado juegan un papel relevante como escena prototípica de este tiempo. La masculinidad está más disponible para la crueldad porque la socialización y entrenamiento para la vida del sujeto que deberá cargar el fardo de la masculinidad lo obliga a desarrollar una afinidad significativa —en una escala de tiempo de gran profundidad histórica— entre masculinidad y guerra, entre masculinidad y crueldad, entre masculinidad y distanciamiento, entre masculinidad y baja empatía (...) (Segato, 2018: 11)

La autora entonces nos dirá que es muy importante que los temas de género no se vean únicamente como la relación entre los hombres y mujeres (y sus tensiones, a esto llama “Guetificar”) sino cómo estas se insertan en un entramado histórico: “No guetificar la violencia de género también quiere decir que su carácter enigmático se esfuma y la violencia deja de ser un misterio cuando ella se ilumina desde la actualidad del mundo en que vivimos.” (Segato, 2018: 13)

Para desarrollar más en profundidad esta última afirmación, Segato va a describir, utilizando distintas formas de violencia como ejemplo, cómo se construyen y sostienen esas estructuras de las violencias patriarcales. A eso llama ella “iluminarlas” desde nuestras propias experiencias contemporáneas para que “dejen de ser un misterio”. En esa búsqueda, desarrolla:

El hombre que responde y obedece al mandato de masculinidad se instala en el pedestal de la ley y se atribuye el derecho de punir a la mujer a quien atribuye desacato o desvío moral. Por eso afirmo que el violador es un moralizador (...) construye su masculinidad, porque comprueba su potencia en su capacidad de extorsionar y usurpar autonomía del cuerpo sometido. El estatus masculino depende de la capacidad de exhibir esa potencia, donde masculinidad y potencia son sinónimos. (Segato, 2018: 44)

Por otra parte, nos interesa abordar el fenómeno conocido como ESCRACHE, teniendo en cuenta su sentido social y cómo opera retomando su connotación histórica; así como la dimensión de su preponderancia a partir de la difusión. Porque es ésta una de las formas que encuentran los que permanecieron en situaciones de opresión; de resistir, de decir, de contar otra historia. De poner de manifiesto sus subjetividades. Siendo que una de las dimensiones del escrache, como práctica, tiene que ver con su capacidad de alcance. Es decir, que su potencia crece en la medida en que es capaz de multiplicarse y de difundirse.

Por ésto, nos resulta neurálgico trabajar ese concepto en vinculación con las redes sociales, para ello acudimos a Manuel Castells, que considera que para analizar las relaciones de poder es necesario comprender la especificidad de las formas y procesos de la comunicación socializada, que en la sociedad red se refiere tanto a los medios de comunicación multimodales como a las redes de comunicación horizontales interactivas creadas en torno a Internet y la comunicación inalámbrica, y cómo estas posibilitan que emerja la “autocomunicación de masas” lo cual provoca que aumente la autonomía de los sujetos en relación a las empresas de comunicación:

Lo que yo supongo, e intentaré demostrar, es que cuanto más autonomía proporcionen las tecnologías de la comunicación a los usuarios, más oportunidades habrá de que los nuevos valores e intereses entren en el campo de la comunicación socializada y lleguen a la mente colectiva (Castells, 2009:24)

Es en este contexto que analizaremos el fenómeno del escrache, que Sánchez Kuri define como “un juicio público abierto a la sociedad para que la opinión pública emita sus juicios sobre la situación, y de alguna manera, ayude a resolverlos a favor de las personas afectadas” (Sanchez Kuri, 2016); en su dimensión contemporánea a la masividad que

adquirieron los reclamos en contra de las violencias de género y a favor de la Legalización del Aborto, que tuvieron como hitos el movimiento “Ni Una Menos” y el avance de la lucha por instalar en agenda política y mediática la necesidad de una Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo; y que fueron consecuencia y parte constitutiva, a la vez, de lo que se llama la “Cuarta Ola del Feminismo”:

(...) en medio de la globalización neoliberal, como hecho social y político más significativo de las últimas décadas del siglo XX, se comenzó a gestar un movimiento no deseado, impensado: “Ni una Menos”, “Vivas nos queremos”, “Yo sí te creo hermana”, “No nos callamos más”, “Somos tu manada”, son las consignas de nuestro tiempo. (...) Esta nueva ola feminista es la más internacional de todas. A diferencia de las anteriores, con epicentro en EEUU y algunos países europeos, se manifiesta masivamente en diversos puntos del planeta y tiene a la Argentina como un punto de referencia. (Mala Junta, 2018: 20)

En esta línea, nos interesa centrarnos en cómo se gestan y desarrollan los escraches como herramienta de denuncia de diversas formas de las violencias de género en el contexto descrito, que toma, en este caso, a las redes sociales como uno de los espacios privilegiados para su despliegue. Pero entendemos que esta forma del escrache es distinta y, al mismo tiempo, una continuidad con formas anteriores. Retomamos a Noelia Manso que a la vez trae a Pablo Bonaldi para dar cuenta de la necesidad de historizar brevemente la gestación de esta práctica que se ubica a fines de los 90 donde la organización H.I.J.O.S. fue fundamental en la construcción de los escraches a genocidas, ante la imposibilidad de producirse un proceso judicial por vías institucionales que llevaran justicia:

Se consolidó como una forma “capaz de canalizar sentimientos de bronca y rechazo suscitados por la impunidad en la que habían quedado los aberrantes crímenes cometidos durante la dictadura” (Bonaldi, 2006:10). El escrache, sostiene Bonaldi (2006), se consolidó como una acción de protesta directa, colectiva y de carácter performativa, que permitió reactualizar en el presente conflictos del pasado en el espacio público. (Manso, 2020)

Comprender la historia nos permite darle un sentido de continuidad a las práctica del escrache en la actualidad, es decir para entender los sentidos sociales que ha ido tomando a lo largo del tiempo, en vinculación con los métodos, las formas y las plataformas que han aportado a su desarrollo en cada época; para poder comprender en profundidad los significados que adquiere esta práctica. Manso, al respecto, expresa que los escraches se desplegaron generando una articulación específica con los medios de comunicación, según la época:

En el caso de H.I.J.O.S., en un determinado momento los escraches pasaron a ser llamados “escraches mediáticos” (diferenciándose de los escraches barriales) dado que su organización era realizada en función de los horarios centrales de los noticieros para privilegiar la transmisión en vivo de la protesta. (...) En los escraches feministas actuales, se ha privilegiado el uso de las redes sociales (Twitter, Instagram y Facebook principalmente) en detrimento del espacio público tradicional (Manso, 2020: 87)

Tipos de discursos, contexto y plataformas se entrecruzan, entonces, y transforman la circulación social; al calor de las necesidades de las víctimas de cada época. Alejandra Zani (2017), al respecto, afirma que

El surgimiento del escrache como herramienta de defensa ante la violencia machista y patriarcal [...] es un punto fugaz en el cruce entre el avance de la lucha de las mujeres y el crecimiento de las redes sociales. Con todas las complejidades que estas dos transformaciones implicaron en la vida social, el escrache como uno de sus resultados habilitó la existencia de nuevas discursividades en un contexto de violencia aún irrestricta. El discurso del escrache no está jamás escrito en potencial ni se hace preguntas a sí mismo: es el producto de una urgencia. (Zani, 2017)

Hacia el final, nos preguntamos por cómo las dificultades de las herramientas político-institucionales y de la Justicia para abordar las violencias de género, constituyen un marco para que el escrache sea todavía hoy un “espacio seguro” para las víctimas, el primero y preponderante en la mayor parte de los casos, para denunciar y protegerse de la violencia. Pero también nos preguntaremos acerca de las insuficiencias y limitaciones de este método de denuncia. Segato, al respecto, reflexiona:

La única forma de reparar las subjetividades dañadas de la víctima y el agresor es la política, porque la política es colectivizarte y vincular (...) fuimos capturadas por la idea mercantil de la justicia institucional como producto y eso hay que deshacerlo. Perseguimos la sentencia como una cosa, y no nos dimos cuenta que la gran cosa es el proceso de ampliación del debate. (Segato, 2018)

Sin embargo, entendemos que el escrache puede servir como proceso visibilizador, pero el real proceso de cambio constituye la búsqueda de transformar las instituciones y el Estado para que estén a la altura de las necesidades de las víctimas (como lo fue para los organismos de Derechos Humanos cuyos métodos y relación con las instituciones han sido un ejemplo para la lucha de otros colectivos). En este sentido, Manso expresa:

La perspectiva de derechos humanos, ha sido una premisa fundante en el caso del colectivo Ni Una Menos que ancló la transversalidad lograda durante la primera

movilización de 2015 a las estrategias de los movimientos de derechos humanos. Este anclaje permitió situar las violencias contra las mujeres en la perspectiva de derechos humanos y no en la perspectiva punitivista. (...) En la misma línea, los movimientos feministas y los organismos de Derechos Humanos buscan propiciar que sus demandas sean incorporadas en las agendas estatales, constituyendo reclamos hacia el Estado. (Manso, 2020: 86)

3. FUNDAMENTACIÓN METODOLÓGICA

Nuestro análisis se llevará a cabo a través de poner en juego herramientas metodológicas cualitativas, que nos ayudarán a construir una posición frente a nuestro objeto de análisis. El enfoque interpretativo y metodológico cualitativo implica obtener una comprensión más profunda de los fenómenos sociales. Entendemos que en este tipo de investigaciones “se busca comprender las acciones de un individuo o un grupo inserto en una trama de la totalidad de su historia y su entorno social” (Sirvent, 2007: 22).

Por esto es que optamos por tomar una postura émica, entendemos que “las proposiciones emic se refieren a sistemas lógico-empíricos cuyas distinciones fenoménicas o «cosas» están hechas de contrastes y discriminaciones que los actores mismos consideran significativas, con sentido, reales, verdaderas o de algún modo apropiadas” (Harris, 1979: 493). En este sentido, nuestro objetivo no fue determinar la validez o no de las propuestas de la Compañía Teatral, del rol del maestro o del escrache como canal de denuncia, sino problematizarlas con el fin de construir nuevas preguntas que interpelen y busquen relaciones entre estas variables. .

Para ello realizaremos una lectura analítica sobre ese corpus de metadiscursos que tienen a la propuesta de “Teatro Inestable” y su creador, como eje central de su contenido; estos discursos no sólo serán entrevistas sino también artículos periodísticos, críticas teatrales, fragmentos de seminarios ad hoc y textuales del libro “Cuando se detiene la palabra”, cuyo creador es el mismísimo Omar Pacheco. El objetivo será la búsqueda para encontrar distintos significantes que funcionando de forma encadenada construyan un significado común (Laclau, 1987).

Pero, como mencionamos, creemos que la experiencia de quienes formaron parte de la compañía teatral es clave para comprender el “desde adentro” que nos ayudará a tener conocimiento acerca de las prácticas denunciadas y la gestación posterior del escrache. En este caso el recurso metodológico utilizado, fue una entrevista en profundidad cuyo despliegue semi estructurado nos permitió realizar algunas preguntas disparadoras, pero además el relato de la entrevistada completó información no prevista generando la asociación libre:

La asociación libre es un tipo de procedimiento de una entrevista, en donde los informantes introducen sus prioridades, en forma de temas de conversación y prácticas atestiguadas por el investigador: El objetivo es dejar que el informante

brinde información de forma libre, tejiendo un discurso en donde se revelen los nudos problemáticos de su realidad social tal como la perciben desde su universo cultural. (Guber, 2001:29)

Es por ello que entrevistamos a Agustina Miguel, quien participó activamente en la compañía de Omar Pacheco en el periodo 2014-2018; cuyo propio recorrido nos permitió comprender cómo fue ser alumna y actriz de la compañía, pero también conocer cómo surge y se desenlaza el escrache, ya que Agustina fue una de las responsables intelectuales y materiales del escrache a Omar Pacheco.

Sumaremos a la entrevista, la recopilación de 20 testimonios (4 comunicados colectivos y 16 testimonios individuales) y 4 publicaciones de usuarios con intercambio de comentarios con otros usuarios, del período entre noviembre de 2018 y parte de 2019, publicados en una página de Facebook llamada #DirectorOmarPachecoAbusador, creada el 2 de Noviembre del 2018. Allí, además de tres grupos de alumnas/os y ex alumnas/os que emitieron comunicados colectivos, muchas víctimas sumaron sus denuncias a través de posteos que relataban situaciones de abuso que sufrieron en diferentes momentos de la carrera del director y docente teatral.

También asistimos a distintos seminarios dictados por Omar Pacheco:

- Seminario “Teatro inestable. Creación de un nuevo sistema de comunicación teatral” dictado en la UP- Universidad de Palermo, 15 de Mayo 2015
- Seminario “Teatro Inestable: una nueva forma de comunicación” dictado en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti.
- Asistimos a funciones de cuatro obras de la compañía teatral: Cinco Puertas (2003), Cautiverio (2004), La Cuna Vacía (2016) y Dashua (2018).

Por último trabajamos con:

- Análisis de documentos: se analizaron, entre publicaciones, notas periodísticas, críticas y artículos de investigación, un total de 23 artículos.
- Análisis de publicaciones audiovisuales: se analizaron 9 videos con fragmentos de obras y entrevistas al director.
- Análisis de charlas-debate: participamos de la presentación del libro “Cuando se detiene la palabra”, Omar Pacheco (2015). Charla debate realizada el 21 de Octubre del 2015, moderada por el periodista Victor Hugo Morales, realizada en el Centro Cultural Nestor Kirchner.
- Análisis del libro “Cuando se detiene la palabra”, autor: Omar Pacheco

4. ESTADO DEL ARTE (lo dicho hasta acá)

Para comenzar a aludir acerca de lo dicho sobre las temáticas planteadas en nuestra tesina, seleccionamos una serie de publicaciones, que se manifestaron en torno a la discusión sobre el objeto de nuestra tesina o en relación con conceptos claves como “Escrache”, “Perspectiva de Género y Arte” o entorno a “Lo teatral como campo y el rol de las feminidades y masculinidades allí instituidas”, estos artículos o tesis han logrado un nivel de reflexión que nos permitieron comprender algunas categorías que han desarrollado y que son relevantes para la discusión que intentamos dar y, por otro lado, también nos permitieron ver que caminos aún no se han recorrido.

En el contexto de efervescencia feminista, comenzaron a emerger muchas publicaciones que son atravesadas por preguntas que incluyen a la mirada sobre el rol social de las mujeres en distintos campos, y sus manifestaciones; y que hoy más que nunca merecen una atención intelectual para poder abordarlas y devolver a la sociedad algunas posiciones que arrojen luz ante tanta resistencia machista patriarcal.

Para comenzar en torno a la discusión sobre una de las relaciones más importantes de nuestro objeto de trabajo Género y Escrache, es que retomamos la publicación de Comunicación: *Escraches en redes sociales. Aproximaciones históricas, medios y agenda feminista* de Noelia Manso, presentada en el año 2020, donde su autora desarrolla el concepto y los orígenes de los escraches, aborda sus particularidades y su relación con los contextos actuales, sobre todo a partir del movimiento Argentino #NIUNAMENOS (2015), por qué y cómo es retomado el escrache en la actualidad, y cómo se resignifica. Este trabajo resulta valioso para diferenciar al escrache de otros mecanismos como el linchamiento y la denuncia pública, y especifica que todo escrache es una denuncia pública, pero no necesariamente toda denuncia pública es un escrache:

Las denuncias públicas, tal como señala Boltanski, pueden o no estar dirigidas a personas identificables (tal como señalamos con el ejemplo del capitalismo). Por el contrario, en el caso de los escraches, podemos afirmar que una de sus características fundamentales es su carácter acusatorio a una persona singular.
(Manso, 2020: 10)

Otro eje importante que nos muestra Manso es el vínculo directo y necesario entre el resurgimiento del escrache, las redes sociales y la necesidad de visibilización de la lucha para la ampliación de derechos y denuncia sobre delitos contra la mujer.

Otra mirada que complementa lo mencionado es la introducida en el artículo *Ciberfeminismo Viejas luchas, nuevas estrategias: el escrache virtual como herramienta de acción y resistencia*, publicación realizada 2020 en el CONICET a cargo de Paola Bonavitta, Clara Presman, Jeli Camacho Becerra. En este artículo se trabajan dos cuestiones fundamentales: el escrache como canal de denuncia a partir de la virtualidad y sus ventajas, pero también trabaja la posibilidad que las redes otorgan para la agrupación de las mujeres, que permite la proximidad de aquellas que tienen los mismos intereses o historias de vida, creando un “Ciberfeminismo” que fomenta el encuentro, la participación y militancia, que en ocasiones se traducen en acciones concretas y reales producto de esa organización.

El trabajo articula ambos ejes (Escrache y Ciberfeminismo) a partir del análisis de un grupo (cerrado) feminista que surgió en el 2017 en la red social Facebook con población de Córdoba. Este grupo que nace como un espacio para mujeres, lesbianas y transgéneros en el cual poder discutir, debatir y reflexionar sobre feminismos, literatura feminista y revisar temáticas particulares analizadas desde una perspectiva feminista, se propuso a su vez, como un espacio de contención, para casos de urgencia de violencia, acoso, o para acompañar en denuncias y/o abortos.

También recopilamos varias Tesinas de grado de la carrera de Ciencias de la Comunicación (UBA) donde pudimos retomar otras variables claves. En línea con la conceptualización del “Escrache” seleccionamos dos trabajos: *Escraches feministas: una memoria de los desplazamientos y debates a partir de la ruptura de silencios* (Cholakian Herrera, 2019) y *#NoNosCallamosMás: escraches en redes sociales: denuncias públicas sobre violencias de género y nociones de justicia en las sociedades hipermediatizadas* (Manso, 2020)

En el primero de los trabajos encontramos un análisis acerca de la tensión que también retomaremos en nuestra tesina y que nos parece relevante, ya que aparece permanentemente en la discusión: ¿Cómo legitimar un escrache, siendo un mecanismo que se construye como práctica social, por fuera de la esfera formal (legal)?

“La incapacidad del dispositivo legal de abordar integralmente a la violencia y sus implicancias en las subjetividades de las denunciantes” (Cholakian Herrera, 2019:33) es una de las causas mencionadas que impulsan la creación de acciones alternativas, que pueden crear sentidos que se materialicen impulsando a la esfera legal o legitimando socialmente la práctica emergente.

En la segunda tesina seleccionada se observa un enfoque de este concepto puesto en la dimensión discursiva de este fenómeno social; su carácter mediático, enunciativo y sobre la circulación del sentido. Consideramos clave esta línea analítica, ya que al igual que en

nuestro trabajo, esta tesis considera este fenómeno emergente, como práctica alternativa y a su vez como mecanismo discursivo específico por sus particularidades comunicacionales.

Para indagar acerca de otras categorías pertinentes, retomamos una serie de tesinas que analizan ejes que nuestro trabajo también recorre. En este caso es el *rol de la mujeres en campos específicos* (Fútbol, Música, etc.) tal es el caso de *Trepar desde el foso*, tesina presentada en el año 2021 a cargo de Micaela Pereira, ya que problematiza el rol socio cultural de la mujer en la industria musical. Analiza, así, cómo un espacio construido por hombres (donde la mujer es espectadora, fan o la “novia del cantante”) comienza a ser disputado a partir del feminismo, generando transformaciones que conquistan nuevos lugares en los núcleos de producción artístico musical.

Por supuesto, este ámbito tampoco queda exento de denuncias sobre situaciones de abusos, por parte de referentes musicales (productores o músicos) que también son analizadas en esta publicación. Nos interesa resaltar de este trabajo, cómo da cuenta a través de la historización de un campo específico, la evolución por la que pasó de ser un ámbito de exclusividad masculina a un espacio de heterogeneidad; gracias a la lucha de las mujeres y el recorrido feminista, incluyendo la perspectiva de género como eje transversal.

Por último, de la tesina *Ahora que sí nos ven: análisis sobre las representaciones y la construcción identitaria en jugadoras de fútbol femenino en Argentina* (2021) de Agustín Giovenale y Gerónimo Megías Spinozz, nos interesa retomar cómo los feminismos actuales pujaron para generar transformaciones y conquistas en los campos menos pensados, como por ejemplo el fútbol. En voces de los autores: “resulta muy difícil pensar el cambio social y la mentalidad de las futbolistas sin el movimiento feminista, tanto argentino como a nivel global, deconstruyendo la idea de género y los roles asignados a cada uno” (Giovenale, Megías Spinozz, 2021: 73).

5. CAPÍTULOS

Capítulo 1: La construcción de una “causa”

“Llegué a las ciudades en tiempos de desorden cuando reinaba el Hambre.

Me mezclé con los hombres en tiempos de insurrección y me revelé con ellos.

Así transcurrió el tiempo que me fue concediendo este mundo.”

B. Brecht

El objetivo de este capítulo es sumergirnos en el mundo “Pacheco” reconstruyendo parte de su historia y su articulación con el mundo artístico. Nos preguntamos cuáles fueron las variables que dieron lugar a la creación y consolidación de una de las compañías de teatro independiente con más trayectoria y valoración estética del mundo “under” de Buenos Aires.

Analizaremos cómo retoma y construye “la causa” que constituye el principal móvil y sostén de su proyecto, acercándose a organismos de derechos humanos y el activismo de HIJOS (como estandarte de una generación y época), instancias que le otorgaron respaldo moral y captaron el ingreso de jóvenes con deseos de romper con propuestas hegemónicas en el quehacer teatral, y necesidad de ligar al arte con la denuncia política.

¿Cómo fueron, en sus inicios, esas prácticas? ¿cómo construyó esa legitimidad en el campo teatral, que habilitó las prácticas por las que luego fue denunciado?

—

En el presente capítulo haremos un recorrido a través de las diferentes etapas que marcaron la vida y obra de Omar Pacheco, y las características político-sociales de los contextos que las definieron. En la búsqueda de alentar una comprensión en profundidad de la yuxtaposición que suponen distintas acciones atravesadas por determinados contextos, decidimos agrupar elementos según períodos de tiempo y características comunes entre sí.

En este sentido, nos interesa desarrollar brevemente las siguientes etapas: sus inicios en el teatro, su militancia política, su condición de exiliado y los estudios/experiencias que lo marcaron durante ese período, el regreso al país y su vinculación con el activismo político,

el crecimiento de su reputación y su condición de referente en el circuito de teatro under de Buenos Aires y, por último, la etapa de nombramiento e institucionalización de su técnica.

De este modo nos disponemos a reconstruir las distintas etapas históricas que fueron confluyendo a lo largo de un tiempo que moldeó a Omar Pacheco tanto en lo personal como en su producción artística y que, a través de esta última, tuvo un gran impacto en varias generaciones de artistas, mayormente ligados al mundo del teatro.

Pero además cabe remarcar que fue gracias a las características particulares de su trayectoria, íntimamente ligada y movilizadora por el compromiso y militancia política, que Pacheco construye mucho más que una compañía teatral, una sala de teatro alternativa o una técnica teatral. Pacheco crea una “causa”. Una causa común, dirá su discurso, que menciona la búsqueda de la verdad, la reconstrucción de una memoria colectiva y la sensibilidad social como estandartes; características ligadas a la necesidad de contar una historia que constituye uno de los hechos más oscuros que nuestra sociedad ha atravesado, y que dejó profundas marcas en nuestras subjetividades: las dictaduras militares, la última, que se desarrolló entre 1976 y 1983, especialmente.

Esto es por la particularidad de lo sangriento de su accionar, y por elementos que aparecen y, en relación entre sí, dan cuenta de un plan sistemático de dimensiones pocas veces vistas antes en nuestra historia, que incluye la connivencia entre las FFAA, el Estado y miembros de la sociedad civil, y el desarrollo de múltiples métodos de persecución política, tortura, asesinato, violaciones, apropiación de bebés e inteligencia, que aún hoy seguimos dimensionando. Camino en que los Juicios a Delitos de Lesa Humanidad han sido claves, tanto como lo ha sido la lucha de los Organismos de Derechos Humanos y la parte de la sociedad que los acompañó; en busca de contar esa etapa de la historia y, sobre todo, juzgar a los responsables.

Entonces, si bien el devenir del tiempo inevitablemente modifica las subjetividades, en el recorrido de Pacheco nos encontramos con una inquietud sostenida que da cuenta de esa transformación. Inquietud y trayectorias que constituirán el germen de lo que construirá como su “causa”.

Década del ‘70: inquietud por nuevos caminos

Los inicios de la formación de Omar Pacheco fueron en Buenos Aires con Hedy Crilla¹. Por esa época participaba (estudiaba y producía) en el Grupo Teatro Acción y manifestaba sentirse empobrecido con las técnicas convencionales y naturalistas del teatro. Fue Hedy, su maestra, quien le aconsejó que comenzara una búsqueda que rompiera con esa

¹ Actriz de teatro y maestra de actores austríaca que se exilia en Buenos Aires en 1940. En Argentina fue reconocida por desarrollar el método Stanislavsky.

estructura y formara su propia técnica. Al respecto, Pacheco dijo en su libro “Cuando se detiene la palabra”:

Su respuesta (haciendo referencia a los dichos de Hedy Crilla) me sirvió no sólo para ganar tiempo siendo joven, sino para que en plena militancia comenzara esta búsqueda intuitiva de darle sentido a mi existencia. Esto transcurría mientras mi compromiso con la cultura estaba estrechamente ligado a la acción (Pacheco, 2015: 26)

En esta etapa Pacheco recorría villas y el interior del país; procesos que lo llevan a formar en Montevideo Nueva Cultura (MONUC) y realizar con el Grupo Teatro Acción la obra “Satemeton” de Héctor Alexandrowich, obra que “funcionó en todas las facultades como un grito de denuncia” (Halfon, 2016), y marcó un momento histórico muy importante en su vida.

También fue un momento sumamente marcado por su militancia política, y por un contexto en que en Argentina, al igual que en otros países de Latinoamérica, los gobiernos de facto perseguían y censuraban a quienes se comprometían con la cultura y el arte popular para el cambio social. Entre otras cosas, en esta época activó en la Vanguardia Comunista y trabajó con Raymundo Gleyzer personificando al “Che” Guevara, siendo consciente del nivel de exposición que esto implicó: “Soy Gustavo Ralón para Actores o Argentores y soy Omar Pacheco en el teatro. Tengo esta especie de gran despersonalización, porque he vivido situaciones complicadas siempre” (Halfon, 2016)

Por esos días (1977) Pacheco también se reunía con cineastas, artistas plásticos y dramaturgos (entre ellos el reconocido artista Haroldo Conti) en un departamento ubicado en la esquina de Av. Callao y Sarmiento; reuniones en las que se intercambiaban y debatían pensamientos políticos de coyuntura. Un día esa locación es intervenida por grupos militares que destrozan el contenido y secuestran a Haroldo Conti. Como consecuencia, Pacheco decide exiliarse junto a su mujer e hija recién nacida en Connecticut, EEUU.

El exilio

Una vez establecido en Connecticut, se encontró con artistas argentinos que transitaban el exilio por situaciones similares (como Alberto Adellach) y eventualmente (1979) comenzó a trabajar como docente de teatro en la Universidad de Yale (una universidad privada ubicada en el estado de Connecticut que se destaca por ser una de las instituciones educativas privadas más reconocidas de este país y el mundo), donde forma junto a Tulio Ossa, un compañero Colombiano, la agrupación multidisciplinaria *Exilio Hoy*, que aún hoy continúa.

Durante este tiempo, y luego de haberse alejado, aún en Buenos Aires, del realismo; desarrolló un proceso que nada tenía que ver con las formaciones de la época. Esta

búsqueda incluyó estudiar con Enrique Pichon-Rivière, trabajar con antropólogos, fisiólogos, psicólogos e incluso visitar comunidades para conocer los rituales que las atravesaban.

De esas experiencias Pacheco fue extrayendo ideas, prácticas e imágenes que irán hilando nuevos métodos y objetivos en su búsqueda artística, otro lenguaje posible que consideraba antagónico al del sistema y que, por lo tanto, exigía nuevas estrategias para abordarlo. Estas estrategias tenían que ver con un camino marcado por cierto “desorden”, “anarquía”, trabajo con estímulos a ver qué ocurría; en búsqueda de una suerte de pérdida del sentido de lo real, del tiempo y espacio, del “preconsciente”, según describía el mismo Pacheco:

Todo eso fue el punto de partida para llegar a un trabajo que luego fue milimétrico. Pero después hay un largo proceso. De sacar los signos sociales, lo adquirido culturalmente, para encontrar lo neutral. Un camino nuevo, de empezar a ser y no parecerse. No tiene nada que ver con el sistema, ni obviamente con lo que se puede buscar en un casting. (Halfon, 2016)

Esta etapa y búsqueda continuó en Brasil, donde se reencontró con Augusto Boal (a quien ya había conocido tiempo atrás en Estados Unidos) y miembros del Grupo Arena, con quienes trabajó en la gestación de una técnica que más tarde desarrollará y consolidará en Argentina a su regreso. Recordemos que Boal también había sido un exiliado en Buenos Aires a principios de los '70; y había estado pensando algunas cuestiones como las que Pacheco se preguntaba, aunque este último decía también que los métodos que desarrollaban para abordarlas eran diferentes a las del creador de Teatro del Oprimido.

Lo cierto es que Boal ya estaba, en ese momento y luego, pensando un teatro Latinoamericano que desbordaba las temáticas y técnicas hasta el momento conocidas: un espectador que debía irrumpir en escena, un público que forme parte de la escena y actúe, al que nombró *espect-actor* (Boal, 2004)

Durante 1980, Pacheco desarrolló una importante actividad en Brasil, donde formó parte del grupo *Teatro 0* en Sao Pablo, y luego hizo un relevamiento de las zonas marginales del norte, experiencia que lo marcó aunque asegura que ya estaba intuyendo otra estética narrativa y otra forma de trabajar con las personas: “Estaba tratando de salir del condicionamiento de mi militancia política, de ese rigor de militante de base que además estaba muy dolido con sus dirigentes, porque nos habían dejado, porque nos habían traicionado” (Halfon, 2016). En 1981, con el incipiente regreso a la democracia, vuelve a Buenos Aires.

Este es el estandarte que caracterizó la gestación de Grupo Teatro Libre, que será donde Pacheco comenzará a desarrollar de manera directa el germen de lo que tiempo después nombrará como Teatro Inestable, su propia técnica:

¿Por qué no integrar algunos elementos de mi formación cinematográfica a caducos conceptos de un teatro que hablaba todo, con un espacio que nunca se alteraba y se transformaba? Este es el punto de partida de un largo proceso en el cual no es fácil permanecer, porque se aleja de las necesidades del sistema (Pacheco, 2015: 29)

El regreso

Ya de regreso en Buenos Aires, con el advenimiento de un período democrático después de ocho años de Gobiernos de Facto y, se encontró con un nuevo momento social y cultural. En 1982, un año después del regreso, fundó el Grupo Teatro Libre. La post dictadura fue un periodo de gran complejidad, por la marcada y necesaria reconstrucción, desde los procesos judiciales, y la develación de verdades ocultas dolorosamente inaprensibles a medida que muchas personas tomaban conocimiento y luego conciencia. El trauma se presentaba como transversal a la vida ciudadana, y este contexto marcó el momento de inicio del despliegue teatral de la propuesta de Omar Pacheco, período que se inscribió en una trama donde el teatro, al igual que otras artes, se retomaron desde diversas posibilidades de expresión, porque fundamentalmente lo que tienen para contar, debe ser abordado y construido desde nuevas formas de hacer.

A lo largo de este tiempo fueron surgiendo novedosas propuestas² que traen otras formas de contar a la escena teatral hasta entonces desarrollada, es decir, “poner otros mundos a existir”. Estas propuestas se inscribieron como “micropoéticas” “discursos y prácticas al margen de los grandes discursos de representación”, término que, como relaciona Victoria Eandi (2011), es:

(...) complementario del de ‘micropolítica’, sostenido por Eduardo Pavlovsky, quien afirma que en lugar de grandes proyectos políticos, se proponen hoy alternativas desde la subjetividad, desde los bordes, desde los márgenes y de ahí la imposibilidad de reducir a categorías totalizantes o abarcadoras la forma en que cada uno de los grupos o teatristas abordan la política. (Eandi, 2011: 153)

² Raimundi, M.M. dice al respecto que las nuevas condiciones culturales, que atraviesa la sociedad argentina después de la última dictadura (1976-83), resultan estrechamente vinculadas a la diversidad de estas experiencias teatrales. Lo que algunos historiadores nombran como ‘nuevo régimen de experiencia’ se comprende en el marco de un nuevo estado social, político y cultural de un país que ha vivido años de censura. Esto mismo influenciará a la nueva producción teatral y a la acogida de ésta por parte del público.

Pacheco traía, en este regreso, muchas experiencias nuevas y también la memoria de lo que habían sido los años previos al exilio. En esa dualidad se sorprendió al encontrarse con un “clima de efervescencia: mucha gente joven con inquietudes artísticas y políticas que buscaba desesperadamente agruparse, no para hacer la revolución como en los años 73/74 sino como una manera de escapar a la asfixia cultural impuesta por los militares” (Zeiger, 2000)

Esa juventud con una necesidad profunda de encontrar nuevas formas de activismo en un contexto político-social devastado, fue la materia prima que Pacheco moldeó a través de mecanismos sutiles y no tanto (como veremos a lo largo de este capítulo); de control y manipulación.

Lo hizo para continuar con la investigación que lo obsesionaba en el camino del desarrollo de una técnica que le permitiera contar algo del horror que había observado de muy cerca y alojado, incluso, en su propio cuerpo; pero también para lograr manejar los grupos humanos que dirigía como deseaba, haciendo uso de un discurso y prácticas sumamente contradictorias que, detrás de un relato que promovía constantemente la búsqueda del hombre y lo humano; en la práctica deshumanizaban profundamente a las personas, actores y actrices con quienes trabajaba, pero además jugaban de un modo muy peligroso con los límites: entre la ficción y la realidad, ejercicios y prácticas abusivas, el rol del maestro y el vínculo familiar/sexo-afectivo; desafiando todo consentimiento y acuerdo.

Hacia esos límites parte constituyente de su “técnica”, como se puede observar en diversos medios por los que ha descrito sus métodos de trabajo, naturalizando estas prácticas y exacerbando, así, su poder de un modo desmedido frente a ese otro que iba a sus talleres en busca de un maestro, de un espacio de aprendizaje y desarrollo, de un vínculo pedagógico. Esos otros que confiaban en esa guía, por lo que representaban su reputación y su propuesta. En un artículo periodístico, Omar Pacheco aseguraba, respecto de su metodología: “Con cada uno de los que se integra realizó un trabajo de diagnóstico individual donde analizo cuáles son sus fobias, sus crisis y trabajo con muchos estímulos” (Irazábal, 2015)

Así, él mismo describía, que separaba el proceso de formación que seguía ese primer “diagnóstico” en tres etapas: una inicial en la que de aquello que el alumno traía, intentaba sacar lo aprendido desde la primera escolarización, *bagage* que nombra como “contaminación”. Una segunda etapa en la que se comienza a desarrollar la técnica de trabajo, y una tercera que denomina “narrativa” en la que se aprende a contar desde este nuevo método de trabajo, que no se inscribe dentro del modelo lógico-racional literario que organiza comúnmente lo teatral.

En esta línea, ese diagnóstico inicial se coronaba, luego del proceso mencionado, con una instancia en que el director se ubicaba en un rol capaz de modificar casi completamente la subjetividad de esa persona. Es decir, lo que le da sentido a su vida, sus modos de hacer y percibir el mundo. ¿Qué tanto poder puede tener un maestro, por sabio y apasionado que fuera, para atribuirse tal poder?: “Es por eso que puede pensarse que mi creación es elitista, porque demanda un trabajo de alteración de las leyes que rigen la modelación del cuerpo para poder resignificarlo y metaforizarlo” (Irazábal, 2015), describe Pacheco en el mismo artículo arriba citado.

El espacio en que desarrolló estas primeras épocas de su propio método de trabajo fue el Grupo Teatro Libre, grupo que constituyó uno de los más reconocidos en el ámbito del teatro independiente de la época. Si bien los orígenes del teatro independiente en Argentina, al cual definiremos según el concepto desarrollado por Rubens Bayardo como “grupos de producción autoconvocada”, se remontan a la década del 30’- 40’ por iniciativa de Leónidas Barletta (quien fundó Teatro del Pueblo, hito importantísimo en su aparición), su desarrollo es retomado fuertemente en la post dictadura donde la ruptura, además de enfrentarse con los circuitos comerciales (un poco por la falta de espacios y otro poco por el carácter de lo que hay para decir después del nefasto período de dictadura), requiere también formas y contenidos distintos; por lo que forjó necesariamente la aparición de otros espacios y modalidades para construir teatro.

En esta línea, según describe Fukelman (2017) este tipo de teatro se caracterizó por no tener fines de lucro, aunque muchos teatristas viven del ingreso que obtienen, y su principal objetivo es realizar un teatro de “alta calidad estética”, categoría que puede ser problematizada. También menciona la “autonomía ideológica” como otro rasgo característico, dado que no existe, según el autor, ninguna institución (estatal o comercial) que marque el rumbo del qué y cómo decir.

Este movimiento teatral va a concebir este arte como una verdadera manera de “pensar y de hacer el teatro”, y como consecuencia posibilitará que el teatro argentino aborde los temas sociales más polémicos, motivo por el que se consolida como un fenómeno paralelo al teatro oficial subvencionado.

Otro aspecto de este movimiento teatral es que hay algo de lo colectivo que es mucho más necesario y toma protagonismo, por sobre el individualismo; es por ello de Dubatti (2012) menciona que se fomenta un “Nosotros” por sobre el “Yo”, como un espacio de resistencia al poder hegemónico, capitalismo, y es por ello que existe cierto carácter político.

Allí el surgimiento de las cooperativas, cuyo nacimiento está impregnada de la necesidad de nuevas formas de financiación, en este caso los participantes del grupo toman a su cargo, además del desarrollo artístico, también una inversión económica que debe ser afrontada por los actores para el desarrollo del espectáculo e incluso del espacio donde se desempeñarán. Lo cual implica un desafío por las dificultades que se pueden presentar, y las altas probabilidades de que no funcione, pero al mismo tiempo genera una apertura y arroja al grupo a encontrarse con toda la libertad creativa, el límite son ellos mismos.

Sin embargo, Pacheco dijo en alguna de las múltiples entrevistas que concedió a lo largo de su carrera, que no cree en la creación colectiva, a la cual considera un verso de los sectores progresistas que él nunca atravesó, ya que nunca hizo una obra con otra persona:

Siempre traje una idea matriz sobre la que me puse a trabajar. Hubo algunas personas que me aportaron elementos valiosos que enriquecieron el trabajo, pero también muchas veces tuve que decir: 'Chicos, todo bien, pero esto es así, si no, vamos a quedarnos cuatro años' (Gorlero, 2007)

Sostenía, sin embargo, modos de sustento económico que se decían cooperativos. En los testimonios de ex miembros de su compañía teatral, en este caso de Mariana Grela que formó parte del grupo en 2014, describen con precisión modos que lejos están de aquello, a lo que incluso nombraron como explotación, que incluían clases de teatro todos los días, ensayos varias veces por semana, funciones (en algunas ocasiones más de una por día) los viernes y sábados. Pero además, otras múltiples funciones:

(...) Armado y desarmado de escenografía, sonido, iluminación, limpieza de la sala, de los baños, del teatro. Compramos la utilería necesaria, de un fondo común compramos los maquillajes, lavamos vestuarios, atendemos el teléfono y la boletería. La explotación laboral se sostenía sobre los más nobles intereses, sobre nuestros ideales, expectativas, sobre las ganas de incluirnos en un proyecto colectivo que transformase la realidad.³

Retomando el contexto de desarrollo de sus prácticas, el teatro independiente se presenta como un circuito paralelo a los márgenes y fronteras donde el quehacer es distinto, desde donde están ubicados los teatros hasta las propuestas artísticas, se rompe con las continuidades. Y en el interior de todo este despliegue la postdictadura consolida un terreno para el alzamiento de voces que cuenten sobre lo sucedido.

³ Todos los testimonios citados fueron publicados entre Noviembre de 2018 y principios de 2019 en la página de Facebook "Director Omar Pacheco abusador", creada el 2 de Noviembre de 2018 (ver en anexo). Muchos de ellos fueron retomados por medios periodísticos para abordar el hecho, cuya cobertura también fue repudiada por colectivos feministas. La página luego fue dada de baja.

Es en este escenario que Omar Pacheco comienza a establecer el inicio de “su propio camino”, una etapa que él reconoce como fundacional en el desarrollo de su técnica:

Sabía que el teatro podría ser una lectura de la singularidad y de la subjetividad del hombre. Y mi obsesión era sentir que el cuerpo estaba ligado tanto en su cabeza como en la funcionalidad de su cuerpo en la totalidad. Es decir, hasta que el cuerpo no es libre, no se puede trabajar el potencial de la actuación del impulso, porque va a estar censurado por la cabeza. (Pacheco, 2015 : 25)

Esta época lo enfrenta asimismo con un contexto que Dubatti (2012) caracteriza como *canon de la multiplicidad*, que tiene que ver con cierta diversidad de experiencias teatrales que se expresan desde un punto de vista microsociales, que son notablemente heterogéneas en sus formas, y para muchas de las cuales la calle fue el espacio privilegiado de representación. Pellettieri (2003) dice al respecto que durante la segunda mitad de la década de los '80 se genera, entonces, un nuevo sistema teatral con propuestas estéticas diferentes, algunas de las cuales retomaron las tradiciones de los años cincuenta o sesenta para continuarlas, resignificarlas o parodiarlas, junto con las viejas formas de representación.

Para el autor, esta última estrategia, llamada de parodia, se habría apropiado del modelo sesentista para corromperlo y transformarlo en algo diferente, ya que sus propósitos estético-ideológicos son opuestos. Estas puestas de resistencia, cuestionadoras del teatro “serio”, habrían utilizado la transgresión, la inversión y la exposición de textos parodiados.

Beatriz Trastoy (1991) dice al respecto que la estética de los ochenta propone la jerarquización del gesto por sobre la palabra, la integración de los lenguajes corporales de otras áreas a los sistemas teatrales, y una impronta transgresora de la estética; generando un teatro de intertexto que retoma esos elementos para la escena e incorpora la creación del espacio en lugares no convencionales. Esta forma de hacer teatro fue la elegida por muchos grupos de teatro callejero, antecedente fundamental del teatro comunitario.

En el caso de Pacheco, este escenario albergó una multiplicidad de producciones, entre ellas la reconocida “Trilogía del horror”, conformada por las obras *Memoria* (1993), *Cinco puertas* (1997) -que estuvo siete temporadas en cartel- y *Cautiverio* (1998). Y una extensa lista que incluye a *Juan y los otros* (1984), *Obsesiones* (1988), *Sueños y ceremonias* (1990), *Del otro lado del mar* (2005), *La cuna vacía* (2006) -que estuvo más de diez temporadas en cartel- y *Dashua* (2017).

El GTL siempre se caracterizó por su seriedad, su compromiso político e ideológico, una estética casi cinematográfica donde la imagen aplastaba a la palabra y los

espectadores quedaban fulminados emocionalmente sobre el final de cada función (Gorlero, 2018)

decía respecto al GTL un artículo publicado en el diario *La Nación* en 2018.

Durante este período, todas sus obras estuvieron atravesadas por la idea de cuerpo: “cómo se pone el cuerpo para poder aprender, para militar y para hacer el amor” (Halfon, 2016), afirmaba. Al respecto, desarrolló que su búsqueda desde entonces fue recuperar aquello donde se encuentra lo esencial y en gran medida abandonamos.

El espacio elegido en ese primer periodo de regreso al país fue la calle, espacio de disputa que consideraban debían ocupar. Allí es donde llevó adelante *Juan y los otros*, cuya historia abordaba la represión en la vida de un chico, que finalmente estallaba y se encontraba con el público. Pacheco definió esta obra como la primera en la cual desarrolla su método:

El teatro callejero me permitió ver si la gente tenía convicciones y podía construir en un lugar donde era todo adverso, formar un grupo sólido que resistiese burlas, había que fortalecer al hombre. Estuvimos en parques, muchísimas situaciones, aparecían los punks y terminábamos a las trompadas, o la policía y había que rajar. Hacíamos debates, que recién empezaban, la gente todavía tenía miedo. (Halfon, 2016)

Poner el cuerpo, forzar los límites de los que un cuerpo es capaz, apelar a diversos tipos de violencia solapados en ejercicios parte de un trabajo actoral exigente. Había algo de los métodos de choque, de impacto, que sobrevolaba en sus búsquedas y, en una época marcada por la necesidad de ligar el arte al activismo político, apelar a lo performático para habitar el espacio público, eran discursos que justificaban este borramiento de los límites:

La gente que elige esto es gente especial. Por eso alguna vez me han preguntado si yo era "gurú" porque trabajaba mucho con una concepción profunda y filosófica del hombre. Y no lo soy, pero sé que si no trabajo con el hombre nunca podré trabajar con el artista. Yo necesito saber quién es el hombre con el que estoy y cuáles son sus límites para poder forzarlos (...) (Halfon, 2016)

Ese borramiento de los límites, habilitado por un contexto determinado y una búsqueda “noble”, eran una parte fundamental de la “causa” que Pacheco construía alrededor de su figura y sus obras. En ese sentido, las particularidades del circuito de teatro independiente que venimos describiendo, circuito en que se inscribe la gestación y gran parte de desarrollo de GTL, acompañaron los discursos y requerimientos que anteponía Omar Pacheco para quienes querían ingresar a su proyecto, aquello de lo que había que despojarse, aquello

que no debía interponerse entre el ser humano/actor y el hecho artístico: aquello que no se podía exigir, ni siquiera preguntar, porque no cabía en la causa noble que se construía en ese lugar; que era más grande que todo, que cualquier deseo, necesidad e, incluso, incomodidad. Al respecto, en uno de los testimonios recogidos, una ex alumna de Pacheco llamada Mariana Grela, aseguró:

Una vez osé pedir un ventilador para los camarines donde en verano las temperaturas aumentaban y nos descomponíamos. Llegó rápido la acusación de mercantilista, de convenida, de no entender todo el esfuerzo que hace el teatro independiente para poder subsistir. ¿Y los fondos públicos con los que se subvenciona la obra? ¿Y el dinero de las entradas? Seguramente no lograba comprender cómo se administra un teatro. Silencio. ¿Por qué nuestros nombres no figuran en la folletería? Silencio. Quizás es narcisismo propio, y eso está mal cuando el proyecto es colectivo.

En 1987, el GTL abandona la calle para mudarse a un espacio donde ensayar y montar sus obras, una casa antigua ubicada en Tucumán al 3500, en el barrio del Abasto. En su libro, Pacheco (2015) describe cómo la obra *Cinco Puertas*, una de las más reconocidas y rupturistas de la escena under de aquella época, nació ligada a la espacialidad poco convencional para montar una obra teatral de esa casa “tipo chorizo” (como él mismo la llama) en que constituyeron durante mucho tiempo su espacio de creación y sala teatral:

(...) se dieron una serie de factores que generaron una búsqueda, un cambio o una ruptura que marcaron el teatro de investigación. La adversidad del espacio, la formación avanzada del grupo y el concepto de una sociedad travestida, me impulsaron una noche sentado en las pequeñas gradas a observar las cinco puertas que, enfrentadas a mí, recorrí como en una gran panorámica (Pacheco, 2015: 106)

Pacheco hablaba de esta época como un punto de partida estético y experimental para abordar temáticas como el “genocidio universal o una sociedad travestida”. También comenzó a tener renombre en la escena teatral, y personalidades como Lito Vitale participaron en la puesta. En un artículo del suplemento *Radar* del año 2000, Claudio Zeiger describe cómo *Cinco puertas* se había convertido en uno de los “éxitos más raros” de la cartelera teatral, y un fenómeno de público conocimiento que lejos estaba de tener que ver con difusión mediática o circuitos culturales oficiales sino con el “boca a boca”, típico de una “ciudad teatral como Buenos Aires” y el circuito off en particular.

Como consecuencia de esto, cuenta el periodista, en una ocasión acude a ver la obra, de manera anónima, el compositor italo-estadounidense y creador del célebre “Festival de los

dos mundos” Gian Carlo Menotti, que terminó maravillado y llevando al Grupo Teatro Libre a una gira en Portugal e Italia, que incluyó el Festival de Spoleto.

A lo largo de esta trayectoria, ese lugar de referente también se nutrió de su participación en múltiples festivales a nivel nacional e internacional, así como la realización de presentaciones de sus obras a nivel internacional, en países como EEUU, Croacia, Italia y Portugal, entre otros; y el otorgamiento de múltiples reconocimientos a su labor como un subsidio a la Creación de Fundación Antorchas y los premios María Guerrero, Nexo, Leónidas Barletta y Teatro del Mundo.

Resulta clave remarcar, para comprender el entramado de sentidos que se desprenden de este proyecto artístico sumamente ligado a la denuncia y activismo políticos, que durante todo este período fue natural el vínculo inmediato entre Omar Pacheco y el Grupo de Teatro Libre con Organismos de Derechos Humanos, constituyendo un “fructífero intercambio”.

Este vínculo se dió desde el regreso de Pacheco al país y tomó múltiples formas, como compartir proyectos, la firma de petitorios de diversa índole y el desarrollo de de la actividad del Grupo en las convocatorias de Organismos “porque es indivisible la vinculación artística política e ideológica con la dignidad y la igualdad”, según palabras del mismo Pacheco (*Pacheco, 2015* : 116).

Asimismo, varios de los miembros de GTL buscaban espacios catárticos en el desarrollo del tipo de propuesta que Pacheco presentaba, y ese vínculo entre arte y política que constituía, siendo muchos de ellos incluso hijos o familiares de desaparecidos. Al respecto, Carolina Ghigliazza Sosa, ex alumna, miembro de GTL e hija de Desaparecidos, en un testimonio que brindó respecto a su experiencia contó que dada su situación, lo “amó como si fuera su papá”. Y expresó:

Cuando en el año 2000 cobramos una "reparación", en su momento llamada indemnización, por ser hijas de desaparecidos, con toda mi plata y hasta lo que no tenían otrxs diez compañeres compramos el Teatro La Otra Orilla, en la calle Urquiza 122 /124 de CABA. Dí todo en ese momento y no me arrepiento, hasta que me quise ir. Cuando alguien deja de trabajar con él, se va con el nombre de traidor, y si es mujer traidora y puta y todos tus secretos revelados. Hay que tener mucho coraje para irse de la otra orilla.

En el año 1997 el Estado aprueba la emisión de bonos de resarcimiento económico a familiares de víctimas del terrorismo de estado, una medida que resultó polémica en un

contexto en que regían las Leyes de Punto Final y Obediencia de Vida y los genocidas se encontraban sueltos viviendo en total normalidad. Carolina Ghigliazza Sosa brindó el testimonio citado más arriba en Noviembre de 2018, y da cuenta de cómo la sala propia que nombrarían “La Otra Orilla” (LOO), ubicada en Urquiza 124 en el barrio de Balvanera, a la que se muda definitivamente la compañía en 1998, nace ligada a situaciones graves de estafa. La ex alumna detalló asimismo:

Cuando dejé el teatro, todavía vivía en la casa de al lado pues forma parte de la misma propiedad que nunca subdividimos y que compramos a nombre del teatro LOO, Omar me mandó una carta documento que decía que yo mentía diciendo que lo había comprado, y que le debía 10 años de alquiler por el usufructo de la casa. Lo leía y no lo podía creer, lo llamé y nos encontramos en un bar para que me diga en la cara lo que decía la carta documento y me lo negó (...) y le tuve que hacer demandas durante dos años para recuperar algo del dinero, que supongo habrá puesto una nueva víctima.

Esa otra orilla se presentaba, desde lo metafórico del nombre pero también desde lo concreto de la espacialidad, como una ruptura con la escena *mainstream* teatral. El fragmento de un artículo periodístico publicado en Página 12 en 2016 expresa lo que representaba para la escena teatral de toda una época:

Pocas veces el nombre de un teatro dice tanto sobre lo que ese espacio significa en una ciudad. Eso pasa con La Otra Orilla: ubicado en pleno Balvanera —coordenadas algo insólitas para la escena alternativa— cuerdas hacia el sur de avenida Rivadavia que, como si fuera una línea imaginaria, deja al teatro en una suerte de periferia, una zona de mayor radicalidad. (...) En el interior de la nave el clima se intensifica, paredes oscuras empapeladas con afiches de antaño y escaleras color bordeaux. Todo comandado por Omar Pacheco, un director de teatro que es también un testigo de tiempos complicados, un sobreviviente, un creador único y de algún modo un outsider (Halfon, 2016)

Carolina Ghigliazza Sosa constituye hasta el día de hoy una de las únicas miembros de la compañía que llegó a erradicar una denuncia formal (y no fue por situaciones de acoso o violencias) y por la que la justicia exigió, en el año 2011, una indemnización de doscientos mil pesos por estafa, suma que debió pagarle Omar Pacheco. La víctima contó además en su testimonio, que estuvo en GTL entre 1996 y 2007, y que llegó porque una amiga le dijo: “andá a verlo a Omar, él te va a dejar tomar clases gratis, más si le decís que sos hija de desaparecidos”. Y así fue.

Por su parte, algunos de quienes fueron, a lo largo de los años, miembros/as del GTL relataron parte de esa historia en un escrache que circuló por redes sociales (Facebook principalmente) y sumaron al primer escrache colectivo que relataba la experiencia de quienes formaban parte de su compañía al momento del escrache:

El GTL fue un grupo que sufrió violencia y una estafa económica y emocional. Fuimos a la justicia y nos dimos cuenta que no solo habíamos perdido el dinero de todxs, por creer en un proyecto cooperativo cultural, sino también tuvimos la certeza de que Omar Pacheco premeditó un plan para apropiarse de un espacio comprado y construido colectivamente. Este hombre se atribuyó a sí mismo el esfuerzo de muchxs y lo sigue haciendo, en ese espacio adquirido con violencia y perversión. No vamos a callarnos hasta que se sepa quién es Omar Pacheco y cómo se compró el teatro La Otra Orilla.

El post Trilogía: institucionalización y nombramiento de la técnica

A partir de la obra *Del otro lado del mar* (2005), Pacheco reconoce su última etapa, que describe como “la síntesis o el final de parte del grupo de algunos sueños.”

Pero cabe remarcar que en el año 2002, fue convocado por Daniel Romay para realizar una puesta de grandes dimensiones para el teatro comercial; a la que Pacheco dice aceptar con las condiciones creativas que él necesitaba, claras y, en parte, por una banda sonora y colegas que le interesaban (como Eladia Blazquez, Gerardo Gardelín, Laura Roata y Mora Godoy). *Tanguera* fue la obra en cuestión, que tuvo promoción y circulación masiva e internacional. Durante el año 2005 lo convocaron a dirigir *Nativo*, obra de similares características que *Tanguera* en cuanto a dimensiones y circuitos para los que es pensada, también convocado por Romay.

Esta época coincide con la invitación a realizar un espectáculo con las temáticas que él ya venía desarrollando (desde el teatro under) con motivo del 30° aniversario de las Madres de Plaza de Mayo, para montar en el Centro Cultural de la Cooperación. El resultado fue *La Cuna Vacía* (2006), “una propuesta en la cual traté de implementar toda la magia y recursos que me acompañaron en mi formación cinematográfica como para poder encontrar la sublimación en el horror, la belleza en la tragedia y hablar de la supresión.”⁴, cuya creación y ensayos coincidirían con *Nativo*. Experiencia en la que un discurso sumamente rupturista y la praxis se superponían y entraban en contradicciones, y que Pacheco consideró haber sorteado.

⁴ Idea desarrollada en *Otro camino posible* (2015), entrevista que le realiza Jorge Dubatti en Buenos Aires, en Pacheco, O (2015), *Cuando se detiene la palabra*, Buenos Aires, Colihue Teatro.

La Cuna Vacía fue otro hito en su trayectoria que, con interrupciones y modificaciones, estuvo más de 10 años en cartel. En el medio, dirigió *Caravan*, obra de teatro musical del circuito comercial; y comenzó un camino de articulación con diversos organismos e instituciones en busca de difundir su técnica y obra. Parte de este proceso fueron charlas en Espacios de Memoria, como el Espacio Cultural Nuestros Hijos y el Centro Cultural Haroldo Conti, ambos ubicados en el predio que supo ser la Escuela de Mecánica de la Armada y alberga museos y espacios culturales; y charlas en universidades como la Universidad de Buenos Aires, el Instituto Universitario Nacional de Arte, la Universidad Argentina de la Empresa, y la Universidad de Palermo.

En el año 2014 comenzó a llevar adelante talleres en Mendoza y Misiones, en el marco de un programa llamado “Movimiento Cultural Nuevo Teatro”⁵ creado por la Dirección Nacional de Promoción de los Derechos Culturales y la Diversidad Cultural del Ministerio de Cultura de la Nación; que consistía en el dictado de seminarios de teatro a cargo de diversos directores y, eventualmente, el montaje de obras.

En ese caso montaron *La cuna vacía* totalmente integrada por actores de esas provincias. Pacheco decía que la finalidad de Teatro Inestable no era trabajar con elencos, sino trabajar con grupos que pudieran adquirir cierto nivel técnico; por lo que el paso por estos lugares fue clave para poder dar participación a actores que se encontraban con la iniciativa de crear y pertenecer a estos grupos de trabajo.

Estos grupos, a pesar de la distancia territorial y desarrollarse en un contexto y circuito alejado de Buenos Aires, evidenciaron sin embargo que los mecanismos del director teatral no conocieron tampoco de límites geográficos. En 2018, Ayelén Cobos sumó su testimonio que firmó en nombre de trece miembros/as del del grupo de Mendoza, al que ya estaba circulando:

Desde Mendoza sumamos nuestro testimonio al de las compañeras de Buenos Aires. Durante el 2014 hasta el 2015 Pacheco buscó expandir su método a las provincias. Con su método teatral también trajo su maltrato, psicopatía, mezquindad, abusos y manipulaciones. (...) Nuestros cuerpos en estado inestable, la construcción y deconstrucción del ser, el teatro desde otra forma se vieron teñidos de maltratos, abuso de poder y hasta acoso sexual.

En 2015 presentó su libro, llamado “Cuando se detiene la palabra”, editado por Colihue Teatro; hecho que coincidió con la necesidad de renombrar su técnica y grupo de investigación como “Teatro Inestable”. El libro contiene prólogos de Víctor Hugo Morales y

⁵ Se observa la propuesta a través de las palabras de Omar Pacheco, en el marco de su desarrollo, en  El movimiento cultural "nuevo teatro" trabaja con actores mendocinos

Rodolfo Braceli y una entrevista que le realiza a Pacheco, Jorge Dubatti. Estas cuestiones lo llevaron a un circuito de entrevistas en diversos medios de comunicación, presentaciones y charlas, cuya culminación fue la presentación del libro en el Centro Cultural Kirchner, espacio que pertenece al Gobierno de la Nación y en el que esperaban poder montar *La cuna vacía* en algún momento.

“Los Pacheco descubren la fragilidad de los límites que pocos habían rozado antes. Rompen el blindaje de las certezas admitidas y nos dejan ante un cielo más alto” (Pacheco, 2015 : 8) , sentencia Morales al cierre de su apertura del libro.

Braceli, por su parte, metaforiza en su prólogo constantemente sobre los artificios de Pacheco para reinventar los silencios, re-dotar las palabras, vivir en la cornisa. “(...) tiene la impunidad y el arrojo de los sonámbulos. Su teatro convierte a las palabras en otra cosa. En talismanes, esquirlas o gotas de pura poesía. Sus intensas pausas entre imagen e imagen tienen la palabra.” (Pacheco, 2015 : 15). Capacidades, talento y un renombre en la escena teatral muy grandes, demasiado grandes, una técnica y métodos elogiados una y otra vez por la crítica teatral, obras cuyo resultado era mágico, de una belleza inconmensurable. Con todo esto era con lo que se encontraban quienes se acercaban a su espacio:

La primera o segunda clase con Omar, él nos dijo que ahí nos formábamos no para representar, sino para ser creadores. Fa, que emoción, que flash, acá me quiero quedar. A los meses fui a ver La Cuna Vacía. Inexplicable todo lo que sentí, esa obra te encantaba como un truco de magia, salí con una alegría en el cuerpo que me desbordaba”, relató Emilia Romero Palmieri, ex-alumna y miembro de su compañía, en su testimonios

Por su parte, respecto al método y los límites, Carolina Ghigliazza Sosa, otra de las víctimas, detalló:

Sabía detectar tu punto débil, tu dolor más profundo, el clavo de tu historia: yo soy hija de desaparecidos e interpreté ese papel, y el de desaparecida, y el de Madre de Plaza de Mayo, el de mujer torturada, violada...Todo en nombre de causar impacto en el público.

En el año 2017, ya inmerso en un contexto en que la masividad de las movilizaciones y múltiples pronunciamientos públicos de las mujeres para visibilizar la violencia de género y, en consecuencia, múltiples violencias a las mujeres habían tomado protagonismo; Omar Pacheco estrena *Dashua*, su última obra. Lo hace en la sala “La Otra Orilla”, con tan sólo dos actores en escena: María Centurión y Valentín Mederos, dos de sus discípulos

históricos. En esta obra, el director decía abordar, principalmente, las violencias hacia las mujeres:

Esta obra también nació porque me atormenta la violencia del hombre hacia la mujer, que se ejerce en lo íntimo y desde múltiples estructuras simbólicas y concretas (...) Lo importante es lo que pasa y cómo lo contamos. Trabajamos para encontrar la belleza estética en el horror. Solo así eludimos lo panfletario y vamos a lo más profundo (Feijoo, 2017)

Tanto *La cuna vacía* como *Dashua* permanecieron en cartel hasta el final.

El 2 de Noviembre de 2018 algunas de sus alumnas decidieron poner en palabras, finalmente, los maltratos a los que venían siendo sometidas dentro de ese espacio. Agustina Miguel, una de las que llevó adelante este hecho, relató que decidieron leerle en su clase lo que les venía sucediendo, y luego se retiraron. Lo hicieron de ese modo porque querían evitar la manipulación y persecución que suscitaba cualquier crítica o planteo que se realizara frente a Omar Pacheco, los cuales siempre abría al grupo, haciendo a otros partícipes del conflicto.

Ese retiro luego de la lectura de Agustina y sus compañeras frente a quienes asistían al taller, implicó también sacar objetos de una de ellas que se encontraba viviendo en el teatro, y, por seguridad y apoyo, la espera de otros tantos ex alumnos, que las habían contenido en esa decisión y proceso. El hecho quedó registrado en un video que grabó una persona que se encontraba observando todo desde la puerta, en el cual se escucha, entre otras cosas, que le gritan al director: “Se acabó la secta”.

A partir de ese momento, se desenlazaron una serie de comunicados y testimonios a partir de una página de Facebook creada esa misma noche con ese fin, llamada “Director Omar Pacheco Abusador”, que replicaron también algunos medios de comunicación. El principal comunicado, el de sus alumnas/os de ese momento (que adjuntamos en el anexo) habló de abuso de poder, maltratos, acoso, estafa, explotación, manipulación, mentira:

Omar construyó el método del Teatro Inestable en las bases de la verdad, equidad, compañerismo, confianza implacable, respeto, libertad, humanidad. Valores que se ha encargado de pisotear constantemente con su doble discurso y su hipocresía (...) no lograron con tanta miseria arrebatarnos los sueños, la convicción de que un arte combativo y realmente libre es posible, que crear belleza le da batalla a este mundo deshumanizado y gris, que no hay que conformarnos, que se pueden construir espacios libres de violencia y que no vamos a rendirnos, nunca.

Dos días después, el 4 de Noviembre de 2018, Omar Pacheco se suicidó. Como si fuera un último truco de montaje de alguna de sus obras, lo encontraron ahorcado en la parrilla de luces de la sala “La Otra Orilla”. Sus ex alumnas, quienes habían logrado exponer sus incomodidades y las violencias de las que habían sido víctimas, se enteraron a través de medios periodísticos que las llamaron en busca de declaraciones. Al respecto, la *Campaña Nacional en contra de las Violencias hacia las Mujeres* expresó en un comunicado público:

Queremos repudiar el accionar de los medios hegemónicos, que no dieron difusión a las denuncias que muchísimas mujeres se animaron a poner en palabras, pero que sin embargo ahora sí aparecen para hablar del suicidio de Omar Pacheco dado a conocer hace unas horas.

Hasta acá describimos la formación y recorrido de Omar Pacheco: sus inquietudes, el desarrollo de un método a la altura de sus búsquedas y cómo construyó su reputación dentro del campo teatral. Lo que denominamos el “desde afuera”, aquello que se observa y dice acerca de su trayectoria, todo aquello con lo que se topaban quienes se acercaban a sus espacios de creación, además de su persona.

En el próximo capítulo desarrollaremos el accionar de Pacheco como docente y director de una compañía teatral, y la construcción de los significantes que luego formaron las bases para la denuncia pública. Reconstruiremos así lo que llamamos el “desde adentro”.

Capítulo 2: ¿Loco genio o genio loco?

“Pienso que hay que tener mucho cuidado con afirmar que el supuesto Dios también hizo la luz.

¿Por qué? Porque existe un ser humano en el ámbito teatral, que destejendo tinieblas hace la luz, la dibuja, la corporiza, le da semblante, la hace respirar.

Ese ejemplar humano es Omar pacheco, el loco”

R. Braceli

En este capítulo nos interesa indagar sobre cuáles eran las características que hacían incuestionable y fascinante a Omar Pacheco. Sin dudas, su obra y creación artísticas arrasaban con cualquier crítica, con cualquier colega, cualquier medio; porque la belleza artística y el abordaje temático enorgullecía a sus integrantes y maravillaba a sus espectadores.

Su nombre y trayectoria embanderaban toda una propuesta, un saber, una práctica, una metodología. Un nivel de creación que sólo se lograba (para la crítica, para sus discípulos y para él mismo) en manos de alguien como “Pacheco”: el “genio creador”, “el maestro y sus discípulos” y la entrega al “proyecto” a una “causa”.

Todos esos significantes, sostenían algo muy oscuro y oculto. Ese “maestro” ejercía casi por completo la reproducción de un modelo hegemónico patriarcal. Constituía un líder masculino en el ámbito del arte, creador de un espacio donde se discutieron problemáticas histórico políticas en relación a temas sensibles para la sociedad argentina, pero no se puso en discusión su propio rol.

En el capítulo anterior recorrimos la historia de Omar Pacheco desde sus comienzos, su consolidación y su desembarco en “La otra orilla”, espacio que lo vio brillar y también que presenció su final.

Ahora bien, cómo expusimos al comienzo, aquí nos interesa adentrarnos en la práctica misma, conocer el “desde adentro”, cómo fue el ejercicio de Omar Pacheco cómo docente y director y cuáles fueron los eventos y las condiciones que gestaron el estallido desplegado en un escrache y el grito puesto en voz colectiva anunciando “se te terminó la secta”.

Agustina Miguel, fue alumna y actriz de la escuela de Omar Pacheco. Lo interesante de su rol es que no solo estuvo en los últimos 4 años (es decir hasta el escraque y posterior final) sino que además fue una de las integrantes, que un día comenzó a preguntarse sobre cómo se sentía dentro del espacio, empezó a prestar atención a sus malestares, su falta de ganas en participar, sus incomodidades por comentarios del director, su dolor y bronca por malos tratos y diversas situaciones que relata en la entrevista. Su angustia fue creciendo hasta ponerla en el cuerpo (padeciendo ataques de pánico). Agustina atendió a todas estas cuestiones y decidió comenzar a juntar distintas piezas del rompecabezas para entender lo que le pasaba y más grave aún, sospechar que a muchas otras también les había pasado.

Recurrió a testimonios de ex alumnos/as, reunió a compañeras actuales de manera grupal pero privada, recordó escenas pasadas de compañeras/os que habían abandonado el espacio, recurrió a una página de Instagram donde se denuncian situaciones con actores y directores del campo teatral argentino. Por todo esto la buscamos, la consideramos clave, le realizamos una entrevista y en este capítulo retomaremos parte de su testimonio (y otros también) que nos ayudaron a reconstruir ese “desde adentro”:

Nos dice Agustina que todo comenzó cuando presenció por primera vez una obra de Omar Pacheco “La cuna Vacía” presentada en el año 2013: “La vi y quedé flasheada, salí y dije yo tengo que hacer esto”, así es como describe Agustina su primer encuentro con la obra de Pacheco. En la entrevista nos cuenta que fue su novio quien la invitó, porque sabiendo que ella hacía teatro (primero en el Teatro General San Martín y luego en Timbre 4, dos escuelas de renombre en el campo teatral) esto la iba a cautivar por ser algo completamente distinto, y así fué.

Ella nos cuenta que había dejado de estudiar teatro hacía tiempo, ya no la motivaba demasiado continuar con propuestas convencionales, porque eso la aburría y la alejaba de la creatividad que representa el teatro. Sin embargo todo esto parece cambiar en el momento del encuentro con “La Cuna Vacía”, y manifiesta que le provocó una gran movilización de sus emociones: “Salís descolocado como espectador, porque es una experiencia que en el teatro en general no existe y después se produce algo en lo emocional que es muy fuerte”.

Palabras similares encontramos en otros testimonios recogidos, Emilia Romero Palmieri, ex alumna, escribió:

La primera o segunda clase con Omar, él nos dijo que ahí nos formábamos no para representar, sino para ser creadores. Fa, que emoción, que flash, acá me quiero quedar. A los meses fui a ver La Cuna Vacía. Inexplicable todo lo que sentí, esa obra te encantaba como un truco de magia, salí con una alegría en el cuerpo que me

desbordaba. Por septiembre aproximadamente me convoca a su obra. Me acuerdo que le dije a mi mamá: si me llaman para su obra, yo te juro que dejo todo.

Otro testimonio con ciertas coincidencias es el de Florencia Anaya, que publicó:

Mi tránsito en la otra orilla comenzó en el año 2016. Había conocido el trabajo de Omar Pacheco a través de un taller que dictó durante 6 meses en Monte Grande. Quedé fascinada con su propuesta, tuve un proceso de mucho compromiso y entrega. Antes de terminar el taller Omar me invitó a su espacio en “La Otra Orilla” para formar parte de la obra La cuna vacía. Sin dudarlo acepté.

Como vimos en el capítulo anterior, Omar Pacheco tenía una trayectoria en el campo cultural de las artes escénicas que le otorgaba un gran reconocimiento. Su trayectoria y su obra lo avalaban de tal forma que lo ubicaban en el lugar del “genio creador”, pero claro está que eso no se sostenía sólo con discursos; vivir la experiencia de su obra, pasarla por el cuerpo, usar los sentidos de manera distinta para aprehender el/los mensajes de su obra, sorprenderse por el bello abordaje del horror de sus temáticas, la destreza de los actores, el uso técnico de las luces y sonido: flasheaba, encantaba, maravillaba, por ende afirmaba y sujetaba la idea del genio creador. ¿Quién no quiere estar allí, al lado de un genio? Llegar a estudiar con Pacheco y actuar en sus obras era hacer real y posible algo extraordinario, vivir un sueño.

Cabe destacar que en el circuito teatral circulaban rumores acerca del “mal carácter” de Pacheco, como las “locuras de Norman Brisky” o “la rigurosidad de Agustín Alezzo”; pero claro está que en el caso de Pacheco esto nunca llegó a una publicación, si bien estuvo la denuncia por estafa de su ex alumna Carolina Ghigliazza Sosa, donde la justicia falló a su favor, lo máximo que se podía hallar en medios hasta mediados de 2018 eran comentarios como “es medio loco” y algún testimonio suelto si se tenía la suerte de escuchar, porque como nos dice Linda Nochlin, eso no sale, sobre eso no se escribe, y menos si es varón. En cambio hay una serie de publicaciones que justifican al artista y su quehacer como un baluarte del mundo creativo, onírico, especial, iluminado, etc. Y que se incluya la cuota de “locura” está naturalizado, hasta es necesario.

Si a lo arriba mencionado (prestigio sumado a la belleza artística) adhiere a una “causa”, un “proyecto”, aquí sí comienza algo más profundo porque se los/as convoca desde lo colectivo e ideológico, no desde el sólo hecho “narcisista individual” de la realización de artística.

Acá hay algo más supremo donde están depositadas las expectativas, que se explica en lo que Foucault llama poder-saber, que dice que para analizar las relaciones de poder es necesario conocer esos “saberes” que se han construido como hegemónicos en un

momento histórico y que están presente en los discursos⁶, y en este caso había muchas razones que avalaban a Pacheco: 34 años de carrera, seminarios dictados, libros con prólogo de Victor Hugo Morales, entrevista de Jorge Dubatti, siempre a lado de nombres como Augusto Fernández, Carlos Gandolfo, Ricardo Bartis, Rubén Szuchmacher, cientos de críticas que elogiaban y magnificaban la labor de Omar Pacheco. Su saber era “incuestionable”

Pero todos esos discursos no narraban la cotidianidad, la experiencia del entrenamiento, la especificidad y el compromiso con la que se debía abordar el formar parte, sin embargo en los testimonios recogidos pudimos acceder a relatos que brindaron información acerca de lo que era, “pertenecer” y es allí cuando algo de todo eso “mágico” empieza a resquebrajarse.

Una de las experiencias que comienza a vivenciar Agustina y nos destaca en su relato, tenía que ver con el “mal clima”, así lo llama ella, que se generaba cada vez que algún actor o actriz decidía abandonar el espacio. Si bien los alumnos ingresaban a los seminarios para formarse con él, Pacheco daba la oportunidad, luego de algunos meses y si el compromiso era demostrado, de poder ocupar algún rol (actuando o en lo técnico) en el desarrollo de las obras en cartel. Eso motivaba mucho ya que no era difícil “cumplir el sueño”, lo difícil era bajarse.

Dejar una obra o dejar el proyecto (como se decía, “el proyecto”) era muy problemático porque las obras son muy complejas, no es que vos decis me voy, bueno pasenle la letra. (...) yo me acuerdo que uno de los pibes que se tenía que ir, que se quería ir, porque ya estaba todo re podrido, se la re bancó hasta el final, estuvo entre cinco y seis meses para pasarle su rol y todo en un clima del orto, era como que de alguna manera terminabas quedando preso. Había algo de la entrega a ese proyecto que hacía que por más que estuviese todo podrido vos no podías fallar, eso no se podía parar nunca, la maquinaria no se podía parar.

Agustina cuenta que al principio no se entendía muy bien porque sucedía esto, que era difícil identificar ese malestar. Ni siquiera llegaban a preguntarse “¿por qué está mal bajarse de un espacio que ya no me motiva?”, antes de eso aparecía el significante “traición” y anulaba cualquier posibilidad de pregunta. Y es acá donde aparece uno de los principales contrastes discursivos, que estando dentro (siendo alumno) o estando fuera (campo teatral) era muy difícil de identificar: un maestro que definía a su espacio como un lugar de libertad

⁶ En el discurso de poder hegemónico están presentes las prácticas. El discurso hegemónico es aquel que en un contexto determinado prevalece y representa la verdad de quienes controlan y tienen poder. El discurso no corresponde solo a la experiencia oral o escrita, sino que dentro de este se encuentran los gestos, la expresión del cuerpo, etcétera. Debemos así partir de que hay varios saberes, pero que están en disputa. El discurso hegemónico incluye lo prohibido, lo que no se puede, ni debe decir, nos dice así, que hay saberes sometidos. El orden social, corresponde al discurso de verdad. La verdad está fundamentada en el saber que se ha logrado imponer, es decir, está dicho desde el poder (Foucault, Saber y verdad; 1991a)

de creación, despojado de ataduras del sistema, pero en la práctica hacía sentir “presos” y “traidores” a los actores que tomaban la decisión de dejar el teatro.

Claro está que Pacheco no encerraba a sus alumnos, pero tanto el disciplinamiento, que no se sostiene por el ejercicio de la dominación (Foucault, 1999b) sino por los discursos que ejercían severidad a la hora de adherir a la práctica educativa y al espacio en términos subjetivos, como la función ideológica, que opera en las prácticas y legitima las relaciones de poder (Zizek, 2001), y que en este caso se apoyaba en una “causa” de carácter política; hacían arduo y costoso, en términos individuales pero también grupales, la salida de un integrante del espacio

Dejar de pertenecer era sinónimo de traición. Esto lo dice Agustina en la entrevista, pero también aparece en varios de los testimonios recogidos:

Este lugar proponía un teatro único, un proyecto distinto, que intentaba mantenerse siempre en los márgenes del sistema y de una cultura opresiva. Constantemente hemos sufrido un lavado de cabeza, haciéndonos sentir culpables cuando no coincidíamos con lo que él planteaba, desde su personalismo, como verdad absoluta. No había lugar para la contradicción, la duda, la confrontación.

En palabras de Carolina Ghigliazza Sosa, “Cuando alguien deja de trabajar con él, se va con el nombre de traidor, y si es mujer, traidora y puta, y todos tus secretos revelados, hay que tener mucho coraje para irse de la otra orilla”

Emilia Romero Palmieri “Vi como defenestraba a compañerxs por haberse ido; vi cómo manejaba la información y la comunicación, vi como quería que nadie tuviera vínculo (pero él los tuvo) por fuera de La Otra Orilla”.

Traidores, Cárcel, Presos, Culpables, corresponden a algunos de los significantes que trabajaba Pacheco en las temáticas de sus obras. Sin embargo, y contradictoriamente, son las palabras que eligieron ex participantes del grupo para describir sus sentimientos a la hora de salir o contradecirlo.

Poco a poco todo lo descrito en el capítulo uno y el deslumbramiento de los primeros tiempos como alumno, comienza a resquebrajarse. Durante los años que ejerció como docente y director, fueron muchas las situaciones que fueron padeciendo alumnos e integrantes del elenco, el momento de la salida era una de ellas pero que al menos para aquellos que decidían hacerlo, era una acción de preservación para poner fin a ese debilitamiento de la propia subjetividad.

Porque el trabajo de cualquier abusador es operar sobre esas subjetividades, dice Susana Toporosi (2018): “el abusador suele hacer un trabajo que va minando de a poco la

subjetividad (...) para que el o ella vayan empezando a sentir que su propio anhelo es participar de estas acciones” (Toporosi 2018: 31)

Era muy complejo para los integrantes de Teatro Inestable identificar el accionar de Pacheco, ponerlo bajo la lupa y ver aquello que no estaba bien. Esto se funda en varias cuestiones, una de ellas, como dijimos, era todo lo que se depositaba en su persona por ser referente del campo teatral, además Pacheco construía un discurso de sí mismo que operaba cómo marco regulatorio de lo que en el teatro debía suceder, la crítica apoyaba la idea de que ser un “poco loco” es necesario para ser artista, y una técnica que tampoco se podría contrarrestar, ¿cómo se lo comparaba? si era único en su propuesta metodológica, además de que su discurso incluía dejar atrás todo lo aprendido, porque en ese espacio se construía desde otro lugar, desde la no convencionalidad. En voz de Omar Pacheco, en su libro *Cuando se detiene la palabra* dice:

Iremos trabajando para ir desbloqueando las áreas que todavía él (en referencia al actor) no tiene resueltas pero que como orientador uno tiene clara cuáles son. Él aún no sabe de todo lo que es capaz y yo debo trabajar desde un lugar inductivo y sutil para que vaya superando las dificultades que trae, de lo contrario no podrá ingresar a esta nueva naturaleza (Pacheco, 2015: 48)

Palabras cómo estas se repetían constantemente en las clases y ensayos, nada de lo que implicaba ingresar a “La otra Orilla” era previamente conocido o adquirido en una escuela de teatro: el entrenamiento físico, las horas dedicadas, los vínculos entre pares y con el docente, las tareas asignadas, los guiones, los vestuarios o no vestuarios (actuar desnudos era muy habitual) casi todo tenía su propia lógica, que era necesario incorporar con una entrega única.

Todo esto formaba parte del lenguaje propio implementado por Pacheco, estaba tan naturalizado que casi todo lo planteado era distinto que no se cuestionaba. Aquí nos parece interesante introducir también que no sólo la habilidad del maestro y su propuesta ejercían fascinación. Ingresar a este espacio era acercarse a un “Mito” (Barthes, 1990). La propuesta presentaba su propio lenguaje de forma tal que se naturalizaba⁷, armando un sistema de significación único que operaba sin cuestionamientos, o algunos pocos sueltos que terminaban desarticulándose cuando el mismo grupo lo aislaba por mostrarse casi como un disidente de la “causa”.

⁷ “Estamos en el principio mismo del mito: él transforma la historia en naturaleza. Entonces se comprende por qué, a los ojos del consumidor de mitos, la intención, la argumentación ad hominem del concepto, puede permanecer manifiesta sin que parezca, sin embargo, interesada: la causa que hace proferir el habla mítica es perfectamente explícita, pero de inmediato queda convertida en naturaleza; no es leída como móvil sino como razón” (Roland, B. (1990), *Mitologías*, Siglo xxi editores, España, 1ra edición, p. 132

Sin embargo hay una práctica que se enuncia en la mayoría de los testimonios, que comienza a generar mucha incomodidad y que de algún modo comienza a volverse punzantemente molesta para las mujeres del grupo: tiene que ver con los momentos de entrenamiento corporal.

El uso del cuerpo en el despliegue de sus obras, también requería “dejar atrás lo aprendido” para poder incorporar, otra forma de caminar, de moverse y de liberarse de límites que pudieran interferir en la entrega física del actor. Exigencia en el entrenamiento y desnudez eran los ejes principales del uso corporal dentro de la propuesta teatral. En relación al actor y su cuerpo Pacheco escribió:

La lectura de su cuerpo se da cuando él mismo entra en crisis y puede resignificar espacios, objetos y vínculos. Cuando el cuerpo se estabiliza, empieza un proceso racional e intelectual vinculado al naturalismo, a la naturalidad. Cuando él mismo construye la alteración de estas leyes por haber habitado otro cuerpo y haber aprendido otro comportamiento, puede permanecer en un estado de creación muy cercano al territorio de lo simbólico (Pacheco, 2015: 105)

Para llevar a cabo este “reseteo” del cuerpo tal cual lo aprendimos, se debía reaprender muchas de las cuestiones básicas y cotidianas, por ejemplo la forma de caminar. Para las obras se requería una manera distinta que implicaba una caminata lenta, con el eje hacia delante, y eso en voz de Agustina era muy difícil de conseguir. Cuenta que Pacheco era muy crítico que nunca le parecía suficiente, incluso luego de varios años seguía costando que se le aprobara como correcto este movimiento.

La destreza física de los actores ya entrenados, maravillaba a los principiantes. Eran muchísimas las horas dedicadas porque era de gran espectacularidad lo que se lograba.

Para lograr incorporar el “método” que implicaba un trabajo interno y una forma de expresión particular (sin acudir a la palabra) proponía un ejercicio específico que llamaban el “trabajo de piso”, donde implicaba que la sala esté completamente a oscuras, con una música (tipo instrumental, ritual, sin idioma reconocible) con volúmen muy alto, los actores acostados en el piso a una cierta distancia entre sí, y comenzar a realizar movimientos. Al respecto, describe Agustina:

Empezar a encontrarles movimientos al cuerpo, que justamente nos corrieran, nos sacaran de lo que puede ser el lugar cotidiano, había como mucha enemistad u oposición con todo lo que fuera reconocible, cotidiano, la idea era romper el cuerpo, como buscar líneas y movimientos que ayudaran a esto.

Hasta acá la descripción no resulta llamativa, dado que se describe una práctica individual de entrenamiento corporal y mental, porque Agustina agrega que por momentos la idea era

llegar a un estado de meditación, es decir frenar la mente, o al menos eso se buscaba, un dato que agrega es que esto podía durar treinta minutos hasta dos horas, porque algo que se buscaba era perder la noción de tiempo.

El punto conflictivo comienza cuando comenta que en varios de esos ejercicios, debido a los movimientos, los cuerpos comenzaban a desplazarse por el piso, y en muchos de ellos participaba Pacheco sumándose al entrenamiento sin previo aviso. Los cuerpos se rozaban unos con otros, se entrelazaban formando “luchas entre seres” o quedaban unos arriba de otros. Agustina destaca esto como delicado dado el nivel de entrega que requería, pero es más complejo aún si se incluye el docente, lo cual generaba mucha confusión: “en ese momento pensaba ¿esto está bien?, y ahora me enoja conmigo misma. Con la mentalidad de ahora yo te digo ‘esto está mal’ de cajón, le pego una patada a este señor” pero relata que en ese momento, 2014 no estaba tan claro todo en relación a las posibles situaciones de abuso y también destaca que todo se justificaba a partir del hecho de pertenecer a un espacio de creación artística único, singular e increíblemente artístico, cómo si todo lo que sucedía allí se debía permitir.

Otros de los testimonios recogidos, mencionan crudamente algo similar: “él se aprovechaba de este estado de vulnerabilidad para meterse cuando él quisiera y sin aviso previo en el piso, manosearnos y manipularnos corporalmente”:

Un día en que OP sabía que no iba a haber nadie en el Teatro, me llamó para hacer un trabajo de piso con él. Según su discurso "pedagógico", eso implicaba seguir avanzando y profundizando en el método. Fui, trabajé sola bastante tiempo hasta que me encontré en el piso con él (o él me encontró). No sólo me manoseó, sino que metió su mano debajo de mi ropa (también la ropa interior). Al salir de la sala me exigió que todavía no le contara a mis compañeros que ya había pasado a esta instancia porque los demás podían llegar a sentir cierto recelo.

El cuerpo en tanto su disciplinamiento y su soberanía es un tema crucial a la hora de analizar las relaciones de poder. Judith Butler (2002) nos dirá que existen límites materiales y discursivos que generan una diferenciación en los cuerpos, y que regula el comportamiento; pero aquí parece haberse borrado esa delimitación, la propuesta de Pacheco acerca de la libertad (corporal) y de desaprender para generar una nueva lógica, tiñó de confusión a la hora de delimitar lo esperado para un ejercicio de entrenamiento actoral, y se convirtió en un aprovechamiento por parte del docente. Y eso lleva a otras cuestiones para analizar: manipulación y abuso.

Pero no sólo en esta dimensión es acusado Pacheco, como bien dijimos había una gran respaldo a todo este accionar y era “la causa”, construido por un depositario de ilusiones, “la causa o el proyecto” tenía que ver con aquello que los trascendía, donde se militaba, se

ponía el cuerpo y dinero. Pacheco tenía una forma particular de financiar “el proyecto”, dado que según los testimonios, los actores no cobraban. Tampoco era una cooperativa en términos “clásicos” (de lo que se recibe se deducen los gastos, el resto se reparte o invierte) pero sí lo era en términos prácticos, dado que las tareas (desde la boletaria, la cabina técnica, el orden de la sala, la actuación, y demás quehaceres) estaban a cargo del elenco. Quienes, sin embargo, no percibían ni un sueldo ni porción del dinero ingresado.

A lo mencionado se suma una cuestión que forma parte de las acusaciones a Pacheco bastante más compleja, que tiene que ver con testimonios que aseguran que la propiedad donde estaba alojado el teatro se compró con dinero donado por algunos de los integrantes, que cobraron una indemnización perteneciente a una reparación histórica por ser hijos de desaparecidos, otorgada por el gobierno. Dice el testimonio de Lidia Borda Serapio Jito "Fuimos a la justicia y nos dimos cuenta que no solo habíamos perdido el dinero de todos, por creer en un proyecto cooperativo cultural, sino también tuvimos la certeza que Omar Pacheco premeditó un plan para apropiarse”.

De aquí la acusación de “estafador” que se repite constantemente, junto a “abusador”, “manipulador”, y que fueron algunas de las palabras que se escucharon gritar el día del escrache.

Los ex alumnos destacan a Pacheco como un gran orador, performático hasta en su habla, convincente, era quien tenía la verdad sobre el método y cómo lograr el estado que les permitiría alcanzar el grado máximo de creación artística que ellos admiraban profundamente. Pero bien sabemos que *la verdad* es un elemento esencial para toda relación de poder (Foucault 1991a), y fue muy difícil y costoso para muchos integrantes poder identificar cómo operaba Pacheco.

Pero en cierto momento algo se rompió en varios de los que todavía formaban parte: las acusaciones por parte del docente, el malestar, los malos tratos, fueron socavando; más el impulso de la época (la llegada de la cuarta ola feminista) y sus propias experiencias, habilito encontrar una forma de organización, que permitió generar un mecanismo para poner fin a la continuidad del espacio teatral (al menos en esos términos).

En el siguiente capítulo desarrollaremos, a nuestro entender, cuál fue la causa que habilitó la salida y generó ese gran respaldo en el que se apoyaron las integrantes de la compañía, para poder mostrar y denunciar el “desde adentro” de La otra orilla.

Capítulo 3: La perspectiva de género: llave para la salida

“Basta con reconocer en la humanidad la posibilidad del encuentro en igualdad entre mujeres y hombres. La igualdad entre los únicos seres equiparables: las humanas y los humanos”

M. Lagarde

El presente capítulo desarrollará la necesidad de incluir la perspectiva de género como herramienta conceptual para poder explicar cómo se gestaron los sucesos al interior de Teatro Inestable. Sucesos que posibilitaron que los integrantes pudieran identificar las prácticas abusivas de Omar Pacheco en la categoría de violencias/estafa.

Pondremos en relación estas categorías con la Cuarta Ola Feminista como movimiento, y las particularidades del contexto socio-político en que se gesta.

Será la perspectiva de género la herramienta de análisis que ayudará a romper con ese “MITO” y comenzar a resquebrajar de a poco los conceptos instalados como verdades

Hay una recurrencia en varios de los testimonios recogidos, acerca de la idea de que había algo que no se veía, pero que en el 2018 sí se dieron las condiciones para que lo pudieran ver; como un velo que cae, como un telón que se abre (metáfora que dolorosamente aplica al caso Pacheco).

El año en el que las integrantes de Teatro Inestable llevaron a cabo el escrache, es el resultado de varios años previos donde algunas de las situaciones descritas en el capítulo anterior, formaron una base de hechos nefastos que operaron como impulsores para la organización colectiva. Pero creemos que hay dos ejes que actuaron como sostén referencial: por un lado el contexto histórico social (donde se inserta este hecho) debido a la llegada de lo que se ha denominado como la Cuarta Ola Feminista⁸, y por otro lado todo el

⁸ 4ta Ola feminista, es un concepto agrupador para denominar e identificar a todas las expresiones feministas a nivel mundial situados desde el 2015 en adelante, que enfatizaron en la lucha por las desigualdades generando lemas específicos Si bien con características y reclamos propios en cada país, dichos reclamos tienen denominadores comunes, centralmente el cuestionamiento de las desigualdades entre mujeres y varones, la denuncia de la violencia de género y los femicidios, la necesidad de no callarse más frente a las violencias. (Mala Junta 2018, *La Cuarta Ola Feminista*, Buenos Aires, Oleada)

recorrido intelectual (clásico y nuevo) que instala la necesidad de una perspectiva de género que atraviese las organizaciones, las instituciones, la sociedad y las subjetividades, volviéndose un elemento básico de prevención y lucha para el feminismo en la búsqueda de una sociedad igualitaria.

El 2018 es un año muy significativo para la historia del movimiento feminista en Argentina y el mundo, esto se evidencia a partir de observar por ejemplo, todas las manifestaciones realizadas en conmemoración al 8 de Marzo “Día internacional de la mujer trabajadora” en que hubo movilizaciones en más de 70 países y 150 ciudades del mundo.⁹ Por estos años la aparición de consignas feministas, que embleman la unión de las mujeres en la lucha por uno de los flagelos más graves, la violencia de género: “Ni una Menos”, “Vivas nos queremos”, “Yo sí te creo hermana”, “No nos callamos más”, “Somos tu manada”, también dan voz y visibilidad a esta problemática.

Para comprender el contexto de la explosión de este incremento de violencia hacia las mujeres, recurrimos a la antropóloga feminista Rita Segato¹⁰ (2018) que nos ayuda a entender la problemática, indicando que nos encontramos en una fase que define como “Dueñidad” la cual implica que estamos en un momento de la existencia de una refeudalización del mundo tanto por el grado de concentración de la riqueza como por el abandono de la ficción institucional de que los políticos representan los intereses de los empresarios. Entonces, según Segato, se transforman también los mandatos de la masculinidad: ser hombre según el modelo hegemónico actual es tratar de pertenecer a esa corporación masculina de dueños, y es a través de la posesión y control del cuerpo femenino que se pertenece.

No obstante la causa de lucha es mucho más amplia que la violencia de género: la mirada incluye las desigualdades y la ausencia de derechos específicos para pensar las autonomías de las mujeres, así también como los roles sociales y las disidencias sexuales, que también son abrazadas por esta cuarta ola feminista.

Este contexto movilizó y llevó a muchas mujeres a repensar su rol, reflexionar y fundamentalmente a empatizar, es por esas épocas que aparece un concepto que llega

⁹ Expresiones como: “Madrid será la tumba del machismo” exclamaron las españolas. “El lugar de la mujer es la resistencia - No prestaremos obediencia” gritaron las turcas desafiando el estado de sitio. “Time’s Up” (“Se acabó el tiempo”) expresaron las norteamericanas. “Aborto Legal ya - Basta de ajuste y despidos” fue la consigna que encabezó en la Ciudad de Buenos Aires la movilización más grande de los últimos años” Mala Junta (2018) *La Cuarta Ola Feminista*, Buenos Aires, Oleada.

¹⁰ Rita Segato es en la actualidad una de las referentes teóricas feministas más importantes, explica cómo la concentración de la riqueza, la desigualdad social, el giro en la política, la debilidad de los Estados y la masculinidad patriarcal se relacionan de manera directa con la violencia hacia las mujeres. Segato, R. *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018. 142 pp

para quedarse: “Sororidad”, definida como la relación de solidaridad entre las mujeres, especialmente en la lucha por su empoderamiento, porque este escenario impulsó a comprender que cuando la lucha individual por una causa se aborda entre muchas, pasa a ser colectiva y eso sostiene los dolorosos procesos que implica dar visibilización a un abuso, a la necesidad o elección de pasar por un aborto, a una injusticia. Es por ello que aunque muchas de las que comenzaron a participar en esos movimientos, manifestaciones, espacios de militancia, nunca hayan sufrido nada de lo descrito, poner el cuerpo a la lucha es apelar a la transformación urgente por la inminencia y el riesgo en la que se encuentran todas las mujeres.

Entonces resultó necesario comenzar a comprender e incluir categorías de análisis como Patriarcado, que expresa que “todo lo vinculado a lo femenino está subordinado a lo masculino y donde el sistema de vínculos se organiza jerárquicamente” (Mala Junta, 2018: 29) y donde allí se inscriben otros elementos que se desprenden, generando una lógica patriarcal de funcionamiento

La mirada sobre la violencia machista se empieza a ampliar, para poder entenderla como el mecanismo básico, estructural, que permite defender y sostener un sistema de dominación social basado en la desigualdad, como es el patriarcado. Pero encontramos que la violencia machista presenta múltiples formas, porque no es la apropiación del cuerpo la única manera de ejercerla, y es en este contexto que comenzamos a preguntarnos por todas esas manifestaciones y experiencias vividas, concluyendo que son muchas las mujeres que han sufrido violencia machista en alguna ocasión, más allá de haber sido golpeadas o violadas concretamente.

El mecanismo del hombre “responde y obedece al mandato de masculinidad que se instala en el pedestal de la ley y se atribuye el derecho de punir a la mujer” (Segato 2018: 44) y esta subyugación se ejerce silenciosa y naturalizadamente porque las condiciones de desigualdad garantizan un terreno fértil y propicio. Estas desigualdades van desde el trabajo doméstico (que incluye cuidado de los hijos, tareas del hogar) la inserción en el mercado laboral formal, acceso a tareas jerarquizadas, diferencia salarial, entre otras.

El contexto político y social de 2018, año en que se gesta y despliega el escrache a Pacheco, impulsado por el #NiUnaMenos del año 2015 (más todas las otras manifestaciones en la región y el mundo), fue un momento que sirvió de impulso para que muchas mujeres se reunieron para pensarse colectivamente, ya sea por una situación particular o por una situación que afectaba a muchas. En el próximo capítulo desarrollaremos y profundizaremos sobre el objeto de nuestro trabajo, pero nos parece

importante hacer un relato de varios casos de organizaciones que se gestaron a partir de socializar y compartir hechos de las que fueron víctimas y que decidieron dar a conocer, para terminar con ellos.

En el periodo en que se sitúa el escrache a Pacheco, emergieron muchos casos con similares características: un referente masculino, situado como mentor, maestro, líder, etc. de un espacio integrado por mujeres y varones, pero que por lo general no adhieren (los últimos) por no ser destinatarios de los abusos.

Este referente se construye como un gran maestro, reconocido en su campo, seductor desde el punto de vista del conocimiento que ostenta y muestra tener, lo que genera en principio gran admiración y un vínculo de mucha confianza, en varios casos generando vínculo sexo-afectivos con las alumnas/integrantes del grupo. Pero poco a poco comienza a utilizar ese vínculo a su favor, ejerciendo prácticas de manipulación, que en algunos casos llegan a instancias muy graves como abuso o violación, pero de donde previamente se identifican otras prácticas más sutiles o solapadas, como mensajes o comentarios indebidos, vulneración de la víctima a través de engaños, generar enemistad con el resto del grupo para lograr el aislamiento.

Claro está que para que exista este patrón de conducta y repetición es porque estamos ante una cuestión cultural - estructural y esto se da en parte porque:

Los hombres no se identifican con facilidad con las mujeres al haber construido su identidad sobre una dicotomía radical, y además jerarquizada, que los aleja de todo lo femenino. (...) El tener más prestigio todo lo masculino, cuesta reconocer el peso y el valor de una subjetividad ajena, la de la mujer. De ahí que se la puede convertir en objeto (Pernas, 2001; en Osborne, 2009, p.141 como se citó en Vázquez 2017).

Concentrar ese poder basado en un sexismo que como nos indica Vazquez, los habilita estableciendo jerarquías y privilegios entre los géneros, posicionando al modelo masculino heterosexual en la cúspide y generando las condiciones de posibilidad de prácticas violentas machistas.

Es por ello que encontramos un gran volumen de casos, en distintos ámbitos con las mismas características y mismo desenlace, a continuación describimos algunos de ellos: la pregunta que inevitablemente se desprende es ¿es así cómo se obtiene justicia? siendo el escrache una práctica discursiva material, pero cuyos recursos formales entran en disputa en torno a su legitimidad.

En 2016 se difundió un video publicado en YouTube donde una joven de La Plata denunciaba haber sido abusada sexualmente por Miguel Del Pópolo, cantante de la banda “La Ola Que Quería Ser Chau”. En simultáneo Cristian Aldana, también reconocido líder de una banda de rock, en este caso “El Otro Yo”, recibió acusaciones de la misma índole, caso entorno al cual se creó un blogspot llamado “Ya no nos callamos más” donde se registraron decenas de testimonios que lo acusaban de delitos de género.

También existen muchos ejemplos que ilustran la modalidad de agrupación virtual en grupos cerrados ubicados en diversas plataformas de redes sociales, tal es el caso de “Feministas dialogando” donde se presentan entre otras cosas, como un espacio de denuncia por parte de las participantes, que para Agosto del 2018 contaba con más de 500 “ciber escraches” a distintos varones.

Sin embargo uno de los más emblemáticos por su magnitud, difusión y por ser el punta pie de otros escraches, cuyo año coincide con el caso objeto de esta tesina, es el escrache encabezado por la actriz argentina Thelma Fardin, que contó con apoyo de la colectiva “Actrices Argentinas”, quien a través de un video testimonial relató la violación que sufrió a sus 16 años por parte del actor y compañero de trabajo en ese momento, Juan Darthes.

Los casos se multiplican y continúan, aquí sólo presentamos algunos ejemplos que intentan dar cuenta del estado de situación de una coyuntura muy compleja, y de una necesidad que debe ser canalizada y entra en tensión con los dispositivos estatales y sus deficiencias en el abordaje de esta problemática, puntos que serán profundizados en el próximo capítulo.

Ahora bien, en este capítulo nos interesa situar y reflexionar, sobre las variables que actuaron de catapulta, para que se comience a problematizar, y luego ir por la búsqueda de un desenlace a través de una organización colectiva que deriva en un escrache. En este trabajo hallamos dos cuestiones fundamentales que consideramos germen y que son habilitadoras, por un lado lo que estuvimos viendo acerca del contexto de la actualización en la agenda público-mediática de lucha feminista por la llegada de la cuarta ola y todas sus demandas, y por otro lado la dimensión conceptual que comienza a operar en muchos de los ámbitos y tiene que ver con la perspectiva de género como eje analítico-conceptual transversal.

Entendemos que ambas variables vienen de la mano, el feminismo se puede militar desde las calles, desde las agrupaciones colectivas que tienen presencia en los distintos espacios públicos y sociales, pero es necesario que la mirada sobre la perspectiva de género, es decir ese feminismo, desembarque y penetre en todos los niveles sociales, instituciones

públicas y privadas, y sobre todo en que los varones comiencen a involucrarse y entender esta problemática, ya que muchos de ellos toman decisiones que intervienen en el futuro y bienestar de las mujeres.

Cuenta nuestra entrevistada que un día dentro de la jornada “laboral” (ad honorem), ingresó a la oficina de Omar Pacheco para buscar un objeto que necesitaba para la función que se sucedería ese día, y el director al verla ingresar (Agustina llevaba puesta una minifalda) arrojó el comentario “esa pollera me perturba” mientras sonreía, cubriéndolo de cierta comicidad.

Es necesario entonces que se involucren con la delimitación respecto a los lugares que ocupan las mujeres actualmente, y comprendan límites, más aún cuando sus roles los ubican en lugares de jerarquía y/o poder, aunque ello vaya en contra de prácticas naturalizadas:

Los desafíos de este nuevo momento también exigen de los varones salir de esa posición pasiva, defensiva, inmóvil que han asumido en muchos casos para comenzar a construir sus propias herramientas de deconstrucción y transformación. Esas herramientas no deben proveerles mayores privilegios, o sólo conectarlos con la dimensión emocional reprimida en sus vidas: deben servir para que activen formas de cuestionamiento e impugnación entre ellos mismos cuando detectan comportamientos machistas. (Mala Junta, 2018: 40)

Ahora bien, ¿Qué estamos diciendo cuando afirmamos la necesidad de la inclusión de la perspectiva de género como posibilitadora de una mirada crítica de la realidad e impulsora de cambio? “Esta perspectiva se estructura a partir de la ética y conduce a una filosofía posthumanista, por su crítica de la concepción androcéntrica de humanidad que dejó fuera a la mitad del género humano: a las mujeres” (Lagarde 1996:13) . Es decir, hablamos de algo urgente, porque lo que se requiere es una reconfiguración social a partir de la resignificación de la historia, la cultura desde las mujeres, donde la diversidad de género tenga un lugar garantizado, democrático y sin opresión.

Desde la mirada antropológica nos dice Lagarde, cada cultura construye una cosmovisión sobre los géneros y esto también se vincula con la etnia, con lo cual la concepción que se tenga del género en una sociedad, además de ser propia es etnocéntrica creyendo incluso que es universal, por ende la cosmovisión de género es estructurante y atraviesa todo el tejido social. Por supuesto que esto no es fijo, como todo eje social puede cambiar, incluso combinarse con otras cosmovisiones provenientes de tradiciones religiosas o históricas

determinadas, ahora bien la mirada crítica, intelectual y política que cuestiona estas cosmovisiones y que viene a colocar preguntas desde una posición feminista es la *Perspectiva de Género* y es por ello que la consideramos clave como eje de nuestro análisis.

Esas preguntas caerán de lleno sobre las desigualdades, es decir sobre el orden Patriarcal de la organización social que las provoca, por ende lleva al cuestionamiento de esas prácticas opresivas, a la deconstrucción de concepciones cristalizadas y a nuevas formas de dar sentido social al rol de la mujer y sus derechos.

El camino recorrido muestra un siniestro despertar, pero un despertar al fin, que empuja a unirse en el intercambio de experiencias difíciles de las que varias formaron parte, y buscar una salida. En el siguiente capítulo trabajaremos el escrache desde su significación histórica y su reapropiación en la actualidad. Comprender a partir del caso Pacheco cómo y porqué se gesta esta práctica social y su vinculación con la justicia y presencia del Estado.

Capítulo 4: El escrache: donde sí se habilita la palabra

“Hubo una situación donde blanqueamos algo frente a otros que no lo sabían”

Agustina Miguel

En este capítulo nos interesa realizar una reconstrucción histórica del escrache, para comprender su sentido social y su resignificación actual: ¿por qué el escrache hoy se asocia con violencias de género?

Asimismo, indagaremos al escrache, tanto en su dimensión discursiva (por su impronta comunicacional, dada su característica de circulación y enunciación); como en su aspecto de práctica cultural emergente, por ser una herramienta alternativa de denuncia y visibilización.

Ante la debilidad de los espacios formales/institucionales para abordar la problemática (inequidad de poder, acoso, abuso de poder) y ante figuras que son reconocidas y legitimadas en su comunidad o campo; aparece la necesidad, no sólo de probar el hecho sino de romper con la cristalización de esa figura (legitimada).

Es aquí cuando el escrache viene a ocupar un lugar vacío, frenar parcialmente las violencias y brindar resguardo a la/s víctima/s expuesta/s. En este proceso resulta fundamental la construcción de redes, que otorguen soporte y acompañamiento.

¿Qué es el escrache? ¿Cuándo y por qué aparece? ¿En qué momento se gesta? ¿Cuáles son las condiciones de producción de este acontecimiento? ¿Cuál es su rol y cuáles sus limitaciones?

Agustina Miguel desarrolló a lo largo de una entrevista de más de dos horas y media un relato personal sobre su recorrido en LOO, espacio que el director teatral y docente llevaba adelante. En él aparecen múltiples situaciones de incomodidades, preguntarse internamente si algo de lo que sucedía estaba bien (si era “normal”) o no, ver instancias de conversaciones íntimas convertirse estrepitosamente y sin consenso alguno previo, en situaciones de dominio público (que el docente/director abría al grupo) y ver cómo situaciones de necesidad de diálogo colectivo no podían llevarse adelante porque la palabra de Pacheco, figura que poseía un lugar marcadamente jerárquico y, como ya desarrollamos previamente, poseía una gran reputación en el ámbito teatral y despertaba admiración; decidía qué se pensaba, cómo se actuaría y cuáles eran los límites del diálogo que él abría y cerraba al calor de su propia necesidad.

También menciona constantemente lo sola y desorientada que se encontró en cada una de esas instancias, y cómo fue el comenzar a charlarlo con otras personas que habían pasado por similares instancias de violencias en el mismo espacio pero diferentes épocas, que habían sido sometidas a los mismos mecanismos de manipulación y que habían transitado esas circunstancias en la misma soledad; la posibilidad de modificar algo, romper con esos mecanismos y cambiar el rumbo de esa suerte de *eterno retorno* que, como bien exponen los testimonios de víctimas que hemos desplegado principalmente en el primer capítulo, hacía mucho tiempo se venía repitiendo.

En esa línea, la hipótesis de este capítulo, luego del recorrido que venimos construyendo en los capítulos anteriores, es que el escrache, tanto como acto comunicacional como herramienta que toma ciertos significados ligados a diversos contextos sociales, aparece como un modo posible para una víctima de poner actos que implican ejercicio de sometimiento y poder, en palabras; cuando dicha víctima no posee herramientas para protegerse y obrar: ni un espacio de protección y contención institucionalizado donde canalizar el miedo y angustia que le genera esa violencia que le es ejercida y, sobre todo, una instancia en que se pueda sentir resguardada.

Pero existe una característica más que nos parece clave al momento de intentar comprender esta práctica según las necesidades que generan su génesis: esa violencia es ejercida desde un lugar que no resulta esperable o imaginable para la víctima ni para la sociedad. Hay, además, inequidad entre quien somete y quien es sometido. No sólo por cómo se construye ese vínculo, sino además porque quien somete posee un rol jerárquico, un rol de poder construido y sostenido a partir de diversas líneas que desarrollaremos.

Por eso la víctima se siente aún más desprotegida y necesita armarse de nuevos mecanismos de “contención” social, inmersos en la sociedad civil, para develar un accionar hasta entonces completamente oculto (límite que, como bien mencionamos en el capítulo anterior, no sería posible reconocer y/o exponer sin la perspectiva de género como herramienta teórica de sustento). Y encontrar un espacio posible de ruptura con la sistematicidad e impunidad con que el sometedor opera.

Ahora bien, luego de este primer acercamiento al fenómeno, resulta clave historizar brevemente su germen y desarrollo cultural, social y político. Ya que si bien en la actualidad está instalado socialmente como un método directamente ligado a la Cuarta Ola Feminista (Mala Junta, 2018), en nuestro país tiene un origen que se extiende en el tiempo y vincula directamente con los múltiples delitos de lesa humanidad efectuados por la última dictadura militar (1976-1983) y las leyes N° 23.492 de Punto Final y N° 23.521 de Obediencia Debida¹¹

¹¹ Ley 23.492/86 <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/20000-24999/21864/norma.htm>
Ley 23.521/ 87 <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/20000-24999/21746/norma.htm>

aprobadas por el Congreso argentino en 1986 y 1987 respectivamente¹²; que dejaron a los responsables del genocidio de estado impunes y sueltos en las calles, conviviendo con personas a las que habían secuestrado y torturado e incluso familiares de quienes habían asesinado o mandado a asesinar. Luego, en el comienzo de su presidencia, Carlos Saúl Menem (1989-1999) indultó a más de 1200 involucrados en delitos de lesa humanidad durante la última dictadura a través de la firma de diez decretos. Se denominó a estas tres medidas las “Leyes de impunidad”.

Como ejemplo de los efectos que causó a nivel social que los genocidas estuvieran gozando de libertad y sin recibir juzgamiento alguno, podemos citar un caso que tuvo conocimiento público y cobertura mediática en que Alfredo Chávez, quien había sido secuestrado en 1978 y permaneció encerrado y sometido a torturas en el centro clandestino de detención “El Vesubio” (ubicado en la localidad de Ezeiza) se cruzó al genocida Alfredo Astíz en el año 1995 en Bariloche, ciudad en la que se exilió Chávez luego que lo soltaran, y le pegó una piña en la cara. Cabe mencionar que el hecho de ser liberado fue un destino poco usual para quienes eran “chupados”¹³, siendo el destino más habitual la figura de desaparecido o el asesinato.

Astiz, que había integrado un grupo de tareas en la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) uno de los centros de detención más emblemáticos por la masividad y gravedad de las violaciones a los derechos humanos que allí se efectuaron, se encontraba en Bariloche vacacionando como cualquier otra persona, con marcada impunidad que incluso escaló a efectuarle una denuncia a Chávez luego del hecho. Las revistas de la época cubrían abiertamente el ejercicio de la libertad y accionar de estos genocidas. En el artículo citado se muestra incluso la tapa de una revista *Gente* de la época con la foto del genocida tomando sol y el texto “El capitán Astiz hoy: así pasa sus vacaciones el ex integrante de un grupo de tareas de la Escuela de Mecánica de la Armada y el ex jefe de ‘Los Lagartos’ que se rindieron en las Georgias. Su responsabilidad en la lucha contra la subversión”.

El hecho, en ese momento en que el Estado argentino había permitido la impunidad a partir de las leyes antes mencionadas, a pesar del pronunciamiento de Organismos Internacionales al respecto, y no propiciaba herramientas institucionales para resguardar y brindarle justicia a las víctimas, fue tomado como un acto valioso y, dentro de la situación compleja descrita, necesario; de justicia por mano propia. Así fue que se lo nombró “La Piña

¹² Las leyes fueron derogadas en marzo de 1998 y luego se interpretó que dicha derogación carecía de efecto retroactivo, aunque otros tribunales argentinos se fueron pronunciando sobre la nulidad de estas leyes. (Amnistía Internacional, Argentina: Las Leyes de Punto Final y Obediencia Debida y el Derecho Internacional, Buenos Aires, 2003)

¹³ Forma coloquial de llamar a los secuestros con traslado a centros clandestinos de detención, método que desarrollaron los militares de manera sistemática durante, especialmente, la última dictadura militar.

de la Dignidad”, recordado y celebrado por Organismos de Derechos Humanos en el periodo que duró la impunidad de los responsables del genocidio de estado.

“Durante muchos años se celebró en esta ciudad ‘La Piña de la Dignidad’, la trompada que Alfredo Chávez le dio al genocida Astfíz. La Renga, Madres de Plaza de Mayo, y militancia de la resistencia noventista copaban aquellos festejos”, desarrolla un artículo publicado en el medio digital Proyecto Erre en el 2018, y de esta manera da cuenta también de algunas de las estrategias que desarrollaron las víctimas, los Organismos de Derechos Humanos y organizaciones militantes para concientizar a la sociedad y nuevas generaciones acerca de una época nefasta y dolorosa cuyas consecuencias seguían muy vivas en el entramado social.

La necesidad de este tipo de herramientas tenían que ver, además, con que ese período de la historia, por esa época muy reciente aún, no se mencionaba. Los gobiernos y medios de comunicación tapaban las atrocidades que se habían cometido, y las víctimas seguían siendo sometidas a la tortura de, o bien no saber qué había pasado con sus familiares asesinados (la figura del *desaparecido* constituía eso mismo, no se sabía si estaban vivos, muertos, quién se los había llevado y por qué en la mayor parte de los casos), o bien saber libres y llegar a cruzarse por las calles con sus torturadores, como en el caso mencionado.

Si bien la práctica del escrache es conocida y utilizada en Latinoamérica como un acto de “acción directa de colectivos organizados ante la falta de acción de otras instituciones” (Bonavitta, Presman, Camacho Becerra, 2020:7) emergió con mucha fuerza en ese contexto, principalmente a través de la agrupación de derechos humanos H.I.J.O.S. (Hijos e hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) conformada en 1995 por hijos e hijas de militantes víctimas del terrorismo de estado, para luchar por el Juicio y Castigo a los genocidas¹⁴, que popularizó la campaña “Si no hay Justicia hay Escrache” justamente para visibilizar la situación de esos represores de la dictadura cívico militar que permanecían libres ante la impunidad del poder político y judicial tras las leyes antes mencionadas, como bien desarrollan Bonavitta, Presman y Camacho Becerra.

Estos escraches consistían en intervenciones públicas colectivas mayormente ubicadas estratégicamente en la zona del domicilio de genocidas que gozaban de libertad o arresto domiciliario, y buscaban “llevar a la esfera pública y cotidiana historias del pasado para desafiar la amnesia colectiva inscripta en la sociedad civil y la impunidad de los responsables de los crímenes de lesa humanidad” (Benegas, 2013; en Cholakian Herrera, 2019, p. 30).

¹⁴ Así se define en la página oficial de H.I.J.O.S. (hijos-capital.org.ar)

Cholakian describe que los mecanismos variaban dependiendo el lugar donde fueran llevados a cabo y la rama local de la organización, pero en general incluían una investigación del genocida y el uso de imágenes actuales del mismo para que sus vecinos pudieran reconocerlo; y que “trayendo la política judicial a la arena de lo cotidiano, interpela a los vecinos como sujetos éticos y políticos (...) surge en el espacio cotidiano e instala cuestiones de política y justicia en el barrio” (*Benegas, 2013; en Cholakian Herrera, 2019: 30*).

Así, podemos armar una línea conductora entre esta práctica que resultó eficaz para visibilizar y buscar una suerte de condena social en un contexto muy específico con características puntuales y también limitaciones; y el escrache como herramienta del movimiento feminista para visibilizar una situación de violencia, al mismo tiempo que buscar cierta condena social para el violento, abusador y/o acosador.

Este mecanismo en sí mismo, resguarda a la víctima a través de la difusión de información y la contención que puede brindar el forjar redes con otras víctimas, organizaciones feministas y diversos sectores de la sociedad, a la espera de la transformación de instituciones atravesadas profundamente por estructuras patriarcales que, en términos generales, no están a la altura de las circunstancias y necesidades de las víctimas.

En la actualidad, para las víctimas que se atreven a denunciar formalmente, las violencias se reproducen una y otra vez en el proceso. Desde la policía que debe recibir la denuncia, pasando por los médicos, psicólogos (cuando los hay), peritos, fiscales y abogados que evalúan el caso y representan las partes, es decir, el sistema judicial cuya figura emblemática termina siendo, con suerte, el juez que sentencia. Y que lo hace desde una perspectiva que la mayoría de las veces resulta anacrónica a las necesidades que la problemática presenta.

Es decir que cuando el Estado interviene lo hace de un modo ineficaz, siendo que la política de atención frente a consultas y denuncias resulta deficitaria, desorganizada y, sobre todo, llega tarde, y esto constituye lo que se llama “ruta crítica de la violencia”: ninguna institución ni dispositivo estatal se hace cargo de acompañar a las mujeres de manera integral, llevándolas en muchos casos a no tener otra opción más que repetir su historia, o bien exponerse, o buscar respuesta en otras dependencias y niveles (en la Justicia, en desarrollo social, en las áreas creadas a tal fin) sin recibir un tratamiento pertinente. Muchas incluso terminan, por estos motivos, desistiendo del camino emprendido (*Mala Junta, 2018:32*). A eso nos referimos cuando hablamos de revictimización y reproducción de las violencias.

Resulta pertinente retomar que, como bien ya mencionamos, Sánchez Kuri (2016) define el escrache como “un juicio público abierto a la sociedad para que la opinión pública emita sus

juicios sobre la situación, y de alguna manera, ayude a resolverlos a favor de las personas afectadas”. La autora reflexiona asimismo que como respuesta a una situación que (lamentablemente) se tornó cotidiana, las mujeres debemos acompañarnos y crear nuestras propias estrategias de defensa, en una decisión de autogestionarnos los cuidados y protección (Sánchez Kuri, 2016). Y esto sucede porque no hay tiempo de esperar que las instituciones que deberían hacerlo lo hagan. Podríamos decir, entonces, que una vez más pero con diferentes formas: habrá escrache hasta que haya justicia.

En el capítulo anterior recorrimos brevemente el contexto en que se dió el caso que en esta tesina abordamos, que da cuenta de la Cuarta Ola del Feminismo (Mala Junta, 2018) como impulso y al mismo tiempo atravesada por una explosión de masividad en la cantidad de mujeres que se atrevieron a denunciar diversas situaciones de violencias. Sánchez Kuri asegura que los escraches feministas surgieron en Argentina y después se extendieron a otros países latinoamericanos “como arma de lucha y resistencia ante la flagrante violación a los derechos de la humanidad, consecuencia de los gobiernos dictatoriales” (Sanchez Kuri, 2016).

Pero sabemos que no podemos hablar de un feminismo, ni el feminismo, porque nos estamos refiriendo a movimientos amplios repletos de heterogeneidades, y en esta línea nos parece un aporte clave el de Segato, que analiza los feminismos desde una mirada económica, social y geográfica, que da cuenta de que en Argentina, las mujeres feministas de su generación provienen de las universidades, instituciones eurocéntricas que incorporaron ese feminismo de la “cartilla europea”. Segato asegura que en Europa los feminismos son institucionales porque han logrado verdaderas transformaciones a través del Estado, y en Argentina no sucede ésto aún:

Nuestro Estado nacional es republicano y criollo. Y para mí decir criollo es una mala palabra, un insulto, porque esa república fundada por el criollo encierra una enorme base racista, misógina, homofóbica, maligna, que se asemeja mucho más a los intereses del colonizador que al colonizado. Esa república criolla fundó un Estado con una relación de exterioridad que funciona en contra de lo que el propio Estado tiene que administrar para sus ciudadanos. (...) Es por ello que nuestra relación con el Estado todavía hoy es ajena. No es propia. Para el ciudadano común el Estado es un enemigo. No logramos apropiarnos ni sentirnos parte. Y desde nuestra fundación existe todo ese caldo de cultivo de violencia (Segato, 2018c)

Es este el punto de partida para comprender el discurso del escrache como el resultado de una urgencia (Zani, 2017), motivo por el que “no está escrito en potencial ni se hace preguntas a sí mismo”. En la entrevista que realizamos a Agustina Miguel, desarrolló una

serie de situaciones que la incomodaban tanto a ella como a compañeros/as de La otra Orilla (LOO) y dificultaban tanto su permanencia como la decisión de abandonar el espacio.

En un momento un compañero comunica que se quiere ir y no le iba a pasar el rol del sonido a nadie, porque no. Lo había comunicado por mail, y fue todo un intercambio por ese medio en que yo fui muy chota y muy crítica con su decisión en el mensaje que sumé al intercambio. Y después me entero que había estado con ataques de pánico, en parte por el malestar y la presión en el espacio. Y ahí dije: esto no está bien.

Agustina marcó este como uno de los puntos de inflexión en su mirada para con el espacio y Pacheco, y comenzó a modificar algunos de sus comportamientos dentro del grupo:

En las próximas salidas de gente que presencié, mi actitud fue distinta, de no participar ni criticar. Y empecé a observar que no estaba nada bueno cómo se daban las salidas. Empecé a estar más atenta. Ahí entré en un lento proceso de volverme muy crítica y eso me trajo problemas.

Decidir irse, exponer inquietudes respecto a las decisiones y manejos de Pacheco constituían siempre un gran problema. Y era usual que ese problema, o serie de problemas, finalizara con el abandono de la/s persona/s al espacio. Ese mecanismo, de salida de unos/as e ingreso de otros/as, mediado por el relato de Pacheco, se repetía constantemente. Así lo exponen también otros tantos de los testimonios que circularon en la página de Facebook #DirectorOmarPachecoAbusador, como el de Emilia Romero Palmieri,

Yo y varias compañeras entramos a la obra en reemplazo de un grupo que Omar decía que eran todas pibas malas, que se acomodaron, y que como no podían irse diciendo esa verdad, hacía meses que estaban buscando la manera de irse rompiendo el espacio, hablando mierda por detrás. No fue algo al pasar, ese era y fue siempre su operación cada vez que alguien decidía irse. Y se fueron muchxs. Ningunear sus motivos, decir que se habían conformado, que tenían miedo, que eran cobardes, que nos habían traicionado, que eligieron la mentira a la verdad.

Volviendo al relato de Agustina, marcó como un segundo momento de inflexión cuando le planteó a Pacheco que le parecía injusto que siendo que realizaban los trabajos de mantención, operación y actuación; además tuvieran que pagar los talleres a los que debían asistir para participar de la obra. Esa charla, que había tenido de manera individual con el director y que según relató, fue conflictiva y terminó mal; también fue trasladada sin haberlo acordado previamente, al resto del grupo. Agustina reconoce en esta situación y el peso que generaba la mirada de Pacheco en las charlas grupales, como uno de los hechos que

inició un lento periodo de incomodidad de ella para con el resto del grupo, y destratos de parte del director que incentivaban ese malestar.

También utilizó varias terminologías y modos de hacer, instaladas en un código común interno del espacio (que hemos repasado en capítulos anteriores y aparecen en los testimonios), que marcaban los tiempos y cómo debían hacerse las cosas para no exasperar o bien tener un buen vínculo con el director y, por consecuencia, con el resto del grupo: la “entrega” a LOO, hacer lo que se tenía que hacer por el “proyecto”, “claudicar” o “traicionar”, si el director se quedaba o no luego de las funciones marcaba su nivel de contento con el trabajo y el grupo, el mal humor de Pacheco cuando alguien decidía irse del “proyecto”.

Y expresó, por otra parte, que “la cuestión económica era un tema tabú”, tanto el pago de talleres como qué pasaba con el dinero que se cobraba por las funciones o programas culturales en los que participaban, ya que ahí nadie cobraba nada por la cantidad de trabajo, además, bajo presión y mucha exigencia, que dejaban en el teatro.

En este proceso de desgaste, otro punto cúlmine, según Agustina, resultó cuando comenzó a tener problemas de salud, a partir de episodios de ansiedad. La actriz relató que comienza a tener ataques de pánico, a veces en el medio de las funciones: se ve entonces en la situación del compañero que había salido tiempo antes, y con el que había sido muy crítica.

Agustina relató que por un lado, decidió ocultar esto para que no sea tomado como un signo de debilidad que pueda provocar que le saquen tareas o roles importantes, que no quería dejar de realizar. Por otra parte, en cierto momento decidió plantearle su malestar frente a varias decisiones que había tomado a Pacheco:

Se lo tomó muy mal, me dijo que era una egoísta, y llevó esa charla a una instancia grupal. Terminé blanqueándolo obligada frente a mis compañeros, y se generó como una suerte de ataque hacia mí. Cada uno tenía que opinar al respecto, y los comentarios de cada compañero para mí fueron golpes fuertes. Pensé ‘ya está, no sólo es Omar sino también mis compañeros, no tengo nada más que hacer acá’. Nadie iba abiertamente en contra de él, ya sea porque compraban su discurso o porque pensaban otra cosa pero no lo podían manifestar. Ese día me fui a casa gritando y llorando, sin saber si me iba para no volver, pero a la vez sentía que algo me faltaba todavía. Ese proceso de compromiso y participación tan fuerte con el espacio, hacía que el despegue fuera muy difícil.

Agustina, atravesada por ese malestar, describió que por esas épocas decide correr el velo de misterio que siempre atravesaba las situaciones de alejamiento del espacio de sus

compañeras/os, y juntarse a hablar con algunas/os de ellas/os. Confirmar aquello que intuía en esas conversaciones fue importante en ese camino: discusiones con Omar Pacheco, nulo reconocimiento al trabajo y esfuerzo, no encontrarse realizando roles o tareas que tenían que ver con sus búsquedas, dificultad en sostener tanto tiempo de dedicación a ese espacio que terminaba absorbiendo sus vidas personales y agotándolos en su necesidad de, además, trabajar por fuera para sustentarse, siendo que lo que realizaban en LOO era completamente ad honorem.

Este relato se repitió en prácticamente todos los testimonios publicados en la página mencionada, como es el caso de Tomás Masariche que formó parte de la compañía a partir de 2006, y afirmó:

Durante un año y medio la explotación y la no remuneración por ese trabajo en el que yo "estaba aprendiendo" y no trabajando, fue incontable. Nunca supe adonde iba el dinero de las entradas ni por qué pagaba una cuota mensual por los talleres. Tampoco me animé a preguntar. Tampoco existía el espacio. Estuve ahí entre los 17 y los 20 años, no tenía idea si era justo o si realmente era "un privilegio" estar ahí y por eso me callaba. El día que le dije que me iba, me temblaba la voz.

Corría Septiembre de 2018, el movimiento feminista había explotado al calor de las luchas como #NiUnaMenos y la legalización del aborto, y las denuncias y escraches a las violencias machistas se encontraban en un pico a raíz de varios casos de mucha circulación mediática que mencionamos en el capítulo anterior. Los medios a partir de los cuales se realizaban estos escraches, esta vez, era a partir de plataformas virtuales y redes sociales: publicaciones en blogs, grupos y páginas de Facebook e Instagram, entre otras. La necesidad de utilizar el escrache como método de denuncia tenía que ver con la dificultad de poner en palabras el daño que generaban esas violencias muchas veces sutiles, solapadas y sobre todo profundamente naturalizadas socialmente. También con el miedo y la exposición que implica someterse a una instancia de denuncia formal.

Al respecto, Segato (2003:132) sostiene que toda violencia de género es estructural y varía dependiendo el contexto, y explica que forma parte de la normalidad o incluso resultaría de carácter "normativo", es decir, el "conjunto de las reglas que crean y recrean esa normalidad". En su crítica al Estado como garante para erradicar este tipo de violencias, la autora sostiene que nunca hubo tantas leyes de protección a las mujeres ni tanta capacidad de denuncia como en la actualidad (hablamos de leyes, políticas públicas, instituciones), pero las violencias hacia las mujeres no sólo no disminuyen, sino que aumentan (Segato 2003:184).

Por su parte, Alejandra Zani y Lucía Cholakian Herrera (2017) aseguran que el surgimiento del escrache (en la actualidad) responde a un momento de cruce entre “el avance de la lucha de las mujeres y el crecimiento de las redes sociales”, fenómenos que impactaron profundamente en el entramado social, contexto en que el escrache (como uno de sus resultados) posibilitó nuevas discursividades ante la violencia irrestricta.

En este sentido, lo describen como un discurso que muchas veces se presenta como atropellado (en esa urgencia que mencionábamos antes), en contraposición de los tiempos y procesos burocráticos, pero que irrumpe desde la no hegemonía y resulta necesario porque no es factible su resolución en las herramientas institucionales existentes, o bien estas últimas relativizan los relatos y experiencias de las mujeres, por lo que deben recurrir a otros medios.

Las redes sociales se presentan entonces como el espacio posible para que circulen estos discursos, ya que las tecnologías de la información propician un formato apto para que se desarrolle una comunicación más horizontal y mayor autonomía para que los usuarios generen los mensajes y seleccionen los espacios de intercambio con otros usuarios en relación con características, perfiles e intereses compartidos; en lo que Castells (2009:92) denomina “autocomunicación de masas”, fenómeno por el cual estas mujeres se convierten en emisoras y receptoras al mismo tiempo, constituyendo una red de resguardo y contención, siendo capaces incluso de alertar a otras por ese medio.

Entre Agosto y Septiembre de 2018, llego a un perfil de Instagram que se llamaba “Detrás de escena” que denunciaba en publicaciones situaciones complicadas con diferentes docentes de teatro. Más que el relato en sí, me llamó la atención un comentario de Julieta Laso, yo la conocía porque es la cantante de la Fernández Fierro, banda que seguía, y sabía por una entrevista que había sido parte de la compañía de Pacheco. Había comentado ‘¡que se sepa!’, y yo me pregunté ‘¿que se sepa qué?’ Y eso me quedó flotando.

A través de un perfil de Instagram es que Agustina comenzó a intuir que había más situaciones aún que las que ella y algún que otra/o compañera/o más habían transitado, y se le genera la necesidad de contactar a personas que habían pasado por espacios que había llevaba adelante Omar Pacheco en otras épocas. Y decide contactar a Julieta Laso por Facebook para develar aquello que le había quedado dando vueltas.

Le dije: ‘hola Julieta, estoy en el teatro de Pacheco, estoy viendo cosas que no me gustan, me gustaría hablar con vos si se puede’. Ella me contesta al toque, me dice ‘no tengo nada bueno para decirte de él, hablemos’. A los dos días me estaba encontrando con ella para tomar un café, y fue empezar a destapar la olla. Me cuenta

esas mismas situaciones que vivíamos: de explotación, maltrato, destrato, y peor aún. Ella lo vivió en otra época (los noventa, dos mil) y él estaba sin filtro. También me cuenta una situación con una alumna de 16 años, como un vínculo. No sé por qué le digo vínculo, fue una situación de abuso. Y otras situaciones de abuso durante el ‘trabajo de piso’ con compañeras de ella.

Agustina relató que salió de esa conversación pensando que debía hacer algo al respecto. Algo más que sólo irse del espacio, como venían haciendo uno tras otra/o las/os compañeras/os que había visto a lo largo del tiempo abandonar el teatro con la etiqueta de “traidores” que Omar Pacheco directa o indirectamente les ponía para con el resto del grupo. También que Julieta le dijo, en la misma charla, que ella no podía irse sola de ahí. Entonces decidió hablar, a pesar de las tensiones que se percibían el último tiempo, con algunas compañeras mujeres con las que tenía o había tenido más cercanía.

En ese hablar entre nosotras empezaron a surgir situaciones que habían pasado en los trabajos de piso, también vínculos que él logró entablar con algunas de ellas (si bien estamos hablando de mujeres mayores de edad, y no podemos decirle abuso, pero sí abusar de esta figura del docente para entrar en ese lugar). También confirmé que Omar estaba operando para que yo me fuera. Una de ellas me contó que él le decía mentiras sobre mí: que yo hablaba mal de ella, que le tenía envidia, que yo me lo había querido levantar, y cosas así.

En esa reconstrucción de los hechos y comenzar a armar una historia colectiva con sus compañeras, Agustina contó que unos días antes del episodio del escrache se juntan unas cuatro en su casa y empiezan a preguntarse qué hacer, con la certeza que se tenían que ir pero sin saber aún bien cómo hacerlo. También explicó que había muchos compañeros que no sabían nada. Entonces deciden esperar el día jueves siguiente, en que tenían taller, y “encararlo” ahí:

Sabíamos que era un calentón y podía pasar cualquier cosa. Entonces empezamos a escribir un texto cada una. Pensamos que iba a ser tan fuerte desde lo emocional hablarlo, que la improvisación no iba a salir, entonces estaba bueno tener algo escrito de apoyo. Empezamos a elaborar diferentes estrategias, como seguir yendo a hacer lo que teníamos que hacer en el teatro con normalidad hasta ese día del taller.

En otro orden, Agustina relató que en la charla con Julieta Laso había aparecido una situación de estafa a hijas de desaparecidos, en una época en la que dos o tres habían participado de uno de los grupos históricos y habían recibido una suma de dinero como indemnización del Estado, y habían decidido darle ese dinero para la compra del teatro. Por medio de Julieta se enteró también que el teatro no estaba a nombre ni de ellos ni de Omar,

sino de una Asociación Civil llamada “Club de Teatro La Otra Orilla”, y eso impedía poder hacer algo desde lo legal. El mismo Pacheco se había encargado de hacerle firmar algo a una de esas personas con un abogado para que no tuviera herramientas legales (en línea con algunos de los testimonios desarrollados en el primer capítulo).

Esta situación resultó de mayor impacto para Agustina por la gran contradicción que representaba respecto a la temática de los desaparecidos y el genocidio de estado que atravesaba todas las obras: “Se vino todo abajo, nada tenía sentido ya”, afirmó.

Por este motivo y la necesidad de apoyo para afrontar el costo emocional que implicaba enfrentar a Omar Pacheco, es que contactaron a Julieta y la hicieron parte de cómo pensaban irse del teatro el día del taller, quien a la vez les pidió permiso para contactar a miembros del grupo de otras épocas, gente que se había ido muy mal después de estar más de diez años, y para quienes representaba un poco una instancia de reparación poder estar ahí y decirle muchas cosas. Pero también irían a modo de contención para ellas que debían salir del lugar y llevarse varios objetos de una compañera que se encontraba viviendo ahí de forma transitoria.

La pauta era: esperar al taller del jueves, no hacer nada hasta ese momento, y ese día pasar de a una a leer lo que habíamos escrito, que era una instancia de blanquear algo frente a Pacheco pero también frente a esas otras personas que formaban parte del taller y no sabían nada.

En este punto, si bien Manuel Castells (2012) habla mayormente de movimientos sociales, también desarrolla cómo las acciones que inician en las redes muchas veces van tomando formas híbridas, que terminan generando efectos a modo de intervenciones en el espacio público o que irrumpen y rompen con las pautas de lo institucional. Es decir, las acciones no sólo se gestionan en el terreno de las redes sino que van generando instancias y actividades fuera de ellas.

Este híbrido de ciberespacio y espacio urbano constituye un tercer espacio llamado el espacio de la autonomía. La autonomía solo se puede garantizar mediante la capacidad de organización en el espacio de libertad de las redes de comunicación, pero al mismo tiempo solo se puede ejercer como fuerza transformadora desafiando el orden institucional disciplinario. La autonomía sin desafío se convierte en retirada. El desafío sin una base permanente de autonomía en el espacio de los flujos equivale a un activismo discontinuo. El espacio de autonomía es la nueva forma espacial de los movimientos sociales en red. (Castells, 2012)

El día de la acción que denominamos escrache, había, según Agustina, entre seis y ocho personas esperando afuera del teatro, porque ellas tenían miedo de lo que él pudiera ser capaz cuando lo abordaran: “La pauta era: no entrar al teatro, no romper nada, cosas básicas para que no se descontrolara la situación.”

También relató que estaba preparada para múltiples desenlaces: que les grite, que fingiera que se sentía mal, incluso que se empezara a violentar físicamente. Que esperaba muchos desenlaces menos lo que pasó. Cuando comenzaron a leer sus escritos, se quedó sentado escuchando todo sin intervenir. Pasaron como diez minutos, según reconstruyó Agustina:

No se le movió ni un pelo, no interrumpió ni en una oración. Nada. Pudimos leer todo de principio a fin. Terminamos y dijimos vámonos, juntemos las cosas, obviamente no va a haber función ni el viernes ni el sábado, nos vamos todos.

Agustina describió que los demás que estaban ese jueves en el taller y no tenían conocimiento de lo que iba a suceder no entendían nada. Que comenzaron a comprender cuando salieron de la sala y empezaron a juntar sus cosas. También describió que tener que sacar todos los objetos que pertenecían a esa compañera que estaba viviendo ahí, dió un margen de tiempo y espera que propició varias situaciones, como que la gente que estaba afuera le comience a gritar cosas a Pacheco cuando éste salió a la puerta a ver qué estaba sucediendo, que se encuentre con personas de otras épocas que se habían ido de la compañía, e incluso en un momento saliera a “cagarse a trompadas” con un señor que había sido de un grupo anterior y había estado mucho tiempo y con quien había terminado todo muy mal.

Nos habíamos dividido los roles: yo me quedaba en la puerta, y las demás sacando las cosas de Sami (la chica que se encontraba viviendo allí). Durante ese tiempo hubo un intercambio entre el afuera y el adentro. Yo estaba extasiada por la instancia de descargo que significó, le grité un montón de cosas y los demás también: ‘Sos un estafador’, ‘sos un abusador’, ‘te vas a poner una verdulería’, ‘se terminó la secta’, ‘estafaste a hijos de desaparecidos’. Para mí salió perfecto, tal cual lo planeamos. Lo único que no teníamos previsto era que alguien estuviera filmando todo y lo suba a You Tube.

Zani y Cholakian Herrera (2017) dicen que el puntapié inicial del escrache es la conciencia del abuso. La autora remarca que no hay un protocolo determinado, ni parámetros o límites: “se escribe mientras se hace”. Y que si bien puede apuntar a un espectro de objetivos que van desde alertar a otras mujeres hasta denunciar un delito penal, en ocasiones puede incluso extenderse a una condena judicial (pasando por un proceso en el camino).

Bonaldi (2006) sostiene que la acción de escrachar apunta a poner en evidencia, romper con el anonimato o aparente normalidad en que se encuentra el responsable de una violación a los derechos humanos “haciendo públicos sus crímenes del pasado para provocar una condena social en el presente”. También señala que es una modalidad de protesta que puede ser reapropiada por otros grupos sociales para plantear públicamente exigencias o demandas a quienes detentan el ejercicio del poder. Lo que nos interesa en este trabajo es asentar que, con todas sus potencialidades y limitaciones, “se está constituyendo como un género discursivo dentro de la lucha feminista”, como bien expresa la autora.

Entendemos que tanto la necesidad, la urgencia con que se configura y desarrolla, como su falta de estructura preestablecida (porque está en constante transformación al calor de las problemáticas sociales de cada época en que se inscribe y de las limitaciones institucionales con que se choca) y el recorrido histórico-social en que se inscribe en Argentina en particular y América Latina en general; lo hacen un género discursivo en constante desborde y resignificación, porque su poder radica en el impacto directo que efectúa en el entramado social y la arena política, que presiona sobre las instituciones y exige al Estado, trayendo en ocasiones políticas públicas y herramientas jurídico-legales que modifican la coyuntura.

Como ocurrió con las acciones de H.I.J.O.S. y organismos de derechos humanos durante los '90, luego de las “Leyes de Impunidad”, que generaron una serie de acciones en el espacio público frente a lo que institucionalmente no estaba sucediendo: el castigo a quienes violaron los derechos humanos y un juicio justo. Cuando esa situación se transformó a partir de políticas públicas y de ampliación de derechos, también se transformaron los métodos de lucha y estrategias de las organizaciones. En este sentido, sostenemos que nos encontramos en un momento de ebullición en que este método resulta una herramienta que se inscribe en el marco de lo posible ante las violencias y la experiencia demuestra que en algunos casos emblemáticos incluso

Finalizaron en causas penales, procesos judiciales e incluso, en procesamientos de los acusados, como fue el caso de Cristian Aldana (cantante de la banda El Otro Yo, acusado de abusar sexualmente a siete menores de edad) y José Miguel Del Pópulo (cantante del grupo La Ola que quería ser Chau, acusado por abuso sexual). Por tanto, dentro de los movimientos feministas se ha vuelto un recurso legítimo y valioso para poder sancionar socialmente a quienes ejercen violencias machistas, exponiendo los nombres y las situaciones concretas del ejercicio de dicha violencia patriarcal (Bonavitta, Presman, Camacho Becerra, 2020: 8)

Y de los cuales esos espacios de agrupación, generación de redes y circulación de discursos en la virtualidad de mujeres han sido la génesis, porque han posibilitado el “acceso y la proximidad a otras mujeres con los mismos intereses o las mismas situaciones de vida y han fomentado encuentros y militancias virtuales que, en ocasiones, se convierten en acciones concretas fuera del ciberespacio” (Bonavitta, Presman, Camacho Becerra, 2020), contenidas y acompañadas por grupos feministas y organizaciones sociales.

“Ahí estoy yo...con 18, y me abrazo con ésta que soy. Y en ese abrazo a todes mis compañeres. Fortaleza compas, parece que transitamos el río y lo cruzamos, ahora estamos contemplando esa otra orilla. Ya no más”.¹⁵

¹⁵ Testimonio de Luciana Méndez publicado en la página de facebook #DirectorOmarPachecoAbusador en Noviembre de 2018.

6. CONCLUSIÓN

Elegimos transitar el caso Pacheco para visibilizar la paradoja que supone mostrar a un maestro legitimado por su trayectoria, que embanderaba un discurso de libertad, autonomía y visibilización a los atropellos a los derechos humanos, y que en sus prácticas ejerció múltiples acciones de violencia hacia las personas que formaron parte de sus grupos de trabajo, de las cuales la manipulación, estafa y abuso fueron una parte.

Nos preguntamos, en esta línea, qué sucede cuando un discurso que se presenta de denuncia, garante de las libertades en su génesis, finaliza ejerciendo -otras- formas de violencia en un espacio que se presenta como rupturista y alternativo ¿se puede romper con las violencias sin cuestionar los mecanismos del sistema patriarcal, un sistema que las sostiene y avala? ¿se puede construir un proyecto artístico alternativo sin desandar roles de privilegio, responsabilidad y modos de vinculación? ¿qué sucede cuando los espacios en que se busca y habilita el trabajo sobre la subjetividad de las personas, y se trabaja con instancias de profunda vulnerabilidad en los asistentes, son llevados adelante por personas que detentan ese poder y lo utilizan para conseguir un rédito personal? ¿con qué mecanismos y/o herramientas de protección cuentan esas personas que se sienten violentadas y no pueden aún siquiera ponerlo en palabras?

Omar Pacheco vivió otro tipo de violencias en primera persona, vivió un contexto político-social atravesado por las detenciones y asesinato a compañeras/os, y tuvo que incluso exiliarse para proteger su integridad. En la búsqueda por denunciar y resignificar ese trauma social y dolor, ejerció otros tipos de sometimiento y violencias en los espacios que construyó. Nos interesó, en este trabajo y en línea con el desarrollo de Adorno en uno de sus textos, reflexionar cómo un acto humano de liberación puede tomar la forma de dispositivos de sometimiento profundamente graves (Adorno 1994).

Con estas preguntas como horizonte, reconstruimos el proceso por el cual este accionar que se repetía sistemáticamente desde hacía varias décadas en todos los espacios que el director llevaba adelante, llega a su fin a través de la organización colectiva de mujeres, posibilitada por un abrazo feminista de época que adoptó el escrache como práctica limitante de abusos y violencias, ante la ausencia de mecanismos institucionales y judiciales que pudieran abordar esta problemática de manera integral.

Este recorrido lo trazamos inicialmente con mucha confusión, ya que ambas nos vimos interpeladas por la obra de Pacheco y fue esa admiración sostenida por su discurso ideológico-político y sus características rupturistas la que nos incentivó a tomarla como

objeto de estudio en esta instancia final de la carrera. Sin embargo, a medida que fuimos avanzando en nuestra investigación, la idea de trabajar con la obra de Pacheco fue resquebrajándose (producto de los hechos) y fue naciendo la convicción de que el Caso Pacheco ejemplifica muchas de las tensiones que nos presenta la actualidad: grandes referentes masculinos que imparten acoso y abuso de manera silenciosa, y que la estrategia para ponerle fin es a través de que las propias mujeres se reconozcan víctimas y expongan esta situación y a esos “maestros”, aún con las consecuencias que eso implica para ellas mismas cuando se encuentran ante políticas de estado ineficaces para contener esas problemáticas.

Omar Pacheco se suicidó apenas días después del escrache, y muchos intentaron ubicar a las mujeres que decidieron llevar adelante el escrache como las responsables de ese final. Algunos medios de comunicación se apresuraron a sugerirlo en sus titulares, ubicando al director como “víctima” de un escrache: “Así fue el escrache que sufrió Omar Pacheco antes de su muerte”¹⁶, tituló Diario Popular. Tanto el Colectivo de Mujeres “Aúlla”¹⁷ como la “Campaña nacional contra las violencias hacia las mujeres”¹⁸ se pronunciaron a través de sus perfiles en redes sociales en repudio a ese tratamiento de los hechos y apoyo a las mujeres que se atrevieron a escrachar al director teatral, expresando cómo los mismos medios que no dieron difusión a las denuncias de muchísimas mujeres que se atrevieron a hablar, pero sí hablaron inmediatamente del suicidio desde perspectivas sumamente sesgadas (ver anexo).

Nuestra hipótesis intentó traer algo de luz sobre estos mecanismos, que atraviesan las múltiples dificultades que implica explicar la serie de microviolencias con las que las mujeres se enfrentan en diversos espacios cotidianamente, incluso en aquellos que se presentan como “seguros” porque su trasfondo ideológico así lo indicaría.

Pero también con los discursos que se ubican como aleccionadores frente a las víctimas que deben, además, autogestionarse y buscar modos de denunciar violencias frente a un estado que aún no contiene estas problemáticas, y una gran parte del entramado social que juzga y ejerce de manera revictimizante. “¿Cómo anda la conciencia de los linchador@s por

¹⁶ Artículo publicado por Diario Popular el 5 de Noviembre de 2018:

<https://www.diariopopular.com.ar/espectaculos/asi-fue-el-escrache-que-sufrio-omar-pacheco-antes-su-muerte-n374457>

¹⁷ Se definen como una colectiva transfeminista de mujeres artistas independientes, autoconvocadas, apartidarias y feministas.

Página de facebook: <https://m.facebook.com/aullartistas/>

¹⁸ Organización feminista que realiza campañas de difusión y diversas acciones para combatir las violencias hacia las mujeres: <https://www.facebook.com/cncvhacialasmujeres/>

la paz esta noche?”, preguntó un usuario en la página “Director Omar Pacheco Abusador”¹⁹ (ver anexo). Más abajo y en respuesta, otra usuaria se preguntaba si las víctimas de abuso deben responsabilizarse y culpabilizarse por las acciones de sus abusadores. En la misma página, fueron múltiples los comentarios de usuarios cuestionando por qué esperaron para denunciar y/o hablar, por qué permanecieron tanto tiempo en el espacio y/o si ya habían ido a denunciar a la justicia.

Para el abordaje de esta hipótesis nuestros ejes de análisis se centraron en recorrer a través de la historia de vida de Omar Pacheco, su trayectoria, creación de múltiples obras, construcción de una técnica y escuela, y articulación institucional; las piezas que posibilitaron la generación de una legitimidad “incuestionable”. Estos fueron los puntos claves para entender quién era y de dónde venía.

El segundo eje de análisis constituyó reconstruir su discurso puesto en práctica: cuál era su metodología, en qué se basaba y cuáles eran las prácticas cotidianas que ejercía para con sus alumnas/os, ya en su desempeño como maestro y director, y que llevaron a que muchísimas voces se alzaran en su contra denunciando situaciones de abuso y estafa.

Todo este trabajo fue posible gracias a los dieciséis testimonios recogidos de la página de facebook “Director Omar Pacheco Abusador”, con sus respectivos comentarios y debates que suscitaron entre los/as usuarios/as, tres comunicados que realizaron grupos de alumnos/as y circularon en redes sociales y medios gráficos; y la entrevista en profundidad realizada a una de las ex-integrantes de su compañía teatral, cuya experiencia y proceso personal fue clave para que esa instancia de construcción colectiva y alzado de voces frente a los abusos se pudiera llevar adelante.

Los ejes mencionados se centraron asimismo en poner en evidencia la distancia y contradicción entre el discurso que sostenía los proyectos del director teatral, y cómo se desarrollaban esas prácticas y espacios en la realidad. Resultó clave en este sentido, además del recorrido y análisis de los testimonios y comunicados de las víctimas; la revisión de instancias en las que habíamos participado previamente, como espectadoras e investigadoras: la presentación del libro de Omar Pacheco “Cuando se detiene la palabra” en el Centro Cultural Kirchner, su dictado de seminarios en marcos de espacios de memoria como el Centro Cultural Haroldo Conti, y asistencia en más de una oportunidad a las obras que fueron contemporáneas a nuestra investigación, en cartel (“La Cuna Vacía” y “Dashua”) en el Teatro La Otra Orilla.

¹⁹ Página que crearon y utilizaron sus alumnos/as para difundir un comunicado expresándose y posicionándose luego del escrache, y donde luego otras víctimas fueron publicando sus relatos y testimonios.

Por otra parte, en el tercer eje ubicamos la gestación del escrache y la visibilización de los abusos de Pacheco, impulsado por un contexto político-social a nivel mundial que muestra una gran manifestación de época, con el desembarco de una nueva ola feminista que pone en escena la necesidad de difundir y mostrar las violencias y desigualdades que sufren las mujeres y disidencias. Habilitando, de esta forma, la posibilidad de mostrar y difundir los hechos de los que fueron y/o son víctimas. Esto, creemos, se enmarca profundamente en la importancia de la inclusión de la perspectiva de género como marco conceptual que debe atravesar todas las instancias de la sociedad civil, las instancias judiciales e instituciones.

Por último y como cuarto eje de análisis e investigación, trabajamos el desenlace del caso, la iniciativa de poner fin a una situación de violencia a través del escrache. Elegimos posicionarnos desde una mirada histórica de esta práctica, su nacimiento y significación para la reivindicación de los Derechos Humanos a partir del ejercicio instaurado por Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, H.I.J.O.S., organizaciones sociales y parte de la sociedad civil que acompañó estos procesos de memoria, cuando pos dictadura ejercieron esta modalidad para la denuncia a genocidas que a partir de las denominadas “leyes de Impunidad” se encontraban en libertad. Esta práctica fue resignificada y retomada en el contexto del Caso Pacheco, en que varias mujeres o grupos de mujeres le dieron un sentido propio y con una nueva modalidad de circulación como son las redes sociales.

En este sentido, entendemos que no es casual ese trazado histórico y la resignificación que tomó la práctica del escrache en nuestro país, como una respuesta posible en contextos determinados frente a la vulneración de derechos; y cuyas pioneras en la búsqueda de visibilizar fueron mujeres: Madres y Abuelas de Plaza de Mayo y la Cuarta Ola del Feminismo, luchas que se cruzan y construyeron transversalidad a nivel social. Luchas cuyas protagonistas se retroalimentaron, porque se encontraron hermanadas en muchos puntos. La prueba material de este trazo constituye el homenaje que implica el pañuelo verde, símbolo de la Campaña Nacional por el derecho al aborto legal, seguro y gratuito, que luego se hace extensivo al feminismo contemporáneo a esa lucha y la excede (condensando asimismo la lucha contra las violencias hacia las mujeres y el Movimiento #NiUnaMenos); al pañuelo blanco de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo.

Tal como afirma Noelia Manso (2020), creemos que estas luchas se encuentran profundamente vinculadas en sus estrategias, y que esa tradición previa de organismos de derechos humanos posibilitó que esa perspectiva constituyera una premisa fundante en la lucha en contra de las violencias hacia las mujeres, corriéndose del punitivismo.

Esto último implica, como bien desarrolla Manso en su investigación, situar los reclamos en la transformación de prácticas institucionales del estado, “estableciendo políticas que protejan los derechos de las mujeres y disidencias y no solo en el aumento de penas, castigos y procedimientos del derecho penal” (Manso 2020), buscando, por un lado, que sus demandas sean incorporadas a las agendas estatales y, por el otro, generar referencias que otorguen legitimidad a estos reclamos.

Creemos, entonces, que el escrache es una estrategia que se despliega en ese camino, como herramienta que cumple el rol de llamado de atención a la comunidad y, en definitiva, a ese mismo estado. Pero, como bien desarrollamos en el último capítulo, también constituye un modo de generar redes que ejerzan de contención y seguridad para las víctimas, cuando las instituciones no responden. En el primer comunicado ya mencionado que circuló el grupo de alumnas que llevó adelante el escrache, además de relatar los hechos que las llevaron a decidir exponer la situación que vivieron, afirmaron también la necesidad de “compartir con toda la gente y la comunidad teatral nuestra experiencia para mantenernos en estado de alerta frente a la violencia misógina y machista”.

Así, a pesar de ser prácticas que en este contexto se encuentran aún en efervescencia, entendemos que los modos de producción y desarrollo de la práctica del escrache lo distancian del linchamiento, y que la tradición de lucha por los Derechos Humanos en nuestro país, y la organización y estrategias que se desprenden de la misma, son líneas que cuidan ese límite y acompañan este contexto de búsqueda de políticas públicas que contemplen de manera integral las profundas problemáticas de violencia hacia las mujeres que atraviesan la sociedad actual.



7. BIBLIOGRAFÍA

Adorno T. y Horkheimer M. (1994) Dialéctica de la ilustración, fragmentos filosóficos. Editorial Trotta. Madrid

Alonso, Fukelman, Girotti, Trombetta (Comp.) 2017. Ed de CCC. Buenos Aires

Altamirano, Cioffe, De Titto, Fabri, Figueroa, Freire, Garcia, Jerez, Stablum: Mala Junta, (2018) La Cuarta Ola Feminista. Oleada Revista Digital. Buenos Aires

Bastus, G. (2020) De la plaza pública a las redes sociales: el escrache digital como nueva variante de punición. Revista Jurídica de la Universidad de San Andrés. Buenos Aires

Barthes, R., Mitologías, (1999 a), 12° Ed. Siglo XXI editores, México

Bayardo, Rubens (1990), "La tradición teatral independiente y las tensiones del asalariamiento" en Cuadernos de Teatro, nº 8, Buenos Aires

Benegas Loyo, D. (2013): "Trabajar el barrio: el escrache como intervención cultural" en Acta sociológica, nro. 60, Ciudad de México

<http://www.revistas.unam.mx/index.php/ras/article/view/27788>

Boal, A. (1980), Teatro del oprimido, Editorial Nueva Imágen. México

Boal, A. (2004), El arcoiris del deseo. Del teatro experimental a la terapia, Alba Editorial. Barcelona

Bonavitta P., Presman C., Camacho Becerra J., (2019) Ciberfeminismo. Viejas luchas, nuevas estrategias: el escrache virtual como herramienta de acción y resistencia. Bs. As

<http://www.scielo.org.co/pdf/angr/v18n36/2248-4086-angr-18-36-159.pdf>

Butler, J. (2002) Los cuerpos que importan, sobre los límites materiales y discursivos del sexo. 1° ed. Editorial Paidós. Buenos Aires

Castells, M. (2001) La era de la información, Economía y Sociedad. El poder de la identidad Vol. 2. Comunicación y Poder. Ed. Siglo XXI editores. México

Castells, M. (2009) Comunicación y Poder, Alianza Editorial. Madrid

Castells, M. (2012), Redes de indignación y esperanza: los movimientos sociales en la era de Internet. Alianza Ensayo. Madrid

Cholakian Herrera, L. (2019). Escraches feministas: una memoria de los desplazamientos y debates a partir de la ruptura de silencios

<http://repositorio.sociales.uba.a>

Dubatti, J. (2012) Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días. Ed. Biblos. Buenos Aires

Eandi, V. (2011) La producción del grupo El Bachín Teatro y su relación con la poética brechtiana en Dubatti, Jorge (coord.), Mundos teatrales y pluralismo – Micropoéticas V, Ediciones del CCC, 153-172. Buenos Aires

Feijoo, S. (2017) Trabajamos para encontrar la belleza estética en el horror, Tiempo Argentino

<https://www.tiempoar.com.ar/espectaculos/trabajamos-para-encontrar-la-belleza-estetica-en-el-horror/>

Foucault, M. (1970) La arqueología del saber, Ed.siglo XXI editores. México

----- (1978) Verdad y poder, en Microfísica del poder, Editorial La Piqueta. Madrid

----- (1999a) Historia de la sexualidad: la voluntad de saber; Tomo I; Ed. siglo XXI, 27ª Edición. México,

----- (1999b) Vigilar y castigar. México, Siglo XXI editores, 29º edición.

----- (1991a) Saber y verdad; Siglo XXI editores

Fukelman, M. (2017) Un recorrido por el Teatro del Pueblo, primer teatro independiente de Buenos Aires. En: Teatro independiente : historia y actualidad / P. Alonso, M. Fukelman, B. Girotti, J. Trombetta (comp.) Ediciones del CCC. Buenos Aires

<https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/4788>

Fukelman, M. (2013) El teatro independiente en los primeros años de Postdictadura, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. La Revista del CCC, 17, 1-8

<https://www.centrocultural.coop/revista/17>

Giovenale A. y Megías Spinozza G. (2021) Ahora que sí nos ven: análisis sobre las representaciones y la construcción identitaria en jugadoras de fútbol femenino en Argentina

<http://repositorio.sociales.uba.ar/items>

Gorlero, P. (2007), Veinticinco años a la vanguardia teatral, La Nación, Argentina

<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/veinticinco-anos-a-la-vanguardia-teatral-nid-955106/>

Gorlero, P, (2018), Omar Pacheco: pieza fundamental en el teatro independiente argentino, La Nación

<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/veinticinco-anos-a-la-vanguardia-teatral-nid-955106/>

Guber, R. (2001), La etnografía, método, campo y reflexividad. Grupo Editorial Norma, Pp.11-40. Bogotá

Halfon, M. (2016), Luz de Oscuridad, Página 12. Buenos Aires, Argentina

<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-11395-2016-04-03.html>

Irazábal, F. (2015), Si no trabajo con el hombre no podré trabajar con el artista, La Nación, Argentina
<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/omar-pacheco-si-no-trabajo-con-el-hombre-nunca-podre-trabajar-con-el-artista-nid1847862/>

Laclau, E. & Mouffe, C. (1987). Hegemonía y estrategia socialista. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires

Lagarde, M. (1996) El género, fragmento literal: 'La perspectiva de género', en Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia, Ed. horas y HORAS, España

Le Breton, D (2002) Antropología del cuerpo y modernidad. 1° Ed. Nueva Visión. Buenos Aires

------(1999 a) Antropología del dolor. Seix Barral. Barcelona

Manso, N. (2021) Escraches en redes sociales. Aproximaciones históricas, medios y agendas feministas. Intersecciones en comunicación, Buenos Aires

----- (2020) Sanar y castigar. Aportes desde los estudios de mediatizaciones y la sociología pragmática para pensar los escraches. Rev. Comunicación, Política y Seguridad. Buenos Aires

Nochlin, L. (1971) ¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas?, en Crítica Feminista en la teoría e historia del Arte, Cordero Reiman K. y Senz I.2001 México, Universidad Iberoamericana de México

Olguin, L. (2018) La danza : conflicto entre sometimiento y libertad

<http://repositorio.sociales.uba.ar/items/show/1679>

Osborne, R. (2009) Apuntes sobre violencia de género. Ediciones. Barcelona

Pacheco, O. (2015). Cuando se detiene la palabra. Ed. Colihue. Buenos Aires

Pellettieri, O. (2003) Historia del teatro argentino en Buenos Aires, volumen IV – La segunda modernidad (1949-1976), Buenos Aires, Galerna, 101-108.

Pereira, M (2021) Tregar desde el foso. Repositorio Digital Institucional Facultad de Ciencias Sociales-UBA.

<http://repositorio.sociales.uba.ar/items/show/2306>

Piedra Guillen, N. (2004), Relaciones de Poder: Leyendo a Foucault desde la perspectiva de género, Costa Rica. Rev Cs Sociales.

Raimondi, M. (2008) El teatro como espacio de resistencia en la Argentina de la postdictadura, Nuevo Mundo Mundos Nuevos, <http://journals.openedition.org/nuevomundo/37982>

Sanchez Kuri, L. (2016) Del escrache feminista como acción sororaria y su comunicación efectiva para la denuncia, Buenos Aires

Segato, R. (2018) Contra-pedagogías de la crueldad, Prometeo Libros, Buenos Aires

----- (2003). Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos. Universidad Nacional de Quilmes. Buenos Aires

----- (2014) Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres. Tinta limón. México

----- (2018) El feminismo punitivista puede hacer caer por tierra una gran cantidad de conquistas

<https://www.agenciapacourondo.com.ar/generos/rita-segato-el-feminismo-punitivista-puede-hacer-caer-por-tierra-una-gran-cantidad-de>

----- (2018, Mayo). Un mundo de dueños. Revista AlFilo, Facultad de Filosofía y Humanidades UNC

<https://ffyh.unc.edu.ar/alfilo/un-mundo-de-duenos/>

Souto Carlevaro, V. (2016) El grito devenido mueca: lo indecible en Edvard Munch y Omar Pacheco. Ciudad Autónoma de Buenos Aires

<http://www.sociales.uba.ar/wp-content/blogs.dir/219/files/2016/11/Revista-Sociedad-35-36.pdf>

Toporosi, S. (2018) En carne Viva. Ed Letra viva, Buenos Aires

Trastoy, B. (1991), En torno a la renovación teatral argentina de los años '80. Latin American Teatre Review. Kansas

Vázquez Laba V (2017), En Lo personal es política universitaria: Incumbencias de las universidades nacionales frente al acoso sexual” - La Aljaba Segunda época, Volumen XXI

Veda M. (2019) Sobre la teoría de la historia y de la libertad. Theodor Adorno, 1 Ed. Eterna Cadencia Editora, Buenos Aires

Zani, A, Cholakian Herrera, L (2017). Retórica del escrache: entrega I. La Primera Piedra

<https://www.laprimera Piedra.com.ar/2017/10/retori>

Zeiger, C, (2000, 10 de septiembre). Las puertas de la percepción, *suplemento RADAR*, *Página 12*

<https://www.pagina12.com.ar/2000/suple/radar/00-09/00-09-10/nota2.htm>

Zizek, S. (2001) El sublime objeto de la ideología, (1ª ed., 1992) Siglo XXI, 2ª ed., México

8. Anexo (ver archivo aparte)