

DOSSIER “TEATRALIDADES Y CUERPOS EN ESCENA EN LA HISTORIA RECIENTE DEL CONO SUR”

COORDINADO POR LORENA VERZERO,
MALENA LA ROCCA Y MARÍA LUISA DIZ



TEXTOS DE ALICIA DEL CAMPO / LOLA PROAÑO GÓMEZ / MARÍA GABRIELA AIMARETTI /
MAXIMILIANO IGNACIO DE LA PUENTE / VERÓNICA PERERA

ENTREVISTA A KATHERINE HITE: “LOS SITIOS DE MEMORIA PERMITEN ENTRAR EN DEBATE CON LA HISTORIA”

SUMARIO

Nota Editorial, **Claudia Feld** y **Santiago Garaño**

4

DOSSIER

“Teatralidades y cuerpos en escena en la historia reciente del Cono Sur”, coordinado por Lorena Verzero, Malena La Rocca y María Luisa Diz

Introducción. Los usos del cuerpo en las prácticas artísticas para la construcción de memorias, Lorena Verzero,

Malena La Rocca y María Luisa Diz

Poéticas de la visibilidad/poéticas de la ausencia: cuerpo y teatralidad, Alicia Del Campo

Materialización de la memoria en el cuerpo comunitario: des-haciendo el trauma, Lola Proaño Gómez

Memorias de la luz: visibilidad evanescente y escucha del espectro político en “Otra vez Marcelo” (2005) de Teatro de los Andes, María Gabriela Aimaretti

El teatro político, el espectador activo y la necesidad de una nueva crítica, Maximiliano Ignacio de la Puente

Los límites de un homenaje: imagen y memorias en Teatro Abierto 2013, Verónica Perera

6

12

34

50

70

84

ENTREVISTAS/ CONFERENCIAS

“Los sitios de memoria permiten entrar en debate con la historia”, entrevista a Katherine Hite por Valeria Durán y Silvina Fabri

106

RESEÑAS

Diálogos entre poesía, imagen y memoria, Jimena Néspolo

Un libro para el debate comunitario, Valentina Salvi

Historizar la militancia: el MIR chileno en los años sesenta, Nadia Tahir

Hacer la política, hacerse en la política. Un análisis de la militancia en las organizaciones armadas de los años setenta desde el género, Julieta Lampasona

Trauma como luto: desplazamiento afectivo y lazo social, Cecilia Macón

120

122

124

126

128

Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria

es una publicación del Núcleo de Estudios sobre Memoria (CIS-CONICET / IDES) y cuenta con el auspicio de la Red Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria Social (RIEMS).

STAFF

Directora: Claudia Feld

Secretario de Redacción: Santiago Garaño

Coordinadoras Generales: Adriana D'Ottavio y María Luisa Diz

Comité editorial: Marina Franco, Guillermina Fressoli, Cora Gamarnik, Pablo Gudiño Bessone, Florencia Larralde Armas, Luciana Messina, Laura Mombello, Alejandra Oberti y Valentina Salvi

Comité científico: Jens Andermann (University of Zurich), Alejandro Baer (University of Minnesota), Vikki Bell (University of London), Pilar Calveiro (Benemérita Universidad Autónoma de la Ciudad de México), Alejandro Cerda (Universidad Autónoma Metropolitana / Xochimilco, México), Rubén Chababo (Universidad Nacional de Rosario), Carlos Demasi (Universidad de la República, Uruguay), Katherine Hite (Vassar College, Nueva York), Elizabeth Jelin (CIS-CONICET/ IDES), Daniel Lvovich (UNGS / CONICET), Joanna Page (University of Cambridge), Nelly Richard (Universidad de Arte y Ciencias Sociales, ARCIS, Chile), Régine Robin (Universidad de Paris-X Nanterre / Universidad de Québec), Héctor Schmucler (Universidad Nacional de Córdoba), Kathryn Sikkink (Harvard University), Steve Stern (University of Wisconsin-Madison), Sofia Tiscornia (UBA / CELS), Ricard Vinyes (Universidad de Barcelona)

Diagramación: Nicolás Gil

Corrección: Julián Delgado

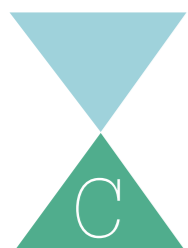
Ilustración de tapa: Escena de *Mi vida después*, de Lola Arias. Fotografía: Lorena Fernández.

Esta publicación cuenta con el apoyo editorial del Centro Argentino de Información Científica y Tecnológica (CAICYT) perteneciente al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

Correos electrónicos: revistamemoria@yahoo.com.ar; nucleomemoria@yahoo.com.ar

Página Web: <http://memoria.ides.org.ar>

Revista online: <http://ppct.caicyt.gov.ar/clepsidra>
Núcleo de Estudios sobre Memoria, IDES, Aráoz 2838, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina



EDITORIAL

Para todo nuestro Equipo Editorial sigue representando una gran alegría ver publicado un nuevo número de *Clepsidra*, el quinto. Por un lado, porque significa que, luego de más de tres años de trabajo, hemos logrado consolidar este espacio editorial, con mucho esfuerzo y apostando al trabajo colectivo. Y, por el otro, porque no sólo hemos sostenido las secciones clásicas de una revista de Ciencias Sociales (como **Reseñas y Entrevistas/ Conferencias**), sino que, desde el espacio de los **Dossiers temáticos**, hemos podido abrir discusiones muy diversas en el marco del tan amplio campo de estudios sobre memorias vinculadas a los pasados recientes dictatoriales que han asolado al Cono Sur de América Latina. Como se evidencia con la simple lectura de los índices de los números anteriores, desde distintas disciplinas, tradiciones y equipos de trabajo, es notable cómo la revista se ha constituido en un ámbito para dar cuenta de múltiples líneas de investigación y debate sobre distintos temas: el lugar del testimonio; las marcas, los espacios y los sitios de pasados recientes dictatoriales; las memorias rurales de la represión; el rol de la Justicia frente al pasado reciente; por sólo nombrar los ejes de los dossiers ya publicados. En esta oportunidad, incorporamos la

cuestión del arte y sus múltiples maneras de construir memorias. En este caso, centrándonos en los modos de representar y poner en escena, muchas veces a partir del poner el propio cuerpo, esas experiencias de dolor, violencia y muerte, pero también de resistencia y lucha.

Al igual que en el número anterior, los artículos que forman este **Dossier temático** también han sido seleccionados mediante una convocatoria abierta, a la que se presentaron una nutrida cantidad de autores/as provenientes de distintas disciplinas y países, y han pasado por un proceso de evaluación por doble referato ciego. En esta selección, además de la evaluación de la calidad, se privilegiaron trabajos que reflejaran las diversas experiencias vividas en distintas partes del Cono Sur y que además se refirieran a distintas disciplinas artísticas. Los resultados finales de dicha convocatoria, que recibió una gran cantidad de trabajos, se publicarán en dos números sucesivos de la revista. El primer Dossier se incluye en el presente número, bajo el título “Teatralidades y cuerpos en escena en la historia reciente argentina y latinoamericana” y cuenta con la coordinación de tres investigadoras que trabajan en el cruce entre arte, política y sociedad, Lorena Verzero, Malena La Rocca y María Luisa Diz. El segundo dossier, a cargo de las mismas coordinadoras, se publicará en el próximo número y en él se abordará la relación entre movimientos sociales y manifestaciones artísticas.

En nuestra sección **Entrevistas/Conferencias**, las investigadoras argentinas Valeria Durán y Silvina Fabri realizan una entrevista a la académica estadounidense Katherine Hite. En un diálogo que incluye reflexiones sobre el campo académico de los Estados Unidos, referencias a su propia trayectoria como latinoamericanista y agudos interrogantes sobre las investigaciones actuales del campo, Hite –especializada

en el análisis de memoriales y museos– se refiere a las múltiples dimensiones involucradas en la instalación de estos dispositivos y a la relación entre arte y política conmemorativa.

Como puede observarse, en este número renovamos el diseño de la revista, desde ahora a cargo de Nicolás Gil. Además de agradecerle a él y al resto de los integrantes del staff por el esfuerzo realizado para la publicación de este número, queremos volver a reconocer el sostenido compromiso de las Coordinadoras Generales, María Luisa Diz y Adriana D’Ottavio, así como de Luciana Messina, encargada de la sección **Reseñas**. Agradecemos, además, a los/as evaluadores/as que participaron en este número. Sin el aporte de todas estas personas no se podría sostener el enorme esfuerzo editorial que supone darle continuidad a una revista.

Por último, queremos dedicar un párrafo a la compleja y difícil coyuntura política en la que nos encuentra este 40° aniversario del golpe de estado de 1976. Por un lado, porque luego de una serie de gobiernos que han propugnado políticas públicas sobre Memoria, Verdad y Justicia en Argentina desandando décadas de impunidad y apuesta al olvido, la asunción de un nuevo gobierno ha dado indicios de que este tema no sólo no está en su agenda de trabajo sino que hay una disposición a frenar o dar marcha atrás con una gran parte de los avances realizados. Despidos de colegas expertos en derechos humanos en diversas áreas del Estado, cierres de programas vinculados a la Justicia, vaciamiento de otras áreas igualmente importantes para la historia y la memoria del pasado reciente, discursos negacionistas o que banalizan los crímenes dictatoriales, forman parte del panorama a pocos meses de asumido el nuevo gobierno. Por otra parte, en nuestros lugares de trabajo, universidades nacionales y centros de investigación del CONICET,

también tememos que la reimplantación de políticas de ajuste pongan en peligro las políticas de ciencia y tecnología y de educación superior que nos han posibilitado formarnos con becas de postgrado, en universidades nacionales, así como convertir a la investigación y a la docencia en nuestro medio de sustento. Este crecimiento se ha evidenciado claramente en las actividades del grupo representado por esta revista, el Núcleo de Estudios sobre Memoria. Los años de trabajo sostenido, con múltiples y permanentes actividades de las cuales esta revista es una más, han sido posibilitados por becas de investigación, ingresos a Carrera de Investigador Científico y subsidios a la investigación para sus integrantes. Esperemos que, a 40 años de aquel golpe de estado que impuso el terror y la desaparición de personas, la lucha del movimiento de derechos humanos haya contribuido a consolidar una sociedad democrática que valore los avances en materia de Memoria, Verdad y Justicia y esté dispuesta a sostenerlos. A ello buscamos también aportar, en el modesto lugar que nos toca, desde esta revista, creyendo en la importancia de generar investigaciones serias y rigurosas que permitan desandar las huellas de aquellos regímenes autoritarios que asolaron nuestro continente.

Claudia Feld y Santiago Garaño

Dossier "Teatralidades y cuerpos en escena en la historia reciente del Cono Sur"

COORDINADO POR LORENA VERZERO,
MALENA LA ROCCA Y MARÍA LUISA DIZ



Los usos del cuerpo en las prácticas artísticas para la construcción de memorias

Decenas de miles de cuerpos torturados, desaparecidos o enterrados clandestinamente, sumados a otras formas de represión estatal son parte de una experiencia compartida por distintas generaciones de latinoamericanos. ¿De qué maneras nos vinculamos ante las ausencias y/o la exposición de cadáveres? ¿Cómo se rearticulan las comunidades políticas desde la vulnerabilidad y la pérdida? ¿Qué lugar se le confiere al cuerpo en las prácticas artísticas y en las acciones públicas que buscan visibilizar estas ausencias? ¿Cómo estas estrategias creativas circulan de la calle a la escena teatral y son reapropiadas en diferentes lugares y coyunturas?

La convocatoria al presente dossier, realizada en el año 2014, propuso una reflexión en torno a los usos del cuerpo en el arte para la construcción de memorias de la historia reciente, tanto en Argentina como en otros países latinoamericanos. En ese sentido, se pensó en incluir distintos tipos de análisis en torno a las formas y funciones que las prácticas artísticas le otorgan al cuerpo, así como también a los vínculos que los cuerpos entablan con las artes visuales. La propuesta para este dossier se enmarcaba en una reflexión más amplia sobre prácticas artísticas y memorias, especialmente en torno a la "puesta en cuerpo" del pasado de violencia política y represión estatal. En este contexto, nos interesaba poner en diálogo perspectivas críticas y analíticas acerca de las prácticas artísticas que recurren al cuerpo

como modo de construcción de ese pasado y que de esta manera contribuyen a diluir los estrechos límites disciplinarios.

En aquella convocatoria, entonces, invitamos a la presentación de artículos que trabajaran desde los estudios sobre el cuerpo en la escena (que abordaran prácticas liminares de teatro, danza, performance, intervenciones, así como también prácticas artísticas incluidas en marchas, manifestaciones y otras acciones políticas) y textos que analizaran –en este marco problemático– diferentes soportes de imagen (cine, video, fotografía, etcétera).

La convocatoria fue realmente exitosa. Recibimos más cantidad de artículos de los que podíamos incluir en un dossier. Y, al observar la diversidad y la riqueza de las propuestas recibidas, no sólo de Argentina sino también de otros países latinoamericanos, se decidió realizar dos dossiers: el actual, dedicado al teatro y a las teatralidades, y un segundo dossier centrado en las manifestaciones artísticas y su relación con las movilizaciones sociales, que será publicado en el número 6 de *Clepsidra*.

El presente dossier fue imaginado como un espacio para reflexionar colectivamente sobre todos estos interrogantes tan perturbadores como vigentes, haciendo foco en los usos del cuerpo en las prácticas escénicas, simbólicas y políticas para la construcción de memorias de la historia reciente en nuestro continente.

El campo de los estudios sobre la memoria asume características específicas en América Latina, estrechamente vinculadas con las experiencias de violencia social y política vividas durante la segunda mitad del siglo XX e incluso en los primeros años del siglo XXI pero también con disputas por la hegemonía memorialística que se remontan en el tiempo y se vinculan con la violencia ejercida sobre los pueblos originarios luego de la conquista española.

Estas similitudes generales a partir de las cuales es posible trazar líneas de contacto en las diferentes historias de la región enmarcan divergencias sustanciales en relación al reconocimiento estatal de los crímenes cometidos, las políticas de memoria, los procesos de justicia transicional y el acceso a la verdad, el accionar de los organismos de derechos humanos y de familiares de las víctimas o de las comunidades de pueblos originarios y la solidaridad o el desinterés del resto de la sociedad.

En este sentido, el presente dossier pone en común diferentes casos del Cono Sur latinoamericano y diversas perspectivas de investigaciones para repensar las interdependencias y tensiones existentes entre las prácticas artísticas y la elaboración de memorias, especialmente en torno a la "puesta en cuerpo" del pasado de violencia política y represión estatal.

Frecuentemente, las problemáticas vinculadas a la construcción de pasados de violencia y represión son elaboradas por las artes escénicas tardíamente en comparación con el momento en que son tematizadas por la fotografía, el cine o las artes visuales –por mencionar algunas otras esferas artísticas–. Tal vez, uno de los motivos sustanciales que hacen a esta situación es la condición esencialmente corporal de la escena. Toda obra teatral (o liminalmente teatral) debe cuestionarse sobre cómo representar la violencia, la tortura, la ausencia o la represión *con* cuerpos. O,

dicho de otra manera, debe lidiar con su propia capacidad de *dar cuerpo*, de *poner en cuerpo*, el pasado que se proponen construir.

De allí que los teatristas se enfrenten con interrogantes de distinto tipo. ¿Cómo representar la tortura en escena? ¿Cuáles son los límites de lo visible para una comunidad que aún cuenta con sobrevivientes y familiares de las víctimas? ¿Cómo dar cuenta de la ausencia de los cuerpos sobre un escenario? ¿Qué espacios (privados, públicos, institucionales, etcétera) son negociables para la puesta en escena de la represión? ¿Mediante qué dispositivos escénicos es posible construir escenas que involucren situaciones de militancia, cárcel, tortura, violación, apropiación de bebés? ¿Qué textos pueden decir esos cuerpos en escena frente a otros cuerpos que los miran, que los escuchan y los huelen y que han participado de la misma experiencia traumática? ¿Cómo dialogan los testimonios con la creación de ficción en escena?

Por otra parte, los artistas también deben enfrentarse a interrogantes sobre los modos y las condiciones de producción de estas obras: ¿cuáles son las técnicas con las que cuentan los actores –o en las que pueden formarse– para poner el cuerpo en escenas que reconstruyen situaciones de violencia física (y que son, además, parte del acervo social, de su historia de vida)? ¿Es posible improvisar sobre estos temas?

Son múltiples las respuestas que las artes escénicas han encontrado a estos interrogantes: desde la puesta de biodramas (testimonios en primera persona hechos por actores y por no-actores) hasta la ficcionalización de acontecimientos verosímiles, pasando por intervenciones urbanas, performances (más o menos conceptuales), acciones o irrupciones en situaciones cotidianas, entre muchas otras.

Luego, surgen dilemas respecto de las poéticas mediante las cuales es posible o conveniente montar estas escenas. Por un lado, cualquier aproximación que implique procedimientos realistas pone en juego cuestiones no sólo estéticas sino también (y sobre todo) éticas e ideológicas acerca de quienes hacen la obra y del público. Y, por otro lado, la puesta en juego de recursos conceptualistas, generalmente vinculados a propuestas de danza o de performance, lleva a pensar acerca de la eficacia de procedimientos universalizantes para dar cuenta de memorias particulares, de la historia social concreta a la que se intenta remitir. Todas estas cuestiones han sido objeto de largas reflexiones en los estudios teatrales de las últimas décadas.

A la inversa, también han ingresado a este campo de investigación las formas de teatralidad presentes en los rituales de la vida cotidiana, en los que los cuerpos luchan por la construcción de la historia y en los que las negociaciones por la legitimidad de las versiones del pasado se juegan en las disputas inter-corporales.

Las relaciones entre el presente y el pasado de las sociedades han motivado inagotables debates en las ciencias sociales y humanas. Las nociones de historia y memoria, las formas de transmisión y los olvidos en ciertas tradiciones han estado en tensión y repensándose constantemente. Mientras que para el mundo antiguo el ejercicio del recuerdo era considerado pieza fundamental en la elaboración del relato histórico, los historiadores del siglo XIX consideraron a la memoria incapaz de aportar el rigor necesario para la constitución de una disciplina científica como

la historia. En lugar de la memoria, atrapada en sensaciones e imágenes precarias, la historia habría de fundarse sobre la prueba objetiva, instaurando el documento como su objeto de investigación privilegiado.

Las tragedias provocadas por las masacres del siglo XX, símbolos de una profunda fractura en la trama social, provocaron sin embargo que la experiencia de los contemporáneos y las representaciones sociales generadas a raíz de esos episodios cobraran nuevamente un rol protagónico. En las últimas décadas, el testimonio, no sólo en su uso judicial sino sobre todo en sus usos públicos, se transformó en un ícono de la verdad o en el recurso más importante para la representación del pasado. ¿Cómo la inmediatez de la voz y el cuerpo del testimonio han logrado este estatuto privilegiado de confianza en relación a otros documentos?

La relación del actante con la experiencia evocada, los recursos artísticos que utiliza y el efecto que provoca en el espectador son sustancialmente diferentes en el teatro que, por ejemplo, en la literatura, en la que el narrador siempre piensa desde afuera de la experiencia como si los humanos pudieran apoderarse de la pesadilla y no sólo padecerla. La reflexión sobre la materialidad del cuerpo incorpora una arista crucial en las formas de narrar la experiencia de las dictaduras. La investigación sobre los modos de narrar con el cuerpo involucra una especial puesta en tensión de nociones centrales para los estudios de memoria, como las de verdad, ficción y testimonio.

El propósito de este dossier es realizar un aporte a los estudios sobre memoria e historia reciente, incorporando el análisis de la dimensión de la materialidad del cuerpo en distintos modos de presentación y representación y en diversos circuitos artísticos. Estos circuitos artísticos incluyen a su vez prácticas simbólicas que desbordan el "mundo del arte" y se emplazan en lugares públicos para hacer visibles y denunciar las huellas de la violencia y la represión del Estado. El "poner el cuerpo" en escena implica también una transformación en la concepción del espectador y en los modos de recepción de estas acciones/piezas teatrales. ¿Qué efectos de sentido provocan estos cuerpos/teatralidades al ser transmitidos por los medios masivos de comunicación o al incorporarse al mercado artístico? ¿Qué aporte pueden realizar la puesta del cuerpo para generar memorias críticas y activas? ¿Cómo se concilia la evocación de experiencias traumáticas con el placer estético o la emoción?

El artículo de Alicia Del Campo propone un recorrido por las representaciones de la memoria colectiva sobre la dictadura chilena, a partir de la noción de *teatralidades de la memoria*. En una variedad de escenas y teatralidades sociales que la autora analiza, el cuerpo aparece como un dispositivo articulador de sentidos en la lucha por la defensa de los derechos humanos. Las modalidades de representación del cuerpo ausente en prácticas memorialísticas expresan las tensiones entre una poética de la visibilidad y una poética de la ausencia.

Por su parte, el texto de Lola Proaño Gómez analiza las formas y funciones que el teatro comunitario argentino le otorga al cuerpo como depositario y recuperador de la memoria histórica. Reflexiona sobre la memoria del cuerpo comunitario en varios aspectos que tienen que ver con des-naturalizar la memoria del cuerpo, re-vivir la historia con el cuerpo y liberar la experiencia traumática colectiva alo-

jada en el cuerpo.

El trabajo de María Gabriela Aimaretti revisa, por su parte, la representación de la violencia y de los desaparecidos en el caso de la dictadura boliviana a través de la puesta *Otra vez Marcelo* (César Brie, 2005) por el Teatro de los Andes. La autora reflexiona sobre cómo la representación de la violencia y la presencia de discursos testimoniales y de material documental pugnan por la emergencia de sujetos invisibilizados y de una historia política silenciada.

Maximiliano Ignacio de la Puente se ocupa de la recepción del teatro político argentino y de los discursos producidos desde la crítica periodística y académica especializada en relación a este tipo de teatro. El autor sostiene que una vasta zona del teatro político contemporáneo que aborda el gobierno dictatorial de los años 1976-1983 propone un tipo de espectador activo. Es decir, se trata de un teatro que intenta vulnerar la inmutabilidad de los espectadores frente a las consecuencias del terrorismo de estado, confrontando sus saberes sociales con los saberes del texto.

Por último, Verónica Perera analiza los límites del homenaje a Teatro Abierto (1981), emitido por el canal de televisión estatal argentino en el año 2013 en tanto acto de memoria. Examina las imágenes televisivas desde una epistemología sensible al cuerpo y en tanto memorialización de resistencias culturales de la última dictadura cívico-militar en Argentina.

De esta manera, los distintos artículos que componen el presente dossier indagan sobre problemáticas comunes, tales como el cuerpo, la memoria o la teatralidad. Dan cuenta, además, de que los estudios teatrales, los estudios sobre memorias, la sociología del arte y otras áreas disciplinares comparten en la actualidad una serie de interrogantes. Las respuestas o los caminos para hallarlas que cada uno de estos campos de investigación propone son variados. Es esa variación la que nos interesa recuperar, con el fin de producir espacios de intersección y construir nuevos diálogos.

Lorena Verzera (CONICET - IIGG, Facultad de Ciencias Sociales, UBA)

Malena La Rocca (IIGG, Facultad de Ciencias Sociales y Facultad de Filosofía y Letras, UBA)

María Luisa Diz (CIS-CONICET/IDES)

Poéticas de la visibilidad/poéticas de la ausencia: cuerpo y teatralidad

ALICIA DEL CAMPO*

Resumen

Este ensayo explora *teatralidades de la memoria* en las que el cuerpo aparece como un eje articulador de sentidos en diversas manifestaciones de la lucha en defensa de los derechos humanos en Chile. Recorre una variedad de escenas y teatralidades que encuentran en el cuerpo un anclaje para la constitución de demandas de verdad y justicia y diversas modalidades en las que opera la representación del cuerpo ausente como eje del rescate de la memoria. Las *teatralidades de la memoria* permiten reconstruir una narrativa que, a partir de las poéticas del cuerpo en la escena, se articulan en torno a nociones de presencia/ausencia y se expresan en las tensiones entre una poética de la visibilidad y una poética de la ausencia.

Palabras clave:

Teatralidades de la memoria; cuerpo; memoria colectiva; derechos humanos.

Fecha de recepción: 10-02-2015

Fecha de aprobación: 26-10-2015

Poetics of Visibility / Poetics of Absence: Body and Theatricality

Abstract

This essay explores *theatricalities of memory* in which the body appears as an articulating axis central to various forms of struggle in the defense of human rights in Chile. We analyze a variety of scenes and theatricalities that find in the body an anchor for the constitution of demands for truth and justice through various forms where representations of the absent body work as a central element for the reconstruction of memory. A wide range of theatricalities of memory allow us to reconstruct a narrative grounded on a poetics of the body on stage and organized around notions of presence/absence are expressed in the tensions between a poetics of visibility and a poetics of absence.

Keywords:

Theatricalities of Memory; Body; Collective Memory; Human Rights.

* Doctora en Literatura (Universidad de California, Irvine) y Antropóloga (Universidad de Chile). Profesora titular (Full Professor) del Departamento de Romance, German and Russian Languages and Literatures en California State University, Long Beach (CSULB). Es Assistant Director del Programa de Estudios Latinoamericanos y co-directora del Latin American Film Series (CSULB). Es autora del libro *Teatralidades de la Memoria: Rituales de Reconciliación en el Chile de la transición* (2004) y ha editado los libros *Teatro en danza*, (2008) e *Isidora Aguirre: Antología esencial* (2007).

El 11 de septiembre de 2013, al conmemorarse cuarenta años del golpe de Estado en Chile, los espacios se llenaron de memoria: homenajes, rituales, monumentos, publicaciones, miniseries televisivas, obras teatrales, intervenciones y testimonios habitaron el espacio urbano y mediático durante meses, generando una invasión memorialística de la cual era difícil sustraerse. Más allá de la espectacularidad y masividad de estas formas de memorialización, el consenso colectivo sobre el alcance y significación de los horrores de la dictadura militar está lejos de ser una realidad inapelable y consensuada como nación. Hoy, tras 25 años de gobiernos democráticos, Chile se encuentra con una redemocratización aún incompleta, una Constitución política escrita con y para el dictador, avances en derechos humanos y juicios efectivos; pero con tareas aun pendientes para lograr un pleno reconocimiento de la verdad histórica –las Fuerzas Armadas aun guardan información que permitiría dar con el paradero de detenidos desaparecidos y acceder a una verdad y justicia plenas–. Tras la avasalladora explosión de memoria que suscitó en 2013 la conmemoración de los 40 años del golpe de Estado, el fervor nemónico parecería haber cedido terreno hoy a la cotidianidad neoliberal, que busca asegurar su continuidad a través de una serie de reformas claves -educacional, laboral y constitucional- en respuesta a las presiones ejercidas por las irrupción de las masivas movilizaciones estudiantiles del 2011. Estas movilizaciones, que mantuvieron durante mas siete meses doscientos colegios y universidades en toma y ocuparon masivamente la ciudad a través de grandes marchas, *flashmobs* e intervenciones urbanas, lograron marcar un antes y un después en la transición y un despertar político de la ciudadanía, que se unió al movimiento en las calles. Con estos proyectos de reforma se busca salvar la crisis de una clase política debilitada por la desconfianza en ella (claramente evidenciada por las movilizaciones) y relegitimar al Congreso como espacio idóneo para la conducción del proceso de reformas sociales. En este contexto cabe preguntarse por el sentido y efectividad de las políticas de la memoria desde una mirada al campo de la producción simbólica y a las prácticas de memoria.

Si la política represiva dictatorial se orientó a desarticular el entramado social y quebrar la dignidad de los ciudadanos a través de intimidación, tortura, ejecuciones, asesinatos, y desaparecimientos, las políticas de memoria han buscado re-anudar el tejido social, recuperando la verdad, construyendo memoriales conmemorativos y transformando los espacios del dolor en sitios de memoria. Los ejes del aparato represivo –tortura, asesinato y desaparición forzada de personas– generaron ausencia donde antes hubo agencia y proyecto político. Así, la pregunta por la restauración de la memoria social implica el desafío de tratar con esos vacíos.

Frente a ello cabe preguntarse, desde los estudios teatrales, por el rol que han cumplido las teatralidades de la memoria en la recuperación de la memoria colectiva: ¿de qué manera las teatralidades de la memoria, tanto desde el Estado como desde los colectivos ciudadanos han participado en la reconstrucción la memoria colectiva post-dictadura? ¿Cómo ha operado el cuerpo en las batallas por la memoria? ¿Qué rol ha jugado el cuerpo en hacer visible la memoria y cómo es posible representar el vacío de los cuerpos?

A partir de estas cuestiones propongo un recorrido por representaciones de

la memoria colectiva en teatralidades sociales y políticas en las que el cuerpo ha funcionado como un dispositivo articulador de sentidos en la lucha por la defensa de los derechos humanos. Una variedad de escenas y teatralidades sociales han encontrado en el cuerpo un anclaje para sus demandas de verdad y justicia frente al Estado y la sociedad civil. Siendo el cuerpo el punto de mira sobre el que se han ejercido las más brutales formas de violencia, las modalidades de representación del cuerpo ausente adquieren aquí un valor central. La poética del cuerpo presente en prácticas memorialísticas en defensa de los derechos humanos permite reconstruir una narrativa de la memoria a partir del cuerpo en la escena y de sus emplazamientos y representaciones en el espacio público.

La memoria de los cuerpos remite a prácticas de simbolización en las que cuerpos ciudadanos comportan una memoria colectiva, son huella viviente que ha de ser leída e interrogada en tanto parecería contener las claves de la verdad histórica y las bases para la rearticulación de un sentido de identidad nacional post-dictadura. Los cuerpos de la memoria remiten a cuerpos monumentales, cuerpos que ocultan verdades y que contienen claves de interpretación de la historia reciente: cuerpos ausentes, cuerpos paradigmáticos como los de Salvador Allende y el ex presidente Eduardo Frei¹, cuerpos indígenas, los “cuerpos” de la patria y el metafórico cuerpo de la nación.

La memoria colectiva en tanto espacio de negociación ideológica conlleva diversos actores sociales en busca de una visibilización y validación de la experiencia vivida como individuos y como comunidad. Un proyecto en proceso e inherentemente inconcluso que se ha expresado en prácticas cotidianas y al menos en tres frentes complementarios: 1) la lucha contra la impunidad, representada por las demandas de justicia en cortes locales e internacionales que buscan identificar a los responsables de las violaciones a los derechos humanos y someterlos al peso de la justicia²; 2) las políticas de reparación a familiares de las víctimas desde el Estado; 3) la re-territorialización memorialística de la nación, manifestada de manera discontinua en el diseño y re-valoración de una compleja y cambiante cartografía de la memoria. Estos ejercicios de memoria van rediseñando un mapa urbano que designa sitios de memoria en los que se recuerda el pasado traumático, se reconoce el dolor y la ausencia de los ejecutados, torturados y desaparecidos, monumentalizando su presencia en sitios memoriales, placas, monumentos y rituales conmemorativos. Estos espacios, organizados en su mayoría desde el sector privado y auto-gestionados por familiares de las víctimas se encuentran en una constante negociación con el Estado para el reconocimiento colectivo y la inscripción de su

.....
1 El ex-presidente Eduardo Frei murió de septicemia tras una simple operación en 1982. Una larga investigación realizada en 2014 determinó que fue envenado por efectivos de la dictadura militar y declaró culpable al Dr. Patricio Silva y cinco cómplices.

2 Como lo señala Cath Collins (2010: 7), los procesos judiciales corresponden al modelo de una justicia transicional definida a partir de los pioneros trabajos de Kritz, (1995) McAdams (1997), Roth-Arriaza (1995), Teitel (2000) y de Brito, González-Enríquez y Aguilar (2001) en relación a procesos de transición democrática y su modo de enfrentar las violaciones a los derechos humanos del régimen precedente.

experiencia en el gran marco de la historia oficial. La política cultural de la memoria histórica se hace doblemente necesaria frente a la falta de una justicia real. Para Hernán Vidal (1997), el separar la verdad de la justicia no obedeció al “realismo político” de la Concertación³, sino más bien al debilitamiento de la transición democrática, debido a que el poder de las Fuerzas Armadas no fue verdaderamente desmantelado. En consonancia con el derecho internacional, que establece los crímenes de lesa humanidad como imprescriptibles e inamnistiables, el Estado chileno quedó en una situación paradójica dado que este “desarticulamiento del nexo verdad-justicia transfirió y circunscribió al plano simbólico todo debate sobre las implicaciones culturales del postergamiento (¿o abandono?) de la justicia” (Vidal, 1997: 13). Estos procesos se han dado en el marco de una justicia transicional entendida como:

“el modo con que los Estados nacionales, los gobiernos y su población toman iniciativas y establecen políticas para restaurar el Estado de derecho, la democracia, el respeto y garantía de los derechos humanos y la justicia luego del término de dictaduras que por largo tiempo (...) administraron la sociedad suspendiendo los derechos e instituciones constitucionales, gobernando mediante la represión policíaca militar y la comisión de graves violaciones de los derechos humanos fundamentales” (Vidal, 2013: 6).

En el plano simbólico, las escenas y teatralidades de la memoria han encontrado en el cuerpo el anclaje privilegiado para un discurso que busca recomponer la memoria histórica, llenando los vacíos y visibilizando lo invisibilizado. Las prácticas de simbolización de la memoria colectiva se apoyan en diversas modalidades de re-presentación y presentación del cuerpo, en pugna por el reconocimiento de los derechos humanos, y se instalan en la escena pública, local y mediática como sitios y prácticas de memoria desde los que se mantiene la lucha ideológica por el sentido del pasado reciente en tanto relato histórico que marca y define la identidad nacional y su sentido de comunidad. Se busca instalar una narrativa re-fundacional que deje establecido el juicio histórico a los horrores de la dictadura militar y un reconocimiento a las formas de lucha que constituyeron los modos de resistencia militante, asegurando un consenso ético ciudadano, una condena al terrorismo de estado y un férreo compromiso con la protección de los derechos fundamentales de las personas como única base posible de una sociedad civilizada en un contexto de respeto y protección de los derechos humanos como eje ético universal.

Memoria y teatralidad

La construcción de la memoria es un campo constante de negociaciones entre la memoria individual y la memoria social. Toda memoria individual deseará encontrar

.....
3 La Concertación de Partidos por la Democrática fue la coalición de partidos de centro izquierda que lideró la transición democrática en Chile. Gobernó el país entre 1990 y 2010.

un reconocimiento colectivo de la propia experiencia que le permita reconocerse en un nosotros constituyente que, en la medida en que se comparte y logra hegemonía, permite el desarrollo de una convivencia armónica al interior de una sociedad. La memoria es esencialmente colectiva en tanto sólo se recuerda en comunidad. Ese pasado común se adapta a las necesidades del presente en relación a un contexto social específico (Halbwachs, 1980) y cristaliza en espacios de memoria -*lieux de mémoire* (Nora, 1989)- en los que el pasado es recordado en conmemoraciones y rituales públicos y la memoria es corporalizada -*embodied memories* según Boyarin (1994)-⁴.

La memoria social en tanto constructo se manifiesta discursiva y performativamente en el espacio público con miras a la articulación simbólica de una nación imaginada (Anderson, 1991). El tránsito de la memoria individual a la memoria colectiva pasa por negociaciones entre diversos actores sociales y agencias en constantes relaciones de tensión. La división entre historia y memoria ha sido abordada por Aleida Assman proponiendo una Historiografía de la memoria social y los modos de recordar que permita una revisión crítica de los modos en que la memoria social ha sido históricamente definida (Assman, 2008: 56-57). Frente a la preocupación por el “cómo se recuerda”, Jan Assman propone, por su parte, diferenciar entre memoria cultural y memoria comunicativa (Assman, 1995 y 2008) como una manera de reforzar una distinción ya implícita en la obra de Halbwachs al excluir de la noción de *memoria colectiva* las “*traditions, transmissions and transferences*” que Jan Assman propone remitir a una noción de “*cultural memory*”, con lo cual no busca sustituir el concepto de *memoria colectiva* de Halbwachs sino poder distinguir entre *memoria colectiva* y *memoria cultural* como dos modos diferentes de recordar (Assman, 2008: 110). Entre esos polos se sitúa la *memoria generacional* -más inmediata- y la *memoria remota* -narrativas maestras-, entre los que se ubica un espacio intermedio de constante tensión y negociación, que es precisamente sobre el cual actúan las teatralidades de la memoria. En Latinoamérica las teorizaciones sobre la memoria emergen como respuesta política al fin de las dictaduras de los setenta. El trauma creado por las violaciones a los derechos humanos crea una exigencia de memoria en que las víctimas y sus familiares quieren ser escuchados y reconocidos como interlocutores. Si por una parte Todorov (1995) nos advierte sobre los posibles abusos políticos de la memoria, Jelin (2002), desde una mirada latinoamericana, reafirma el complejo panorama que conllevan los ineludibles *trabajos de la memoria*. Más allá de los peligros de una sobre-extensión del término (Berliner, 2005), Cristian Cottet propone el término *poner en memoria* para referirse a la revaloración identitaria de un fenómeno en que la relación dinámica entre memoria, identidad y patrimonio produce la “memoria propiamente dicha”: “consecuencia y producto de una permanente actualización que obliga a volver sobre lo andado, re-mirar lo ya vivido y así *poner en memoria* aquello que se busca re-valorar” (Cottet, 2009: 10). Para nuestros objetivos, las teatralidades de la memoria constituyen un modo de *poner en cuerpo* y *poner en memoria* el pasado para re-definir el presente desde la escena pública.

.....
4 Véase también Connerton (1989).

Cuerpo y teatralidad

Frente a este escenario social, vale retomar la pregunta por el lugar que ocupa el cuerpo en las escenas relativas a un discurso, a este *poner en cuerpo* la memoria histórica post-dictadura. ¿De qué modo las artes de la representación han sido capaces de llenar los retos de las ausencias y pérdidas corporales?

El cuerpo como concepto puede ser entendido desde múltiples miradas: materialidad física, construcción simbólica, representación, presencia y ausencia, desde la escisión cuerpo-espíritu, o como marca, como huella, como inscripción de la historia, cuerpo-vida, cuerpo-muerte, cuerpo como contención del yo, como territorio, cuerpo real-cuerpo metafórico, cuerpo vivo, cuerpo como testigo. En el imaginario occidental, los sentidos del cuerpo se despliegan en múltiples direcciones y figuraciones: el cuerpo históricamente concebido como contención de la unidad del ser, como cárcel del alma, como representación del yo.

El cuerpo es un constructo cultural discursivo que se transforma a lo largo de la historia a la par de los modos de entender el sentido de lo humano y los parámetros de la civilización. Si para la cultura judeocristiana occidental la relación con el cuerpo está marcada por la dolorosa escisión cuerpo-espíritu, por un cuerpo que debe ser dominado para la salvación del alma, en otras tradiciones el cuerpo no es lo demoníaco sino lo bello, una materialidad a través de la cual se expresa el ser, y cuyo disciplinamiento conlleva la superación de estados de conciencia, un acallar la mente para poder lograr la presencia del espíritu.

En América Latina la concepción cultural del cuerpo liga, en un proceso histórico de hibridación, las prácticas y concepciones judeocristianas que desembarcaron violentamente sobre el territorio americano en el siglo XV con las múltiples tradiciones de las culturas originarias. La admiración hiperbólica de Colón al describir con ojos maravillados la corporalidad de los tainos como exóticas raíces de lo humano no tardará en devenir en una concepción de los cuerpos como el espacio de dominación fundamental para el éxito de la conquista. En el siglo XIX el cuerpo del indígena es signado como lo demoníaco en el modelo liberal: aquello que debe ser dominado, disciplinado, acorde con el paradigma de la modernidad. El cuerpo americano, sin embargo, se rebela y desborda en múltiples sentidos: en la fiesta, en sus ritualidades, incluso en la reproducción de sus cuerpos frente a perversas prácticas de control como la esterilización de mujeres indígenas denunciada en el documental *Yawar Mallku* (1969) de Jorge Sanjinés. En el siglo XX la política del cuerpo deriva en modelos de control de tensiones sociales y en prácticas de control y aniquilamiento sobre una masa creciente de obreros y campesinos radicalizados que buscan revertir las estructuras de inequidad. La masacre obrera constituye la forma más radical de control ejercido sobre el cuerpo social para asegurar la estabilidad de los privilegios de los sectores dominantes⁵. El control del cuerpo deviene objetivo central de las prácticas represivas ejercidas como parte del control geopolítico de Estados Unidos sobre América Latina.

En Chile, tras el golpe de Estado de 1973, el discurso militar se organiza en tor-

.....
5 Véase la extensa lista de masacres consignada por Ljubetic (2000) para el contexto chileno.

no a la metáfora del cuerpo enfermo y la necesidad de extirpar el “cáncer marxista” para salvar a la nación. La política del cuerpo se instala así desde una concepción positivista de la nación como cuerpo orgánico. Y esa metáfora del cuerpo signa a la nación como un cuerpo debilitado por agentes contaminantes. El ejercicio geopolítico desde un discurso mesiánico se apoya en la Doctrina de la Seguridad Nacional y en una visión de la nación como territorio cuyas fronteras -las del cuerpo de la nación- han de ser resguardadas frente a esta amenaza a su integridad representada por la alianza con agencias transnacionales: el proletariado internacional.

Teatralidad y memoria: la puesta en cuerpo

Desde la producción simbólica, la *puesta en cuerpo* de la memoria remite a teatralidades que marcan desde comienzos de la dictadura la conceptualización de la nación en el discurso fascista. Desde una mirada a las teatralidades sociales y políticas propongo un itinerario que hace evidente la manera en que las teatralidades de las protestas anti-dictatoriales construyeron un imaginario que desde sus comienzos estuvo asentado en el cuerpo como lugar de enunciación, en respuesta a una política represora que buscó ejercer su máxima violencia en el control y disciplinamiento de los cuerpos.

El cuerpo en la escena pública, en las protestas del movimiento de mujeres, el cuerpo sacrificial de las víctimas, el cuerpo en llamas de Sebastián Acevedo, el cuerpo sacralizado de Salvador Allende, el cuerpo/secreto del ex presidente envenenado y el cuerpo indígena se inscriben en el espacio urbano y configuran teatralidades liminales, inscribiendo lo privado con un efecto testimonial que busca interpelar a la “nación” y desestabilizar la puesta en escena de la nación impulsada desde las teatralidades políticas del Estado. En el escenario poroso y fluido de los espacios públicos y mediáticos se libra la batalla simbólica por la restitución de la memoria y un consenso ético que reafirme el respeto a los derechos humanos, la tolerancia y el rescate de las agencias políticas que definieron un pasado histórico frecuentemente cargado de vacíos.

Teatralidades del cuerpo en dictadura: emplazamientos del cuerpo mariano (1985)

El movimiento de mujeres en Chile articula, a partir de 1976, una teatralidad política de resistencia con el cuerpo de la mujer como herramienta de disidencia: cuerpos de mujeres en protestas callejeras pero también cuerpos instrumentalizados en la tortura⁶. Esta teatralidad del cuerpo emerge como estrategia para dialogar con un discurso patriarcal autoritario que instalaba simbólicamente a Augusto Pinochet (y al Ejército) como el padre protector de la patria. En las manifestaciones de la Agrupación Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD) las mujeres ponen en escena una teatralidad mariana para exigir al Estado por el paradero de sus hijos, emplazando simbólicamente al “padre” de la patria a proteger y dar cuenta de ellos. Esta alienación consciente e instrumental en el mo-

.....
6 El primer texto comprensivo que analiza el discurso de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos fue escrito por Hernán Vidal (1982).

delo mariano, que adopta la gestualidades características de las representaciones de la virgen María en la pintura manierista, funciona como la estrategia efectiva para instalar su demanda en el espacio público, construyendo a su vez una comunidad de



Foto 1. Marianismo

Fuente: Del Campo, 1987

mujeres en relación (Del Campo, 1987). (Foto 1) El movimiento de mujeres, formado por familiares directos de las víctimas, logró instalar una subjetividad política desde un cuerpo materno/mariano acompañado de un vestuario y una *kinesis* correspondiente al rol monumental del Cuerpo/Madre. Aquí el cuerpo individual se transforma en un colectivo entrelazado que desafía con valentía el poder represor e inscribe en el espacio público una actitud de urgencia, interpelando a los transeúntes y a través de ellos al Estado. La monumentalización del cuerpo materno se apoya en el vestuario femenino recatado (faldas a media pierna, blusas sencillas y pañuelos de señora) que caracteriza a la mayoría de las mujeres y que se mantiene hasta el día de hoy en actos más oficiales. Se expone aquí un cuerpo para exigir el retorno de otro. La Plaza de Armas como escenario apunta a un trazado original: el centro colonial y la fundación de la nación se sitúan bajo el cercano alero de la Catedral, como espacio de protección. Frente a esos cuerpos privados, de “amas de casa” que salen a la calle a “protestar por sus seres queridos”, el transeúnte se ve obligado a convertirse en espectador/actor. Las estrategias del colectivo Mujeres por la Vida se continúa en la imagen mariana proyectada en los testimonios de mujeres torturadas en el documental *Por la Vida* (1985) de la Comisión Chilena contra la Tortura. Amanda Velasco, militante comunista, relata la parálisis que sintió al ser apremiada por sus torturadores, quienes le exigían delatar a sus compañeros mientras la amenazaban con raptar a sus hijos si no lo hacía. Frente a ello, Amanda solo recuerda: “el congelamiento que tuve (...), pensé que me congelaba para toda la vida...”. En el silencio que sigue queda implícito aquello que escapa a todo discurso posible: la instrumentalización de su cuerpo en la tortura. En la entrega a la tortura, su cuerpo femenino se torna cuerpo sacrificial, en defensa y protección maternal de sus hijos y camaradas.

Cuerpo desaparecido/cuerpo inmolado: la entrega del padre (1983)

*Sólo veo ahí llamear a Acevedo
por nosotros con decisión de varón, estricto
y justiciero, pino y
adobe, alumbrando el vuelo
de los desaparecidos a todo lo
aullante de la costa: sólo veo al inmolado.*
Gonzalo Rojas

La restauración de la familia como pilar de la nación queda inscrita en la presencia masculina de un padre pidiendo que le devuelvan a sus hijos desaparecidos. El 11 de Noviembre de 1983, en un acto de desesperación, Sebastián Acevedo cubre su cuerpo de bencina en la Plaza de Concepción exigiendo la aparición con vida de sus hijos -detenidos unos días antes por la CNI (Central Nacional de Informaciones) - y amenazando con auto inmolarse si alguien se acercaba. En Sebastián Acevedo el cuerpo sacrificial se hace presente en una economía de intercambio: un cuerpo debe morir para recuperar otro. El cuerpo de un padre que exige, un cuerpo que interpela al ciudadano y a un Estado que se asume como omnipresente en su demanda. Es claro que no hay mediación ni diálogo posible: Acevedo había intentado sin éxito los recursos regulares para recibir información. Frente al miedo a perder a sus hijos, el padre enuncia su demanda como si reconociera la presencia omnipotente del Estado autoritario, pide la aparición con vida frente a los transeúntes y construye su propia teatralidad sacrificial. Un joven carabinero se acerca y Acevedo cumple su palabra y se prende fuego (Vidal, 1986: 258). Ni los extinguidores de los taxistas ni el abrigo de un transeúnte logran apagar el fuego. Con el 94% del cuerpo quemado, agoniza durante seis horas; pero su sacrificio no ha sido en vano: su hija es liberada ese mismo día y su hijo días más tarde. Su gesto se multiplicará luego en decenas de cuerpos en escena: las protestas callejeras del colectivo de cristianos radicalizados Movimiento Contra La Tortura "Sebastián Acevedo", liderado por el sacerdote José Aldunate, que se formará en su memoria. La lenta agonía de Sebastián Acevedo expresa el *Via Crucis* hacia la redención. En el encuentro con su hija, la imposibilidad de verla lo obliga a remitirse a la memoria común. Impedida de entrar a la Unidad de Tratamiento Intensivo, se comunicaron a través de un citófono:

"En su lucidez, Sebastián Acevedo temió que una triquiñuela de la CNI lo engañara:

- Papá, soy María. Estoy libre. Quiero verte pero no puedo.
- Cómo sé yo que eres mi hija, me pueden engañar.
- No, soy María.
- A ver, dime cómo te decía cuando chica y cómo le digo a tu hermano.
- Me decías Candelaria como a la virgen y mi hermano es Gualo.
- Ahora sí que te creo. Hija, perdona lo que te hice, lo hago por todos los padres que tienen hijos detenidos en el mundo. Cuídate. Cuida al niño. Críalo derecho. Estudia y lucha para que él sea un buen hombre y tenga una profesión. Ayuda a la casa.

Sebastián Acevedo murió a las 23:45, sin dolor, sin odio: 'Murió sin odiar a nadie. Por el contrario, los perdonó a todos'" (Vidal, 1986: 259). (Foto 2)

El cuerpo en llamas, el cuerpo carbonizado, agónico, de Acevedo se constituye en cuerpo sacrificial para la purificación de su comunidad. Para Hernán Vidal, Acevedo realizó un sacrificio religioso que cumplió en todas sus etapas:

"la presentación y consagración del sacrificio en nombre de la divinidad, (...) la alocución declamatoria en que se explica la situación



Fuente: Hernán Vidal, 1986

Foto 2. Sebastián Acevedo, Concepción, 11 de noviembre de 1983

que ha provocado la necesidad del sacrificio (...) para dar paso de inmediato a la inmólación, es decir, a la muerte ritual. (...) Sebastián Acevedo asumió la función de ente sacrificial para purificar la malignidad que afecta a su comunidad y directamente cumplió con la ejecución ritual de sí mismo" (Vidal, 1986: 260).

El cuerpo inmólado se inscribe como figura sacrificial cristiana para detener el mal que ha invadido su comunidad. El cuerpo muerto de Acevedo revive en la aparición con vida del cuerpo de su hija. En el gran escenario del Chile dictatorial Acevedo deviene en la figura paterna complementaria a la de las madres de los desaparecidos y su exponer el cuerpo a la violencia militar en nombre de sus hijos. En esta conjunción de teatralidades se denuncia la destrucción de la familia nacional desarticulando la base del discurso militar: la restauración patriarcal del orden patrio.

Los cuerpos de la transición: el cuerpo fragmentado de las exhumaciones

¿Cuáles son los cuerpos que marcan la reconstrucción simbólica de la nación al fin de la crisis institucional? En 1990, recién recuperada la democracia, los restos exhumados de Salvador Allende y re-enterrados en su funeral oficial habían sido enarbolados como un cuerpo del pecado que, tras la sacralización colectiva en la Catedral, emergía signado como un cuerpo del perdón, ofrenda dirigida hacia la instalación de un discurso de reconciliación nacional (Del Campo, 2004). Es desde este lugar, de la justicia en la medida de lo posible y de la propuesta reconciliadora, que el nuevo Estado democrático busca instalar el modelo cultural de la Concertación asegurando la continuidad del modelo económico en un marco democrático y esquivando todo revisionismo histórico sobre el valor del proyecto político de Salvador Allende y la Unidad Popular.

El primer año se vive como una revelación: el mundo oculto del período dictatorial empieza a emerger con fuerza y se instala una teatralidad de ultratumba: se desentierran verdades, fragmentos corporales que esperan la humanización que les promete la identificación. La Antropología forense cumple un rol clave en la ardua identificación de restos óseos encontrados en numerosas tumbas clandestinas. Emergen lugares paradigmáticos desde donde se aborda la reconstrucción



Fuente: Archivo Vicaría de la Solidaridad

Foto 3. Romería al Patio 29

del cuerpo social y de la memoria colectiva a partir del rescate de cuerpos. Uno de ellos es el Patio 29.

Patio 29: cuerpos sin nombre (1991-1998-2005-...)

El Patio 29 del Cementerio General, destinado al entierro de cuerpos NN, fue utilizado clandestinamente por personal militar para enterrar cadáveres de prisioneros políticos durante la dictadura militar. En 1991 comenzaron a exhumarse esas tumbas y se recuperaron los restos de 196 personas de las que sólo 96 lograron ser identificadas. En el 2005 nuevos peritajes determinaron errores en 48 casos y se inició un tercer proceso de identificación. (Foto 3)

La complejidad del proceso de identificación de los restos inaugura una suerte de desplazamiento indefinido de la posibilidad de identificación, reconocimiento y reintegración del cuerpo social, en que el desaparecido resulta doblemente obliterado. En esa no identificación de los restos queda instalada otra paradoja: nos encontramos con cuerpos que “están” (restos encontrados) de aquellos que “no están” (restos aun no encontrados). En esencia, desaparecidos que ya no lo están pero que no es posible identificar, quedando en una condición liminal de presencia/ausencia que impide indefinidamente la restauración del tejido social y la conclusión del duelo. Un cuerpo sin nombre, sin identidad, exiliado del espacio cultural y relegado a un ámbito de pura materialidad. (Foto 4)



Fuente: El Mostrador

Foto 4. Patio 29

En su documental *Fernando ha vuelto* (1998) el director Silvio Caiozzi acompaña a su amiga Agave Díaz a recibir los restos de su marido (desaparecido hacía más de 25 años) recién identificados entre los restos del Patio 29. En el documental, la teatralidad del re-



Foto 5. Escena del film Fernando ha vuelto

gistro videográfico se articula en el contraste entre la tensión que sentimos a partir de nuestra empatía con la vida *vis a vis* el frío tecnicismo del discurso forense. El esqueleto sobre una mesa de acero es la única huella que permite reconstruir los hechos. El cuerpo ausente se hace presente, en la imaginación empática del espectador, doblemente distanciado por la mirada de Caiozzi y el encuadre de la toma. Las manos de la

viuda acogen con ternura y en un silencio doloroso el cráneo en este re-encuentro con su historia (Foto 5). En la descripción detallada de las huellas de violencia en las osamentas, se reconstruye la escena posible de su muerte: costillas rotas, golpes que habría recibido agachado, balazos por la espalda. Los restos óseos se tornan humanos, historia, dolor, personaje que huye, que se agacha y permiten reconstruir una memoria silenciada. El documental como soporte cinematográfico transmite evidencia visual: así, ciencia y documento buscan establecer un criterio de verdad social. La posterior determinación de un error en la identificación de estos restos y la definitiva confirmación de su verdadera identidad por el Juez Vásquez, en noviembre de 2013, instalan una figura aún más perversa: la del cuerpo doblemente desaparecido. Rito funerario, encuentro familiar y documento cinematográfico quedan relegados al plano de la ficción, desplazando indefinidamente la vuelta de Fernando (Tillería, 2013). Esta desfamiliarización forzada se torna en un acto paradójico: “*Desaparecer al desaparecido* (...) después de todo un proceso desgastador de volver cercanos, íntimos y amables restos que no recuerdan directamente a los padres, hermanos, hijos. (...) nuevamente se debe hacer el ejercicio de convertir lo ya querido en su contrario, ajeno, impenetrable, NN” (Guerrero, 2006).

El cuerpo espectral: los 119 recorren la ciudad (2005)

En Julio de 1975 la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) montó un operativo con colaboración de prensa argentina y chilena para encubrir la desaparición forzada, declarando que 119 opositores al régimen, en su mayoría militantes del MIR, habrían muerto en el extranjero en rencillas internas. Pretendían convencer a la opinión pública nacional e internacional de que no existían desaparecidos en Chile. El titular de *La Segunda* leía “Exterminados como ratones” mientras la revista argentina *Lea* consignaba: “alrededor de 60 extremistas chilenos han sido eliminados en los últimos 3 meses por sus propios compañeros de lucha en un vasto e implacable programa de depuración política” (*Lea*, “La vendetta chilena”, 15 de julio de 1975: 22). Estos hechos corresponden a la Operación Colombo, organizada por la DINA, en la que medios de prensa argentinos creados especialmente para el operativo publicaron la nómina de 119 militantes muertos.

El 28 de Julio del 2005 el *Colectivo de los 119* programó una intervención de arte en la que 119 siluetas en madera pintada (representando las víctimas de este

montaje periodístico) se desplazarían desde distintos puntos de la capital hacia la Plaza de la Constitución y quedarían allí durante tres días para despertar la memoria ciudadana y evidenciar la complicidad de los medios de prensa de la época. Estas enormes figuras, pintadas a partir de fotografías, iniciaron su peregrinar esa mañana desde sus casas, llevados por sus deudos, desde los cuatro extremos de la ciudad, uniéndose a diversas columnas que convergieron como punto central en el frontis Norte de La Moneda. Esta silueta de madera pintada es el nuevo cuerpo que habita el desaparecido, en que se incorpora para iniciar este peregrinaje desde los márgenes al centro de gobierno. El pariente/doliente carga el cuerpo de madera, lo traslada por la ciudad para mostrarlo, y re-incorporarlo al cuerpo social. Varias mujeres llevaron las siluetas en los buses de locomoción colectiva, desafiando su estatus de realidad/ficción y obligando a los pasajeros a compartir su espacio de transporte con los desaparecidos. Finalmente, en este viaje épico por el reconocimiento ciudadano, las siluetas espectrales se instalaron durante tres días en las dos diagonales que forman la plaza junto a sus deudos, listos para contar su historia a quien se acerque. En una esquina de la plaza, reproducciones gigantes de los titulares de la época funcionaban como gatilladores de memoria sobre la complicidad de los medios con el poder. En el espacio central colectivos de artistas realizaron presentaciones de danza, música y teatro en homenaje a las víctimas. Esta “puesta en cuerpo” de la memoria permitió a los familiares testimoniar su historia: humanizar la muda imagen con un relato amoroso sobre el desaparecido. En el relato, en los diálogos con transeúntes que se detenían a conversar, se iba recuperando su condición de persona humana al tiempo que el espectador era puesto en la situación de deudo. La instalación frente a La Moneda potencia el diálogo: allí se reconstruye la narrativa de la ausencia que permite dar nombre, pasado y presente, a ese joven rostro desteñido en la memoria y fijado en las fotografías blanco y negro de rostros alegres que portan sus deudos. (Foto 6) Se instala una teatralidad de la memoria en que el espectador debe aceptar el pacto de la presencia para acceder a un relato que unirá su subjetividad a la historia de una



Foto 6. Los 119 frente a La Moneda

Fotografía: Eduardo Rivas



Foto 7. Bandera del Bicentenario

muerte distante y ajena que ahora, en este compartir, queda ligada a su propia historia.

El cuerpo social se re-compone en la instalación teatral de estos 119 cuerpos de madera. La memoria del cuerpo como materialidad irreductible, marca no transable de la existencia, logra reconstruirse en ese dispositivo escénico que le ofrece una materialidad desde la cual

dialogar. La palabra desplazada a su deudo restablece su presencia junto a un cuerpo simbólico que permite re-presentarlo.

Frente a estos intentos de re-incorporación simbólica del cuerpo de Chile cabe preguntarse por cuáles son las/los otras/otros cuerpos ausentes de la memoria nacional y cómo se representan en el Chile de hoy.

Celebraciones del Bicentenario: la irrupción del cuerpo indígena (2010)

En 2010 las celebraciones del Bicentenario desplegaron importantes actos simbólicos en los que teatralidades políticas y sociales ocuparon diversos escenarios. Éstas se expresaron en diversos espacios con miras a la re-afirmación de un relato de la chilenidad y del patrimonio nacional. Desde el Estado, las ceremonias realizaron un gran despliegue de teatralidades orientadas a consolidar un nosotros que -en medio de las profundas transformaciones culturales de la hegemonía neoliberal y sus modos de habitar- refirmase sin grandes sobresaltos la continuidad del modelo. Los veinte años de gobierno de la Concertación habían sido asegurados hasta el 2010 por una izquierda democrática que votaba para evitar la llegada de la derecha pero que había acumulando un creciente descontento con las políticas imperantes. Ese descontento terminó por manifestarse en diciembre de 2010 con la elección del empresario Sebastián Piñera como el primer presidente de derecha desde el fin de la dictadura.

La/s bandera/s del Bicentenario: cuerpos-bandera

Las teatralidades del Bicentenario buscaban consolidar una memoria histórica que le permitiese a la nación sentirse vinculada a un nosotros y a una historia patria que diese sentido a un accionar cotidiano en que los emblemas de la nación funcionaran como ejes constitutivos de una territorialidad y una memoria. Una de ellas fue la instalación de la Bandera del Bicentenario, una bandera de 27 por 18 metros, confeccionada en Estados Unidos, que se izaría el día del Bicentenario en la Plaza de la Ciudadanía frente a la fachada sur de La Moneda. (Foto 7)

Este acto oficial de reafirmación simbólica de la unidad nacional fue sorpresivamente interrumpido por el repentino despliegue, realizado por miembros del movimiento indígena mapuche, una bandera gigante de similares proporciones sostenida sobre su propia corporalidad (en línea horizontal sobre la calle). Bajo este gran manto,



Foto 8. Bandera del Bicentenario trinchera de la imagen

los activistas con sus brazos en alto sostuvieron una bandera que parecía moverse autónomamente sobre la avenida. La exposición mediática, asegurada por la transmisión televisiva en vivo, les permitió instalar un “para-teatro nacional” en que la teatralidad política del Estado era desestabilizada por la ocupación territorial y simbólica de los cuerpos indígenas enarbolando la bandera

que los identifica como una nación paralela. (Foto 8) Esta bandera multicolor fue creada en los años noventa cuando comenzó a organizarse políticamente el movimiento social mapuche. En el despliegue escénico que irrumpe en esta ceremonia, los cuerpos que cargan la bandera se inscriben simbólicamente como soporte de la patria, ofreciendo un pabellón nacional alternativo, horizontal e inclusivo, que contrasta con la imponente verticalidad del pabellón del Bicentenario e instala una patria alternativa a ser reconocida como parte autónoma del Estado-nación y del territorio.

Las celebraciones del bicentenario incluyeron también la inauguración del Estadio nacional recién remodelado, dejando sólo una sección intacta, como resto arqueológico de un pasado que se hace presente a través de una poética de la ausencia: la Escotilla#8.

Escotilla #8: el vacío de los cuerpos

“Entre el 11 de Septiembre y el 7 de noviembre de 1973, el Estadio Nacional fue utilizado como campo de concentración, tortura y muerte. Más de doce mil prisioneros políticos fueron detenidos aquí sin cargos ni procesos. En recuerdo de todos aquellos que sufrieron tras sus muros y por los que aquí esperaron a oscuras ver la luz de la justicia y la libertad.”

Placa conmemorativa. Estadio Nacional

El 12 de septiembre de 2010, como parte de las celebraciones del Bicentenario, el Estadio Nacional (construido en 1938 y remodelado en 1962 cuando Chile fue sede del Mundial de Fútbol) se reabre tras dos años de remodelación. Con una fachada fresca y flamantes butacas rojas, el estadio se ve completamente modernizado, excepto la *Escotilla# 8*, una zona de 185 m² de viejas graderías de madera que se dejaron intactas y quedarán para siempre vacías como recuerdo permanente de los prisioneros políticos y las violaciones a los derechos humanos cometidas en el recinto en los primeros 58 días de la dictadura militar. El memorial *Escotilla #8* es producto de la intervención de la Agrupación Metropolitana de Ex-presas y Ex-presos políticos liderada por Wally Kuntsmann, del proyecto presentado al Consejo de Monumentos Nacionales (CMN) por los arquitectos Woywood y Rodríguez solicitando la designación del Estadio Nacional como monumento nacional, y de la intervención del Estado a través del CMN y el Ministerio de Obras Públicas (MOP) para

salvaguardar el Estadio frente al proyecto de demolición del alcalde de Ñuñoa, Pedro Sabat. Tras largas negociaciones entre diversos actores se posibilitó la concreción del proyecto. De acuerdo a Rozas (2013), las tensiones más importantes se dieron entre una memoria ejemplar y una memoria literal (Todorov, 1995), una memoria testimonial y una memoria abocada a recordar espacios deportivos, históricos y culturales representados por el ambicioso proyecto de remodelación de Woywood y Rodríguez. El 11 de septiembre del 2013, al conmemorarse 40 años del golpe, el memorial *Escotilla #8* fue abierto a sus visitantes como un sitio de memoria. (Foto 9) Cientos de personas caminaron lenta y estrechamente para acceder a las graderías por un túnel de acceso en que colgaban fotografías de la época y narrativas explicativas. Una vez en las graderías del estadio, muchos se sentaban en silencio a observar y sentir la energía del lugar. Aquí el vacío del cuerpo ausente era ocupado por otros cuerpos que parecían en-carnar, en su materialidad, la presencia de los jóvenes que cuarenta años atrás habitaron estos escaños con frío, miedo, incertidumbre y desolación y observaron cansados la cancha del estadio tras las rejas. Los espectadores pueden sentarse en el lugar en que estuvo el otro, ocupar con su cuerpo el espacio vacío y en ese acto de recordarlo, traerlo al presente, entrar en contacto con esa ausencia/presencia. (Foto 10) El cuerpo del espectador/actor completa el escenario y lo visibiliza tras cuarenta años de ausencia en un breve instante solidario, en que cuerpo espectral y cuerpo doliente se unen en un mismo punto de mira: una cancha vacía y oscura. El 11 de septiembre de 2013, para el aniversario de los cuarenta años, recorrí por primera vez *Escotilla #8*. Pude mirar tras las rejas, mirar en silencio a los otros, encender una vela y usar mi cuerpo para re-incorporar la ausencia de un otro. Al bajar hacia el túnel de entrada, una muchedumbre apretujada en dos columnas (unos que subían y otros que bajaban) espontáneamente siguieron a alguien que comenzó a cantar “El derecho de vivir en paz” de Víctor Jara. Por un largo rato esa masa de personas en



Foto 9. Escotilla 8, 11 de septiembre de 2013

Fotografía: Alicia del Campo



Foto 10. Escotilla 8, 11 de septiembre de 2013

Fotografía: Alicia del Campo



Foto 11. Escotilla

Fuente: Rozas, 2013

lento movimiento se reconoció como comunidad doliente, como comunidad que se hacía cargo de una verdad histórica, acogía para sí el dolor de la memoria pero también se reafirmaba como comunidad utópica y esperanzada capaz de imaginar y conjurar en voz alta el derecho a vivir en paz.

Este sencillo memorial, creado a partir de no alterar nada, emergió sólo por contraste: los escaños antiguos y desiertos. Se separa un sector del Estadio Nacional para hacer presente la ausencia de los cuerpos de los detenidos/desaparecidos en ese espacio abierto: el encuadre del vacío exacerba la presencia. (Foto 11) En su uso deportivo, ese sector desocupado y antiguo funciona como un espacio en que el tiempo parecería haber quedado suspendido. Es la desnudez de los escaños, el color desteñido de la madera y las rejillas oxidadas que parece venido de otra época, es el contraste frente a un estadio lleno y moderno, lo que genera la imponente presencia de la ausencia, la reintegración simbólica de la memoria y de los desaparecidos y abre el terreno para la pregunta de un espectador que no ha buscado enfrentarla, como los hinchas que visitarán el estadio en eventos venideros y se preguntaran por el sentido de esos grises y silentes 182 m2 de ausencia/presencia. (Foto 12)

Entre las graves violaciones a los derechos humanos ocurridas en Chile, el borrado de los cuerpos por el desaparecimiento forzado de personas se constituyó en una de las formas más perversas de control político. Frente a ello, el movimiento



Foto 12. Estadio Nacional

Fuente: Rozas, 2013

de derechos humanos ha constituido un esfuerzo permanente por reconstituir y re-incorporar el cuerpo social a través de múltiples formas de memorialización del cuerpo ausente y de una demanda irrenunciable de verdad y justicia. El cuerpo es evidencia, es cuerpo del delito, y es también depositario de memoria, de verdades. Como relato, el cuerpo lleva inscritas en sí las marcas de un modo de producción, es modelado por los imaginarios sociales, pero es también base para apropiaciones disidentes desde la rebeldía individual y colectiva.

En este recorrido por las prácticas de memoria de diversos actores sociales podemos identificar teatralidades articuladas en torno a una poética de la visibilidad y una poética de la ausencia que han encontrado en el cuerpo la base de teatralidades de la memoria que buscan hacer visible el cuerpo obliterado y re-articular simbólicamente el cuerpo social a través de variadas estrategias de visibilización del cuerpo ausente.

La puesta en escena va desde la monumentalización del cuerpo de las madres y esposas de los desaparecidos en las manifestaciones callejeras del movimiento de mujeres de oposición, un cuerpo mariano cargado de memoria, un cuerpo que visibiliza otro a través del reclamo de su ausencia, cuerpo mariano que signa al desaparecido con la marca de un Cristo sacrificial. En el mismo sentido, en Sebastián Acevedo la poética de visibilidad se articula en una teatralidad que visibiliza la ausencia a través de la sobredimensión del cuerpo paterno y su sacrificio público. Como en la entrega del cuerpo a la tortura que encontramos en las mujeres, aquí se instala una economía de intercambio: la entrega del cuerpo del padre por el de sus hijos. Se refuerza la noción sacrificial de los padres en pos de la salvación de la familia/nación. Ya en democracia, las exhumaciones comienzan el proceso de visibilización de los cuerpos ausentes en una arqueología de la memoria en que se rescata la materialidad fragmentada de los cuerpos para hacerlos visibles y darles sentido e identidad. Los restos *innomines* de las tumbas clandestinas se yerguen luego en los espectros que recorre el espacio ciudadano con cuerpos prestados: las maquetas de madera de los 119 que se dirigen en columnas hacia La Moneda, portadas por sus deudos. Aquí la teatralidad de los cuerpos/siluetas hace posible, en un acto de encuentro, el diálogo con los deudos y un reconocimiento del relato y la historia de cada uno de ellos en el testimonio de sus familiares. El uso de la teatralidad social como eje de una poética de la visibilización se extiende también en el Bicentenario al cuerpo más invisible de todos, el cuerpo indígena, que pone en cuestión la noción misma de memoria colectiva nacional en tanto ese cuerpo/ bandera/territorio proclama una nueva autonomía.

En *Escotilla #8* las poéticas de visibilidad devienen en una poética de la ausencia. Es el vacío el que hace presente la ausencia, ofreciendo al espectador entrar/estar en el lugar del otro, re-encontrarse con esa praxis y esa memoria y “ser” el otro, llenando con el propio cuerpo el espacio vacío. En ese “poner en cuerpo” la memoria reconstruye la memoria colectiva a través de la teatralidad social, escenificada individual y colectivamente en ese efímero encuentro de miradas de visitantes que comparten los escaños de la *Escotilla#8* en un fugaz momento de silenciosa reflexión.

Desde el teatro, la “puesta en cuerpo” de la ausencia ha sido abordada por el trabajo pionero de Yuyachkani en Perú y las reflexiones de Miguel Rubio en *El cuerpo ausente* (2006) y en *Chile por Cuerpo* (2005) de Rodrigo Pérez y *Villa+Discurso* (2012) de Gui-

lermo Calderón, entre otros. Queda como tarea una mirada más amplia, que requerirá establecer los puentes entre las poéticas de la memoria inscritas en estas teatralidades de la memoria y aquellas articuladas en la producción teatral.

En su inscripción urbana, las organizaciones de familiares de las víctimas se han constituido como colectivos para recuperar los espacios de tortura y detención y transformarlos en sitios de memoria, en museos, en lugares de encuentro y conmemoración y en pilares de una labor educativa. Ello conlleva una teatralidad de la memoria que se va articulando como un nuevo itinerario posible para espectadores/dolientes que voluntariamente contribuyan a la restauración a través de un peregrinaje ritual por espacios que permitirán el re-encuentro con esas historias. Sin embargo, los espacios de conmemoración y los monumentos a las víctimas se han organizado en una espacialización reveladora: el paisaje memorialístico en Santiago sigue un patrón de distribución espacial que parece replicar los patrones de clase, evidenciando en su espacialidad la fragmentariedad de la memoria nacional (Aguilera, 2015). Aquí la producción pública de la memoria de la violencia política aparece íntimamente conectada a las divisiones de sectores de clase de manera que los espacios de memoria colectiva recuperados por las organizaciones de derechos humanos corresponden mayormente a los sitios de tortura distribuidos por diversos puntos de la ciudad. En los sectores acomodados, sin embargo, no se encuentran memoriales a las víctimas del terrorismo de estado pero sí monumentos conectados a lo que Aguilera denomina “*right wing memories*” (Aguilera, 2015: 110). Monumentos y placas conmemorativas de militares asesinados por razones políticas en un período que se remonta hasta años anteriores al gobierno de Salvador Allende.

Los rituales conmemorativos y las teatralidades buscan maneras de reinsertar, re-visualizar el cuerpo ausente en espacios que deben ser activamente visitados por aquellos interesados en conocer esos lugares de memoria. Ello implica una voluntad de memoria ya sea individual, familiar o institucional. El hecho de que estos memoriales correspondan a gestiones de colectivos privados, otorga a los testigos, familiares y sobrevivientes autonomía y agencia en la recuperación de su memoria; pero, al mismo tiempo, posibilita un mayor nivel de ambigüedad en la construcción de una memoria colectiva, esquivando el compromiso con un eje ético que desde el Estado legitime y haga propios los relatos y demandas de las víctimas y sus familiares.

La mirada a las teatralidades de la memoria nos permite generar una visión de los modelos de interrelación entre el teatro y las teatralidades sociales a través de las cuales se re-significa el espacio urbano en la constante tensión entre los colectivos de derechos humanos, el Estado, las organizaciones sociales y la ciudadanía en general en un constante proceso de visibilización y marca del territorio urbano como espacio nemónico capaz de dar sentido y dirección al presente histórico. Por ello *Escotilla#8* ofrece una posibilidad nueva: la de un encuentro obligado con una poética de la ausencia ineludible. Aún cuando en las transmisiones televisivas de la Copa América 2015 aquellos 182m2 de ausencia aparecían fugazmente como un hueco oscuro en un estadio lleno de banderas chilenas, haciendo visible el espectro de los detenidos que, en 1973, contemplaban desde los mismos escaños, con angustia e incertidumbre, la cancelación de la utopía social de la Unidad Popular. X

Bibliografía

- Aguilera, Carolina (2015). “Memories and Silences of a Segregated City: Monuments And Political Violence In Santiago, Chile, 1970-1991”. En: *Memory Studies*, vol. 8 (I): pp.102-114.
- Anderson, Benedict (1983). *Imagined Communities*. London: Verso.
- Assmann, Aleida (2008). “Transformations Between History and Memory”. En: *Social Research*, nro. 1, vol. 75: pp. 49-72
- Assman, Jan (2008). “Communicative and Cultural Memory”. En: Erll, Astrid y Ansgar Nünning (comps.); *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin/New York: de Gruyter. Pp.109-118.
- Assmann, Jan y Czaplicka, John (1995). “Collective Memory and Cultural Identity”. En: *New German Critique*, nro. 65, Spring - Summer: pp. 125-133.
- Berliner, David (2005). “The Abuses of Memory: Reflections on the Memory Boom in Anthropology”. En: *Anthropological Quarterly*; vol. 78 (1), Winter: pp. 197-211.
- Boyarín, Jonathan (ed.) (1994). *Remapping Memory: The Politics of TimeSpace*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- de Brito, Alexandra Barahona, González-Enríquez, Carmen y Aguilar, Paloma (eds.) (2001). *The Politics of Memory: Transitional Justice in Democratizing Societies*. Oxford: Oxford University Press.
- Calderón, Guillermo (2012). *Calderón Teatro II: Villa/Discurso/Beben*. Santiago: Lom.
- Collins, Cath (2010). *Post-Transitional Justice. Human Rights Trials in Chile and El Salvador*. University Park: The Pennsylvania State University Press.
- Connerton, Paul (1989). *How Societies Remember*. New York: Cambridge University Press.
- Cottet, Cristian (2009). *Actualizaciones en la promoción y defensa de los derechos humanos en el período de reinstalación democrática (1990-2008)*. Tesis de grado, Escuela de Antropología, Universidad Alberto Hurtado, Santiago, manuscrito facilitado por el autor.
- Del Campo, Alicia (1987). “Resignificación del marianismo por los movimientos de mujeres de oposición en Chile.” En: James Romano (comp.); *Poética de la población marginal: Sensibilidades determinantes*. Minneapolis: The Prisma Institute.
- Del Campo, Alicia (2004). *Teatralidades de la memoria: Rituales de reconciliación en el Chile de la transición*. Minneapolis/Santiago: Mosquito Comunicaciones.
- Gillis, John R. (1994). *Commemorations: the Politics of National Identity*. New Jersey: Princeton University Press.
- Guerrero, Manuel (2006). *Desaparecer al desaparecido*. En: blog de Manuel Guerrero, entrada del 26 de abril de 2006. Disponible en: manuelguerrero.blogspot.com/2006_04_26_manuelguerrero_archive.html. Fecha de la última consulta: diciembre 2014.
- Halbwachs, Maurice (1980). *The Collective Memory*. New York: Harper and Row.
- Hite, Katherine (2015). “Empathic unsettlement and the outsider within Argentine spaces of memory”. En: *Memory Studies*, vol. 8 (I): pp. 38-48.
- Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Kritz, Neil (ed.) (1995). *Transitional Justice: How Emerging Democracies Reckon with Former regimes*. Washington DC: United States Institute of Peace Press.
- Ljubetic, Iván (2007). “Masacres perpetradas en el Siglo XX”. En: Archivo Chile; *Anexo III de Historia del PC*. Publicación electrónica de CEME. Disponible en:

- http://www.archivochile.com/Historia_de_Chile/sta-ma2/2/stamatexrel000005.pdf. Fecha de la última consulta: diciembre de 2014.
- McAdams, A. James (ed.) (1997). *Transitional Justice and the Rule of Law in New Democracies*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- Nora, Pierre (1989). "Between Memory and History: Les *Lieux de mémoire*". En: *Representations*, nro. 26: pp. 7-25.
- Opaso, Cristian (2014). "¿Quién quiere borrar la cruz de Sebastián Acevedo?". En: *Diario La Nación (Chile)*, 5 de diciembre de 2014. Disponible en: <http://www.lanacion.cl/-quien-quiere-borrar-a-sebastian-acevedo-/noticias/2010-12-04/160310.html>. Fecha de la última consulta: diciembre de 2014.
- Rojas, Gonzalo (1999). "Solo veo al inmolado". En: Rojas, Gonzalo; *Oscuro y otros textos*. Santiago: Pehuén. Pp. 113.
- Roth-Arriaza, Naomi (1995). *Impunity and Human Rights in International Law and Practice*. Oxford: Oxford University Press.
- Rozas, Valentina (2013). "Tres maneras de explicar la presencia de graderías antiguas en un Estadio remodelado". En: *Bifurcaciones*, nro. 14. Disponible en: www.bifurcaciones.cl/2013/10/graderias-antiguas-en-un-estadio-remodelado/. Fecha de la última consulta: diciembre, 2014.
- Rubio, Miguel (2006). *El cuerpo ausente*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.
- Sanjinés, Jorge (1969). *Yawar Mallku* (Film). Bolivia.
- Spackman, Helen (2000). "Minding the Matter of Representation: Staging the Body (Politic)". En: *Contemporary Theatre Review*, vol.10 (3): pp. 5-22.
- Teitel, Ruti G. (2000). *Transitional Justice*. Oxford: Oxford University Press.
- Tillería, Alejandra (2013). "Ministro Vásquez dicta condena por el secuestro de funcionario de Celade en 1973". En: *Bio-Bio.Cl*, entrada del 4 noviembre de 2013. Disponible en: <http://rbb.cl/7jni>. Fecha de la última consulta: diciembre 2014.
- Todorov, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona/Buenos Aires: Paidós.
- Vidal, Hernán (1997). *Política Cultural de la Memoria Histórica*. Santiago: Mosquito Comunicaciones.
- Vidal, Hernán (1982). *Dar la vida por la vida: la Agrupación Chilena de Familiares de Detenidos Desaparecidos: ensayo de antropología simbólica*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- Vidal, Hernán (1986). *El Movimiento Contra la Tortura "Sebastián Acevedo": derechos humanos y la producción de símbolos nacionales bajo el facismo chileno*. Edina: Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- Vidal, Hernán (2013). *El movimiento de izquierda revolucionario en Chile en la justicia transicional*. Manuscrito facilitado por el autor.

Materialización de la memoria en el cuerpo comunitario: des-haciendo el trauma

LOLA PROAÑO GÓMEZ*

Resumen

Este artículo se pregunta por el modo en que el *cuerpo* comunitario re-actúa los hechos del pasado en los cuerpos de sus integrantes desplegados en la escena y reflexiona sobre la incidencia que esto tiene en las relaciones sociales, artísticas y políticas. Analiza las formas y funciones que esta práctica le otorga al cuerpo; reflexiona sobre cómo echa a andar procesos sociales memorialísticos que intervienen y reavivan el pasado para proveer a los integrantes y su entorno de una nueva conciencia histórica; estudia cómo libera los cuerpos de los modos adoptados corporalmente debido a la absorción del patrón civilizador que los ha conformado en gestos, posiciones y lenguajes que refuerzan posiciones sociales y limitan sus posibilidades políticas. Esta memoria corporal, al hacerse consciente y des-armarse, da a los sujetos la posibilidad de adoptar funciones y roles no asignados, ampliando de este modo su calidad de agentes sociales.

Palabras clave:

Memoria corporal; historia; política; teatro comunitario; Argentina. memoria colectiva; derechos humanos.

Fecha de recepción: 3-02-2015

Fecha de aprobación: 26-10-2015

Community embodiment of memory: un-doing trauma

Abstract

This article examines the way in which the community as a *body* reenacts past events in the bodies of their members displayed on the scene and reflects on its impact on social, artistic, and political relations. It analyzes the forms and functions that this practice gives to the body. It thinks about how it triggers social processes of memory that intervene and revive the past so as to provide the members and their environment with a new historical consciousness. It studies the way in which it releases the bodies from the postures adopted due to the absorption of the civilizing pattern that has formed them in their gestures, modes and languages, reinforcing social positions and limiting their political possibilities. This corporal memory, by becoming aware and modifying itself, gives the subjects the possibility of adopting unallocated functions and roles, thus expanding their role as social agents.

Keywords:

Memory of the body; History; Politics; Communitarian Theatre; Argentina.

* Doctora en Teatro y Poesía (Universidad de California, Irvine). Doctora en Filosofía (Universidad Católica de Quito). Magíster en Filosofía (Universidad del Estado de California, Los Ángeles). Profesora Emérita del Departamento de Lenguas (Pasadena City College, Los Ángeles). Investigadora invitada del Instituto de Investigaciones Gino Germani.

*We should prescribe poetry
in the same way as vitamins.*

Guattari (2007: 56)

Desde el momento en que apareció, el movimiento argentino de Teatro comunitario (1983) se ha caracterizado principalmente por la recuperación de la memoria y la reconstrucción de la historia. En *Teatro y estética comunitaria. Miradas desde la política y la filosofía* he reflexionado sobre los procedimientos memoria-*lísticos* que en esta práctica conducen a tales resultados. Consideré dos aspectos: la memoria como la recuperación de hechos pasados (su elección, su elaboración, su impacto); y la memoria como recuperación de la conciencia, como re-conocimiento por parte de los integrantes de los grupos de capacidades que, habiendo existido siempre, no han sido puestas en acto –lo que Virno (2003) ha llamado el “recuerdo del presente”– (Proaño, 2013: 199-131).

En este artículo voy a centrarme en un aspecto diferente: el cuerpo como depositario de la memoria y su rol en la recuperación de la memoria histórica. Es posible reflexionar sobre la memoria del cuerpo en el teatro comunitario en varios aspectos: el desarme de la memoria corporal inconsciente y el hacerla consciente; la adopción de una nueva corporalidad como un modo de independizarse de aquella memoria limitante; el re-vivir los sucesos históricos y dotar a sus personajes de una corporalidad distinta para permitir una re-lectura de la narración histórica; y, finalmente, la liberación del trauma colectivo alojado en el cuerpo mediante el re-vivir la experiencia traumática colectivamente.

Des-naturalizar la memoria del cuerpo

El cuerpo tiene una memoria diferente, aquella que se desarrolla gracias a la repetición y el hábito. En su artículo “The Memory of The Body” (2003), Thomas Fuchs señala que existen varios tipos de memoria corporal. Una de ellas es la memoria procedural que es aquella gracias a la cual memorizamos textos, expresiones y movimientos, de modo que cada vez que los realizamos no tenemos que pensar en cada detalle. La memoria procedural funciona de modo inconsciente, casi mecánico. Ha sido formada por repetición y nos libera de tener que pensar cada movimiento que hacemos para relacionarnos con el mundo. No podemos olvidar que el cuerpo y los sentidos son los medios para relacionarnos con él.

Fuchs afirma que “lo que somos es lo que hemos olvidado”. Lo que hemos olvidado, en la medida en que ha quedado internalizado e incorporado de manera inconsciente, forma parte de lo que somos. La memoria del cuerpo se conserva silenciosa, tácita y fielmente pese a todos los cambios etarios y circunstanciales; por eso su continuidad puede ser considerada la base esencial de la identidad (*self*), de acuerdo a lo que Fuchs afirma (Stern en Fuchs, 2003). Como la conciencia que acompaña al pensar, esta memoria inconsciente conservada en el cuerpo se añade entonces a la memoria, entendida como capacidad de recordar o como el conjunto de imágenes de hechos pasados que quedan en la mente, como la base de la identidad. Esto adquiere importancia porque esta memoria implícita no es un mero reflejo corporal: es la encarnación de los controles sociales y políticos y de las cir-

cunstances de vida económica a las que los sujetos han estado expuestos.

La práctica comunitaria de teatro hace consciente lo implícito inconsciente, lo piensa, lo transforma y en tanto tal, libera el cuerpo de los moldes aprendidos y asimilados a través del tiempo por la socialización y la “civilización” a la que está expuesta la persona desde que nace. La memoria procedural, inconsciente y mecánica, se hace consciente con la necesidad de la “actuación” teatral, que permite adoptar posiciones, formas y corporalidades gestuales ajenas a las cotidianas para “ser otro”. Es decir, se hace consciente por la necesidad de desobedecerla y reemplazar los movimientos y expresiones corporales establecidos por aquellos otros que en el teatro otorgan una mayor expresividad al cuerpo.

En el teatro comunitario los vecinos-actores en el escenario se des-hacen de la memoria corporal que, instalada en sus cuerpos de manera inconsciente, los encasilla y reafirma en roles y posiciones sociales establecidos. El hecho de poder adoptar posiciones, lenguajes y corporalidades ajenas a su cotidianeidad, produce la toma de conciencia de la amplitud de posibilidades disponibles y que no han sido actualizadas debido al control social y educativo y que los ha reafirmado en sus roles sociales restringidos.

La “actuación”, en el teatro como en el juego, no es otra cosa que “ser otro”. Se trata de adoptar gestualidades y corporalidades ajenas; la actitud lúdica permite experimentar nuevos modos de expresión corporal borrando el estigma de su poca propiedad y des-naturalizar así las construcciones sociales y las reglas de comportamiento que rigen en la sociedad. Estas corporalidades y gestualidades inapropiadas en la sociedad, son fundamentales en la práctica de teatro como medio para alcanzar la creatividad. El juego y el desprendimiento del “adulto” formado, que se logra mediante la capacidad performativa, dota a los adultos de libertad para tomar consciencia de la memoria que el cuerpo guarda de modo inconsciente y transformarla¹.

Los integrantes del teatro comunitario cumplen otros roles en la sociedad (maestros, oficinistas, amas de casa, contadores, etcétera) con sus correspondientes cuerpos y actitudes. Estos roles sociales (con las obligaciones laborales y corporalidades correspondientes) han impedido la adopción de otras actividades. Sin embargo, cuando actúan en la escena adoptan posiciones corporales y gestuales impensadas en su vida cotidiana. Se des-hacen de sus cuerpos normalizados y proponen corporalidades más libres, miradas y lenguajes distintos e inesperados, que los sacuden de las limitaciones y exigencias impuestas durante años y que han impreso en sus cuerpos formas y modos específicos. Estos roles perfectamente delineados en la sociedad, especialmente los relacionados con el empleo, dan al individuo un *status* social pero, a la vez, constriñen su cuerpo y su expresión.

Diego Aroza², director de Los Dardos de Rocha (La Plata, Buenos Aires), afir-

.....
1 El juego tiene además la capacidad de generar el entorno creativo (lo que Fred Newman llama “zonas para el desarrollo”) en el que el crecimiento emocional, el dolor y la actitud vital pueden contribuir en la edificación de una nueva subjetividad (Proaño, 2013: 66-67).

2 A partir del 2011, luego del Encuentro Nacional de Rivadavia, Aroza pasa a ser el coordinador

ma que la identidad impuesta desde afuera implica, por sí misma, un destino vital que ha quedado impreso en los cuerpos. Una vez etiquetados-identificados por el *status quo*, estos hombres y mujeres quedan unidos a un presente y un futuro al parecer incambiables:

“Un pibe de la calle que está constantemente desvalorizado, que no sirve para nada, ese pibe empieza a creer eso. Esa es su realidad y ese es su destino. De golpe, le das un tambor y le decís ésta es la clave del *candombe*: *ta, ta, ta, ta, tatata*. El pibe de golpe empieza a tocar y ahí ese pibe ya se transforma porque es capaz de hacer algo más, algo de lo que todo el mundo le dice que no puede hacer” (citado en Zanzio, 2010).

La imagen presentada a continuación corresponde a la función de *Romero y Juliera* (2008), realizada en el barrio con motivo de una fiesta. Los “pibes” de la foto son todos integrantes de Los Cruzavías. Forman parte del grupo desde aproximadamente los trece o catorce años y hoy día tienen entre veintitrés y veinticinco años. Cuando algunos de ellos se iniciaron con el grupo asis-



Foto 1: Los Cruzavías, *Romero y Juliera* (2008)

tían al Centro de Día porque eran adolescentes en riesgo social. Hoy, más de uno coordina diversos espacios dentro del grupo: talleres de circo, la juegoteca e incluso una coordinación general de las actividades. Algunos terminaron una carrera y se desempeñan profesionalmente. (Foto 1)

Pensemos en el cuerpo del “pibe” cuando estaba en la calle, completamente disminuido, e imaginemos la actitud que ese mismo cuerpo adopta cuando se convierte en parte del grupo de teatro y es capaz de tocar el tambor y de desempeñarse en actividades de coordinación; veremos un cambio en la corporalidad que empieza a superponer una nueva actitud sobre aquella que seguramente expresaba inseguridad y desvalorización.

Los cambios corporales coadyuvan y se retroalimentan con aquella memoria mencionada antes como el “recuerdo del presente”. Mientras “el recuerdo del presente” les permite descubrir que las capacidades que ahora demuestran en la escena estaban siempre allí, que al ponerlas en acto es posible superar los límites sociales,

.....
de La Fusión Comunitaria, que resulta de la unión de tres grupos: Los Dardos de Rocha (La Plata), Los Tololos Sanos (Tolosa) y Ladrilleros dijo la partera (Los Hornos). Los tres grupos se unen para trabajar en conjunto, y presentan “Los túneles de la memoria” que consta de tres escenas, una de cada grupo, unidas con un hilo conductor creado en conjunto.

la adopción de una corporalidad distinta facilita la apertura y el aprovechamiento de esas posibilidades (potencias) recién descubiertas.

En una entrevista grupal a Los Okupas del Andén, realizada en el 2003, se produjo un diálogo en el que una de las integrantes habló explícitamente de la necesidad de de-formarse: “Acá me estoy deformando, cambiando la formación que he recibido en otro lado”³. La de-formación comprende una modificación en toda la persona. Para el caso que aquí nos interesa, implica la modificación del contorno del cuerpo y la manera de presentarlo junto con las condiciones físicas de la persona y sus modos de comunicación. Esta de-formación es un cambio en la memoria corporal, el rechazo de aquello que marcaba el contorno-limite de nuestro cuerpo, su expresión y sus movimientos. Es la superación de los límites impuestos por la forma. La aparición de un nuevo sujeto.

El movimiento de teatro comunitario, que empezó como estrategia de supervivencia, con un rechazo explícito a la política tal como era conocida por los integrantes del grupo, terminó por generar en ellos y en su entorno una voluntad política de transformación: les permitió avanzar con su imaginación sobre los límites de la realidad, ampliando el espacio de lo posible. La toma de conciencia de la memoria procedural habitual y su modificación es parte esencial de la transformación que el teatro comunitario.

Los integrantes-vecinos-actores del teatro comunitario, se “de-forman”, dejan de ser lo aprendido para empezar a ser otros. Se produce el desplazamiento de la identidad de los sujetos, en tanto pasan –de manera consciente– de ser sujetos marginales y anónimos a ser sujetos políticos y actores sociales, con capacidad de crear, de expresar opinión y de luchar por los asuntos de su comunidad. Se “des-hacen” de aquello



Foto 2: Los Okupas del Andén de La Plata (2011)

Fotografía: Red de fotografías de teatro comunitario



Foto 3: Los Pompapetriyos, *Extra, extra* (2010)

Fotografía: Red de fotografías de teatro comunitario

.....
³ La forma implica contorno, volumen, y representa todas las características que hacen a la persona o a la acción: un modo de existencia, una manera de presentarse, el modo de expresarse o comunicarse y, finalmente, las condiciones físicas de la persona.

que está instalado en sus cuerpos y que ha sido olvidado, y empiezan a “ser” de otra manera, tanto en la escena como fuera de ella. La práctica escénica desplaza los hábitos aprendidos, las posiciones y las acciones físicas que median en su relación con los demás; el resultado es que surge un sujeto expandido, lleno de nuevas posibilidades. (Foto 2)

El cuerpo, al insertarse en las situaciones históricas re-actuadas (*reenacted*), lleva su propio pasado a la praxis teatral como un campo abierto de procedimientos y rechaza esa formación que aprisionaba sus cuerpos. Las experiencias y disposiciones corporales permean la escena como una red invisible que proyecta desde y hacia los sentidos a actores y espectadores y los conecta con el mundo. (Foto 3)

En el proceso de recuperación de la libertad, la identidad y la subjetividad, la memoria guardada en el cuerpo, desplegada y re-armada en la escena, juega un papel fundamental pues cuando los cambios se instalan desde y en los cuerpos poseen un poder contagioso en el momento de su recepción; se abre el camino para la superación del trauma, en tanto daño duradero y limitante instalado en el inconsciente. Al transformar el cuerpo y sus expresiones se supera, paulatinamente, esa violencia traumática instalada en el cuerpo de los integrantes que ha contribuido a circunscribir su desarrollo y posibilidades.

Re-vivir la historia con el cuerpo

Activist and artistic actions have in common the fact of constituting two manners of confronting the tensions of social life at the points where its dynamics of transformation are blocked. Both aim at the liberation of life's mobility.
 (Rolnik, 2007: 4)

Es posible pensar en la intervención del teatro comunitario en la historia mediante la introducción de corporalidades alternativas adjudicadas a sus protagonistas; su acción política produce una tensión entre la historia oficial, con su relativa estabilidad, y la historia que el teatro cuenta mediante la otredad de esos cuerpos en la escena. Los cuerpos de los personajes históricos aparecen como “otros” y narran una historia que ahora aparece diferente, y los cuerpos de los protagonistas de la resistencia se reviven con fuerza en la escena. Esto produce una tensión que finalmente trae el colapso de las creencias, anécdotas e historias –contadas en la historia oficial y especialmente en la escuela—que hasta entonces parecían creíbles (Rolnik, 2007: 4). En la praxis del teatro comunitario el cuerpo, comunitario e individual, concentra la memoria que, atravesada por la afectividad propia de esta práctica, tiene la capacidad no simplemente de representar el pasado, sino de actuarlo otra vez. De este modo, el movimiento de teatro comunitario “pone en el cuerpo” la violencia política y económica del pasado y, al hacerlo, propone otra versión de la historia.

Si bien el cuerpo presente en la escena es una característica de toda acción cultural performativa, en la instancia del movimiento del teatro comunitario lo es aún más, pues el cuerpo puesto en la escena no es solamente el cuerpo del “actor”

que está representando personajes de un texto con mayor o menor grado ficticio. En el teatro comunitario es el cuerpo de los integrantes/vecinos del barrio o de la ciudad el que se sube a la escena; son vecinos, muchos de los cuales han vivido esos acontecimientos en su vida y han sufrido sus consecuencias; otros los han vivido de modo secundario a través de las historias y los recuerdos de sus mayores que re-cuentan los hechos pasados. No son actores representando una ficción. Son vecinos que re-viven la historia guardada en viejos documentos y hecha presente a través de la tradición oral de sus antepasados. Una historia que atañe a su vivir, a la formación del espacio en el que transcurren sus actividades y a creencias y relatos heredados que forman su historia personal.

En las propuestas del teatro comunitario, cuando se re-actúa ese pasado, la corporeidad asignada a los personajes aparece diferente e incluso opuesta a aquellas descritas por la historia oficial. Muestra, además, aspectos ocultos o no registrados de esa narración. Es decir que el pasado vivido se vuelve a poner en acto en la escena pero no sólo para traerlo a la memoria en un mero acto de repetición sino para revivirlo con un sentido agregado: se trata de una repetición productiva. Los nuevos cuerpos de los personajes históricos dicen otra cosa, narran otra historia. Re-actuar/re-vivir los sucesos del pasado en sus cuerpos y con sus cuerpos y modificar la corporalidad de sus protagonistas tal como ha sido guardada en la memoria de la narración histórica oficial significa re-fundar la narración de manera que el proceso histórico que les ha llevado a la situación actual se entienda desde otra perspectiva. Así, los sujetos transforman su relación con la historia y con ellos mismos.

El grupo de Mataderos, Resonores, en su espectáculo *Fuente vacuna* trae al presente la huelga que hicieron los trabajadores del frigorífico de la carne Lisandro de la Torre en 1959, protestando contra su privatización⁴. El episodio es tomado hoy como un hito dentro de la historia de las luchas populares y se lo considera un antecedente fundamental para lo que luego fueron el Cordobazo y los movimientos de los años setenta. El frigorífico terminó siendo desalojado y vendido. 5000 obreros perdieron su trabajo. Finalmente, ya en los setenta, el establecimiento fue completamente desguazado. Lo que queda como hecho mítico es que los obreros del frigorífico nunca levantaron la huelga⁵. La re-actuación del episodio constituye un contenido histórico para muchos desconocido, ya que no forma parte de los programas educativos. Es por eso que la imaginación

.....
4 En el documental *Carne Viva* de Marcelo Goyeneche se narra detenidamente el episodio mediante el testimonio de quienes fueron parte de esa historia y la narración informada de Ernesto Salas. En la década del veinte se abre el Frigorífico Lisandro de la Torre con la intención de romper el monopolio de los frigoríficos manejados por firmas norteamericanas e inglesas. En enero de 1959, Frondizi firma un acuerdo con los Estados Unidos para la venta y privatización del mismo. La respuesta de los nueve mil obreros del frigorífico es una huelga que es reprimida por la policía, incluso con tanques. Según el documental, la lucha tuvo el alcance de una verdadera insurrección popular.

5 Mi agradecimiento a Estela Calvo, integrante del grupo, por proporcionarme algunos datos faltantes sobre el episodio y proporcionarme el manuscrito de *Fuente vacuna* y a Romina Sánchez por ponerme en contacto con el documental *Carne Viva*.

construida desde la narrativa histórica tradicional se ve transformada por los actores, que construyen una nueva historia ampliada que incluye la resistencia obrera a la pérdida de su fuente de trabajo.

Si bien *Fuente vacuna* no revive los cuerpos de aquellos que tomaron las decisiones desde el poder, sí recupera la fuerza de la huelga y la resistencia. Lo hace principalmente con los cuerpos de los integrantes que resucitan la rebeldía de los obreros de entonces. Veamos la corporalidad de los vecinos actores en una de las escenas, que parece corresponder a la afirmación de Guillermo Saccomanno en el citado documental cuando cuenta que los obreros trataron de evitar el ataque al frigorífico y enfrentaron la represión cantando el Himno Nacional Argentino. Resonores canta hoy: “Vení porque esta huelga sigue hoy/ que el frigorífico no está/ pero sí estamos vos y yo”. (Foto 4)

Otros casos se pueden encontrar en varias producciones del Grupo Catalinas Sur. En *El fulgor argentino club social y deportivo*, por ejemplo, el cuerpo de los soldados, defensores de la Patria, es equivalente al de los muñecos –seres inanimados– que marchan a la par de ellos, adoptando las mismas posiciones y movimientos. La apariencia corporal misma complejiza de este modo la historia narrada: los cuerpos rígidos, dirigidos como títeres (desde algún lugar superior), sin inteligencia propia ni capacidad de decisión, remiten a la total obediencia hacia el poder represor. (Foto 5)

El grupo de teatro comunitario de Berisso (formado 2005) también hace una recreación de un episodio casi olvidado de la historia en *Primeros relatos*. En el espectáculo recuerdan el cierre del frigorífico Swift y Armour, que daba trabajo a gran parte de la población. Según el grupo, es un homenaje a los trabajadores (muchos de ellos inmigrantes) del frigorífico. Todos los habitantes recuerdan como la calle Nueva York se llenaba de una marea de delantales blancos que iban y venían de su turno de trabajo; una actividad que ahora contrasta con la calle vacía, tranquila y semi-destruida. Nos interesa destacar como el grupo corporiza al gerente del frigorífico, “El Gringo”, antes y después de la huelga. En estas dos imágenes se concentran el abuso primero



Foto 4. Resonores, *Fuente vacuna* (2010)

Fotografía: Red de fotógrafos de teatro comunitario



Foto 5: Grupo de Teatro comunitario Catalinas Sur, *El fulgor argentino, Club Social y Deportivo* (2001)

Fotografía: Red de fotógrafos de teatro comunitario

y la derrota del gerente después de la resistencia de los obreros⁶. La expresión facial del personaje habla del poder exitoso e imponente primero y del poder acorralado por los obreros después, cuando los cuerpos que expresan dominio de la situación son los de los trabajadores. El grupo cuenta la historia encarnando en los cuerpos de los vecinos-actores su perspectiva, narra los pequeños triunfos o las “maldades” y abusos de los poderosos de turno, siempre conservando el tono paródico propio del espectáculo. Esta historia y los desmanes de “El Gringo” se encarnan en el vecino-actor que hace ese personaje. En las imágenes que siguen se lo puede apreciar claramente: mientras en la primera aparece el gerente con gesto autoritario y poderoso, en la segunda se lo ve acorralado por los obreros que se resisten a las malas condiciones de trabajo. La historia del frigorífico aparece encarnada y condensada en el cuerpo del actor. (Foto 6) (Foto 7)



Foto 6: Grupo de teatro comunitario de Berisso, *Primeros relatos*

Fotografía: Red de fotógrafos de teatro comunitario



Foto 7: Grupo de teatro comunitario de Berisso, *Primeros relatos*. (2009)

Fotografía: Red de fotógrafos de teatro comunitario

Es notoria también la actitud corporal de las obreras que rodean a “El Gringo”. Sus cuerpos y posiciones hablan de resistencia y lucha. El grupo transmite su narración de la historia y recuerda a los espectadores un hecho histórico generalmente olvidado, al mismo tiempo que hace un homenaje a los obreros de los frigoríficos, sus ancestros, recordando un episodio no incluido en la historia oficial.

Los cuerpos, sus transformaciones, la búsqueda de otros límites, otros gestos y otras posiciones agregan al material verbal y textual una información que, en el

.....

6 En toda la obra del grupo de teatro comunitario de Berisso se denuncian los maltratos y abusos que ocurrían en el Frigorífico, personalizados en “El Gringo”. Algunos de los requerimientos del Sindicato muestran una lista de los abusos cometidos, que *Relatos nacionales* denuncia jocosamente. Castillo (2011) transcribe una de esas denuncias realizadas por la organización de los trabajadores: “se han acostumbrado a entrar al baño de las mujeres, de nuestras compañeras, para obligarlas a que recomienzen inmediatamente las tareas (...). De esa manera, no sólo están violando las más elementales normas de trabajo, sino las normas humanas mínimas de trato a las compañeras. (...) De esta manera, estos ‘señores de la patronal’ están demostrando su total desprecio por la dignidad de los trabajadores” (Castillo, 2011: 256-257).

caso del teatro comunitario (que hace sus espectáculos ante un público muy variado), facilitan la transmisión de los episodios históricos que cuentan. La capacidad de comunicación de la escena comunitaria se amplía enormemente y tiene una mayor eficacia gracias a la corporalidad como un modo de encarnar la memoria de la historia en los cuerpos de los vecinos-actores.

Un nuevo tejido de relaciones y subjetividades “entre los cuerpos”

El teatro comunitario es un espacio para el desarrollo de la subjetividad, uno de los espacios a los que Ana María Fernández llama “experienciaros” (Fernández, 2006: 12). La autora anota la importancia de “los cuerpos y sus intensidades”, pues es el “entre los cuerpos” lo que facilita la aparición de la subjetividad: “La producción de subjetividad (...) engloba las acciones y las prácticas, los cuerpos y sus intensidades. (...) se produce en el entre con otros [es]... un nudo de múltiples inscripciones deseantes, históricas, políticas, económicas, simbólicas, psíquicas, sexuales, etcétera” (Fernández, 2006: 9).

A esto parece referirse también Daniel Stern cuando subraya que nuestro cuerpo es el medio para relacionarnos con los demás y con el mundo (Stern en Fuchs, 2012)⁷. La relación inter-corporal –“estar-con-otros, actuar-con-otros”– marca la corporalidad desde las tempranas interacciones sociales. Esos hábitos, modos y posiciones se almacenan en el cuerpo como comportamientos aprendidos que conforman una memoria corporal y son una experiencia fundamental para el desarrollo de las relaciones sociales futuras. Stern llama a este conocimiento/memoria del cuerpo “conocimiento implícito relacional”: se trata del conocimiento de un cuerpo que sabe cómo lidiar con los demás, cómo evitar el rechazo, cómo llamar la atención y que, al mismo tiempo, integra aspectos emocionales y de posicionamientos y roles sociales. Considerar la importancia de lo que Stern llama “inter-corporalidades”, “memoria intercorpórea” y “campos procedurales de posibilidad” para el desenvolvimiento del sujeto en el campo sociopolítico, permite reflexionar sobre cómo la praxis del teatro comunitario puede ser concebida como un espacio óptimo para tal desarrollo.

Betty, integrante de Los Okupas del Andén, se refiere a esto cuando afirma en la segunda edición de la revista *Okupandeano* (editada en 2010) que “hay una modificación de la propia identidad por la fuerza de lo grupal”; el cambio se produce en el entramado de relaciones y acciones que se generan dentro del grupo. Esto les permite a sus integrantes pasar del lenguaje a la acción o del deseo a su realización, modificar su entorno y sedimentar la formación de un sujeto colectivo que se posiciona de un modo nuevo frente a la realidad política e histórica. Diego Aroza, en el documental *Contra viento y olvido*, coincide en esta afirmación cuando dice que, al formar parte del grupo comunitario, sus integrantes toman conciencia de su valor. En esta circunstancia, continúa, “la autopercepción se pone en juego y hay una

.....

7 “It forms an extract of repeated, prototype experiences with significant others, processing them to dyadic patterns of interaction, schemes of “being-with other, acting-with” (Stern, 1985). “Daniel Stern calls implicit relational knowing – a bodily knowing of how to deal with others, how to have fun with them, how to show pleasure, to elicit attention, to avoid rejection, etc.” (Fuchs, 2012: 5)

modificación de la propia identidad por fuerza de lo grupal”. Esta autopercepción de la que habla Aroza parece ser la toma de conciencia de la memoria procedural instalada inconscientemente en el cuerpo, que rige también las relaciones sociales desde temprana edad y que al hacerse consciente puede ser transformada.

Cuando se produce una ruptura de los límites impuestos por los roles sociales las interrelaciones sociales se expanden y modifican. A nadie dentro del grupo le sorprende ver a las “amas de casa” bailando y cantando o actuando en papeles poco “apropiados”. Creo que donde este cambio se ve con más claridad es en las relaciones internas del grupo en las que participan en igualdad de condiciones personas de todas las edades: los niños intercambian con los adultos y los abuelos reciben la misma consideración que los jóvenes y adolescentes. Por otra parte, cuando los integrantes demuestran aptitudes antes desconocidas, la relación con los demás miembros del grupo e incluso con sus conciudadanos cambian. Imaginemos el modo en que los vecinos se relacionaban con los adolescentes de Los Cruzavías, algunos de los cuales eran jóvenes en riesgo social, y cómo la mirada y la relación cambia al verlos no sólo actuar en el teatro sino convertirse en fotógrafos y periodistas, en personas con capacidad creativa. La calidad de la relación interpersonal e intercorporal varía una vez que la consideración y la opinión del otro han cambiado. Se nota en los encuentros que las relaciones intergrupales e intragrupalas están muy llenas de una afectividad que se expresa sin empacho, sin fronteras de sexo ni de edad. Y esta afectividad se manifiesta sobretodo mediante la expresión corporal y el gesto del abrazo o la cercanía de los cuerpos.

Estas “intercorporalidades” tienen efectos de gran alcance en la formación de la personalidad. Las interacciones sociales están basadas en una integración corporal y emocional que se ha vuelto una segunda naturaleza pero que en el seno del grupo comunitario se desnaturaliza y transforma. Los encuentros interpersonales-sociales del sujeto se alteran: estaban regidos por los patrones y las habilidades que los sujetos habían extraído de su experiencia primaria y que usualmente se expresaban en la postura y expresión corporal y en la habilidad o no para interrelacionarse con los demás social y políticamente. La memoria inter-corpórea archiva las nuevas experiencias que estructuran una personalidad ampliada en el cuerpo y que incluyen novedosos patrones de movimiento y expresión.

La memoria inter-corpórea puede ser modificada en la praxis teatral comunitaria inter-subjetiva en tanto dicha praxis abre un campo de nuevos procedimientos corporales posibles que se activan en la acción grupal, en el encuentro con otros. El campo de procedimientos comprende siempre a los involucrados en la relación, en este caso a los integrantes del grupo de teatro. Al cambiar el campo procedural de relaciones, al pasar del contexto social, externo, al espacio grupal, los cuerpos tienen la posibilidad de establecer relaciones inter-corporales diferentes, resistiendo a aquello que ha sido internalizado por la imposición de la norma social; esto se lleva a cabo mediante el borramiento de la memoria de lo “apropiado” instalada en los cuerpos y que rige las relaciones e interacciones sociales.

Como ya hemos dicho en un acápite anterior, en el teatro comunitario se produce una re-formación de las estructuras primarias del cuerpo (a las que hemos llamado in-corporaciones) para dar nueva forma a las estructuras, actitudes y roles

que han sido naturalizados ya sea por imitación o imposición del medio. La modificación de las estructuras primarias del cuerpo constituye un giro liberador pues exige al sujeto de sentimientos derivados de ellas. Por ejemplo, lo libera de la vergüenza y le permite desbordar fuera de los márgenes del cauce correspondiente a su rol social; le anima a comportarse de maneras poco “apropiadas” en el escenario y a desempeñar otros roles fuera del mismo. Es notorio como para los vecinos-actores deshacerse de la preocupación por el aspecto y la propiedad de sus acciones ante la mirada de los demás afecta los reflejos afectivos y proporciona seguridad y desenvoltura, nuevas herramientas para el futuro. Los vecinos-actores con el cuerpo desinhibido se aventuran en un nuevo mundo de posibilidades: la vergüenza y el sentimiento de lo “inapropiado” han desaparecido.

En *El loquero de doña Cordelia*, del Circuito Cultural Barracas (2012), los vecinos han decidido refundar la nación. Pero esto sólo puede ocurrir en un espacio no integrado a la realidad nacional: en un loquero. El loquero, epítome de lo no aceptado socialmente, de lo “anormal”, es el espacio ficticio perfecto para que los vecinos-actores puedan rebasar los límites de lo socialmente aceptado, aunque sólo sea en la escena teatral. Se visten de modos inadecuados, adoptan posiciones inesperadas y sus cuerpos tienen una gestualidad que no veríamos jamás en la sociedad normalizada. (Foto 8)

En *El loquero de doña Cordelia* se hace una fuerte crítica a la forma en que la nación argentina está constituida, lo que revela una relación traumática con la historia que ha limitado el desarrollo de sus sujetos ciudadanos. El grupo re-vive la frustración sin reprimir sus expresiones, hace explícito su desengaño, trae a flote los recuerdos no verbalizados y en la intercorporalidad de la escena –que es grupal en la gran mayoría de los casos– intenta con humor deshacerse de ellos o al menos darles un giro menos traumático. La sola posibilidad de decir y expresar con sus cuerpos el desengaño y el convencimiento de que hay otra historia y otra nación posible, parece aliviar la sensación de impotencia y frustración. El cuerpo reconoce los recuerdos, sacude su memoria y revive los hechos dolorosos para integrar las experiencias negativas dentro de un contexto alivianado gracias a la memoria crítica grupal que el entorno habilita.

De esta manera, las experiencias traumáticas y su memoria, integradas dentro de un contexto que les da sentido y las libera de los mecanismos naturalizadores del ocultamiento, la negación y/o la aceptación, crean un campo fértil para la aparición de nuevas relaciones intercorporales, basadas en la complicidad del escape de la norma social alienante y el atrevimiento de poder armar un mundo diferente en la escena.



Foto 8: Circuito Cultural Barracas, *El loquero de doña Cordelia* (2013)

Fotografía: Patricia Ackerman

Un fenómeno diferente ocurre con la rememoración en el cuerpo colectivo de un episodio histórico traumático con el fin de encontrar un sentido positivo y generar una apertura futura. Si consideramos el re-vivir de los hechos pasados como una simulación in-corporada en la cual los vecinos-actores que recuerdan un evento pasan por los mismos aspectos kinestésicos, espaciales y afectivos, podemos afirmar que la búsqueda de una experiencia incluye la postura corporal y gestual en la cual la experiencia fue vivida. Como ciertos estudios han detectado, además, la recolección de hechos pasados es más eficaz cuando el cuerpo y su posición son congruentes con los mantenidos durante la experiencia traumática (Dijkstra et al., 2005: 140).

El teatro reúne todas estas características cuando recuerda hechos pasados: se recrea la posición de los cuerpos, la situación, el contexto, las acciones recordadas e incluso las palabras dichas. Además el teatro tiene la ventaja de recrear situaciones con la *qualia*, es decir con las calidades de sensaciones logradas gracias al sonido, las luces, la escenografía y todos los elementos que acompañan a la situación. El teatro es entonces un espacio privilegiado para la recuperación de la memoria de hechos traumáticos.

Tal es el caso, por ejemplo, del Grupo de Sansinena, que decide poner en escena la lucha contra el agua con ocasión de la inundación (véase en la imagen las bolsas de arena) que casi hace desaparecer al pueblo en el 2001. (Foto 9) Como señala Fernández, “la noche en que el agua casi entró al pueblo, cuando los que no habían sido evacuados estuvieron sin dormir armando canales de contención con bolsas, se convirtió en la evocación más reiterada, y fue la que se eligió para el relato teatral” (Fernández, 2012: 42). El episodio, que marcó la memoria del pueblo, fue incorporado en su pasado como un trauma: supuso un choque emocional muy intenso que dejó en el subconsciente del pueblo una profunda huella difícil de superar. Las pérdidas materiales, la sensación de abandono de parte de las autoridades, agregó a este recuerdo aun más contenido traumático (Fernández, 2012). En la obra, los cuerpos de los vecinos-actores en su relación intercorporal reviven el episodio para subrayar y expresar en público, frente al público, ya no la negatividad del trauma sino el orgullo de haber sido ellos los que con su propio esfuerzo y sin apoyo institucional salvaron a Sansinena de desaparecer bajo el agua.

Otro caso paradigmático de lo anterior es el de Patricios Unido de Pie, el grupo de teatro comunitario de Patricios, Provincia de Buenos Aires, que revive la desaparición del tren y la muerte que sobrevino sobre el pueblo a raíz de esto. Sus habitantes quedaron con una vida que transcurría sin propósito, sin posibilidad de



Foto 9: Grupo de teatro comunitario de Sansinena (Provincia de Buenos Aires), *Por los caminos de mi pueblo. Armando las bolsas de arena para detener el agua*

Fotografía: Red nacional de teatro comunitario

desplegarse social ni familiarmente, pues los jóvenes emigraron en búsqueda de trabajo. No había intercambio entre los habitantes y los eventos sociales eran nulos. La transformación en las relaciones sociales en este caso es notable: las mujeres integrantes del teatro comunitario empiezan a sociabilizar a raíz del surgimiento del grupo, se forman pequeños emprendimientos, se organizan encuentros de teatro comunitario con gran afluencia de gente que se acerca al pueblo por primera vez. Algunos integrantes cuentan como el ser parte del grupo les permitió interactuar a nivel local con la intendencia y la municipalidad. Nilda Martínez de Cancóf, integrante del grupo, en una conversación mantenida durante mi visita a Patricios en 2005, dice haber recuperado, gracias a la práctica teatral, el sentido de su vida cotidiana: “antes nos levantábamos, preparábamos la comida, limpiábamos la casa. Era todo lo mismo. Con las obligaciones del teatro (...) revivimos totalmente, revivimos, no solamente nosotras, porque hacemos el movimiento en el hogar mismo”. Este “movimiento” y esta nueva vida de la que habla Nilda es la reconstrucción de las redes sociales y la posibilidad de interactuar con los vecinos del pueblo, con los que prácticamente no tenían comunicación. Empieza a aparecer entonces una comunicación a nivel no sólo verbal sino corporal –gracias al teatro– con los vecinos integrantes del grupo. Esos cuerpos recogidos sobre sí mismos, reclusos en el espacio privado, se posicionan en el escenario para bailar y cantar con los vecinos-actores y con los vecinos-espectadores. Los movimientos y las expresiones se han transformado, se han enriquecido y hablan de una mayor libertad y de un mayor desarrollo de la personalidad. En la misma entrevista, Nilda Martínez de Cancóf cuenta:

“Volvíamos a vivir un poco (...). [Antes] era todo lo mismo. Esto con las obligaciones del teatro, nos apuramos a hacer las cosas, lo hacemos un poco más rápido porque tenemos el lunes ensayo, el martes nuevamente, el jueves otra vez. Revivimos... es una cosa distinta es una motivación que nos ha movido y nos encanta en realidad. Todo gracias al teatro.”

El cambio a nivel personal ocurrido dentro del grupo, este alcance de una nueva forma de ser, de una nueva corporalidad, de nuevas formas de expresión no censuradas, es lo que explica el contagio de este fenómeno a lo largo de la Argentina. Una vez que los miembros de los grupos de teatro comunitario experimentan la ampliación de horizontes que la pertenencia al grupo les da, les resulta muy difícil dejarlo. Ellos se han convertido en parte de un nosotros potente que libera y produce cultura, que reafirma deseos –ahora lícitos– y abre el panorama social para el desempeño de sus capacidades, las conocidas y las recién descubiertas. Y en todo este proceso el cuerpo y la memoria incrustada en él y luego reformulada son parte fundamental.

Conclusiones

La práctica del teatro comunitario ha sacado a muchos sujetos del estancamiento de una vida y una identidad sin opciones. El nuevo espacio abierto por el teatro

comunitario abre la posibilidad de un futuro diferente. Ese futuro se vislumbra en la experiencia comunitaria, gracias a la interrelación corporal del grupo. Sus integrantes encuentran un modo alternativo de vivir. En diferente medida según el caso, su vida traspasa así las restricciones sociales que habían penetrado en el cuerpo y los tenía inmovilizados.

Des-haciendo la memoria corporal, el cuerpo comunitario alcanza un nuevo nivel de liberación para la creatividad, la propuesta de una narrativa histórica alternativa y la construcción de una nueva subjetividad. Permite, además, la re-elaboración de episodios traumáticos ocurridos en la comunidad. X

Bibliografía

Castillo, Christian Carlos Hernán (2011). "El PRT-La Verdad entre los trabajadores de la carne de Berisso: La agrupación 'El Activista de la Carne' y la Lista Gris (1967-1972)". En: *Cuestiones de Sociología*, nro. 7: pp. 247-274. Disponible en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5529/pr.5529.pdf. Fecha de la última consulta: enero de 2015.

Dijkstra, Katinka, Kaschak, Michael P., y Zwaan, Rolf A. (2005). "Body posture facilitates retrieval of autobiographical memories". En: *Cognition*, nro. 102: pp.139-149. Disponible en: www.sciencedirect.com. Fecha de la última consulta: enero de 2015.

Fernández, Ana María (2006). *Política y subjetividad*. Buenos Aires: Biblos.

Fernández, Clarisa (2012). *¿Transformar o conservar?: una puja por pertenecer. Recuerdos, espejos y lugares en el teatro comunitario argentino contemporáneo*. Tesis de maestría, Universidad de La Plata, mimeo.

Fuchs, Thomas. (2012). "The phenomenology of body memory". In: Koch, S., Fuchs, T., Summa, M., Müller, C. (eds.); *Body Memory, Metaphor and Movement*. Amsterdam: John Benjamins. Pp. 9-22.

Fuchs, Thomas (2016). "Collective Body Memory". En: Durt, C., Fuchs, T. y Tewes, C. (eds.); *Enacting Culture. Embodiment, Interaction and the Development of Human Culture*. Cambridge/Mass: MIT Press (en prensa).

Guattari, Félix y Rolnik, Suely (2007). *Micropolítica: Cartografías do desejo*. São Paulo: Vozes.

Newman, Fred. (1999). *Performing Psychology: A Postmodern Culture of the Mind*. London: Routledge.

Proaño Gómez, Lola (2013). *Teatro y estética comunitaria. Miradas desde la filosofía y la política*. Buenos Aires: Biblos.

Rolnik, Suely (2007). *Cartografia Sentimental: Transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina. Disponible en <http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/en/print>. Fecha de la última consulta: enero de 2015.

Stern, Daniel (1985). *The Interpersonal World Of The Infant: A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*. New York: Basic Books.

Virno, Paolo (2003). *El recuerdo del presente. Ensayo sobre el tiempo histórico*. Buenos Aires: Paidós.

Zanzio, Jorge (2010). *Contra viento y olvido*. Documental. Producción Plisando Pliegos. La Plata, Argentina.

Memorias de la luz: visibilidad evanescente y escucha del espectro político en *Otra vez Marcelo* (2005) de Teatro de los Andes

MARÍA GABRIELA AIMARETTI*

Resumen

Este trabajo se interesa por reflexionar en torno a la relación entre pasado reciente, experiencia estética, teatro y corporalidades escénicas, enfocándose en la representación de la violencia y el drama de los desaparecidos durante las dictaduras genocidas latinoamericanas. Para ello se revisa puntualmente el caso boliviano a través de la puesta *Otra vez Marcelo* (César Brie, 2005) de Teatro de los Andes (TA), cuyo eje central es el tópico de la memoria compartida entendida como ejercicio problemático de revisión del pasado y disputa por la emergencia de "otra historia política" silenciada. Marcelo Quiroga Santa Cruz, quien fuera asesinado en julio de 1980 y permanece desaparecido, es el protagonista de una obra que procura la "reaparición" pública de su figura intelectual y legado ético y militante.

Palabras clave:

Bolivia; memoria; teatro; política.

Fecha de recepción: 29-01-2015

Fecha de aprobación: 16-10-2015

Memories of the Light: Evanescent Visibility and Political Spectrum Listening on *Otra vez Marcelo* (2005) by Teatro de los Andes

Abstract

This work is interested in thinking about the relationship between recent past, aesthetic experience, theater and scenic corporalities, focusing on the representation of violence and drama of those who disappeared during Latin American genocidal dictatorships. For this, the Bolivian case is reviewed through the staging of *Otra vez Marcelo* (César Brie, 2005) by Teatro de los Andes (TA), whose centerpiece is the topic of shared memory, understood as a problematic exercise of review of the past and dispute for the emergence of "another political history" previously silenced. Marcelo Quiroga Santa Cruz, who was murdered in July 1980 and remains missing, is the protagonist of a play that searches for the public "reappearance" of his intellectual figure and ethical and militant legacy.

Keywords:

Bolivia; Memory; Theatre; Politics.

¿Cuáles son los alcances, la injerencia pública –en escenarios públicos– de la fuerza poética de la escena y sus estados metafóricos del ser? ¿Cuál es la participación que el teatro tiene en la construcción de las memorias compartidas? ¿Cómo problematizar la responsabilidad del *estar* en la escena dando testimonio de experiencias de vulneración de lo humano? Este trabajo se interesa por reflexionar en torno a la relación entre pasado reciente, experiencia estética, teatro y corporalidades escénicas, enfocándose en la representación de la violencia y el drama de los desaparecidos durante las dictaduras genocidas latinoamericanas. Para ello se revisa puntualmente el caso boliviano a través de la puesta *Otra vez Marcelo* (César Brie, 2005) de Teatro de los Andes (TA), cuyo eje central es el tópico de la memoria compartida entendida como ejercicio problemático de revisión del pasado y disputa por la emergencia de "otra historia política" silenciada. Marcelo Quiroga Santa Cruz, quien fuera asesinado en julio de 1980 y permanece desaparecido, es el protagonista de una obra que procura la "reaparición" pública de su figura intelectual y legado ético y militante. *Otra vez Marcelo* cierra una trilogía en la que el grupo abordó lo político trabajando temas como corrupción, guerra, dictaduras militares en América Latina e injusticia. Las otras dos obras que configuran este tríptico son *La Iliada* (2001) y *En un sol Amarillo* (2004)¹.

Encuadre anamnético

Aglutinando vocación estética y sentido político, la modalidad productivo-receptiva de TA dirigido por César Brie (Bolivia 1991-2009/2010) se caracterizó por plantear un doble movimiento: *denuncia-anuncio*. *Denuncia* de la desmemoria, la violencia de ayer y de hoy, el terror institucional; denuncia que es impugnación de la trivialidad, la deshumanización en pos del rédito económico, la discriminación y la corrupción. *Anuncio* de otros referentes éticos, órdenes de funcionamiento y experiencia social posibles. En la historización de problemas socialmente compartidos se despliega el *saber*, la posibilidad de modificación y/o ampliación de la mirada sobre el mundo a partir del conocimiento y re-conocimiento de lo acaecido, esto es, la producción de *un saber lo nuevo* y un *saber de nuevo*:

"El *saber lo nuevo* está relacionado con lo que explícitamente entendemos como novedad, noticia (...) explicitar cuestiones que permanecían ocultas del saber común (...) es el aportar algo que por el momento estaba vedado. Es el lugar del informe.

(...) en una zona deconstructiva de los mecanismos de lo social [el *saber de nuevo*] significa descubrir en el objeto-sujeto-acto analizado algo que antes no se veía" (Irazábal, 2004: 61-62).

* Doctora en Teoría e Historia de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA) e investigadora postdoctoral del CONICET. Docente en la materia Historia del Cine Latinoamericano y Argentino (Carrera de Artes, UBA). Responsable de la sección "Reseñas" y miembro del comité editorial de la Revista Cine Documental. Su tesis se titula: *Producción estética, intervención social y simbolización de la memoria cultural en Bolivia: Grupo Ukamau y Teatro de los Andes - Experiencias de una tendencia de producción cultural de horizonte político*.

¹ Cabe destacar que su autor no "planificó" la producción del tríptico: sus preocupaciones políticas y la necesidad de seguir trabajando en Bolivia pese a los múltiples cambios de formación, lo llevaron a realizar un conjunto de obras que retrospectivamente denominó tríptico, precisamente por compartir una serie de elementos temáticos.

Las obras del tríptico en el que se incluye la pieza que trataremos en detalle, gestionan ambos tipos de *saberes* y, como experiencias y soportes de transmisión del pasado, contribuyen a reorganizar memorias compartidas. Retomando la distinción que realizara Yosef Yerushalmi (2003) entre *mnemne* (memoria) y *anamnesis* (remisnicencia), las pensamos como generadoras de *anamnesis públicas* o *procesos estéticos de anamnesis compartidas* que, discutiendo con el libreto de memoria dominante, le hacen lugar a lo ocluido a través de la escena, religando en un circuito elíptico el pasado reciente y el presente.

Desde el antológico texto de Tzvetan Todorov *Los abusos de la memoria* (2007) sabemos que esa ligazón, esa lectura que tracciona al presente lo sucedido, puede realizarse de un modo literal o ejemplar. En efecto, TA despliega un tipo de trabajo mnémico ejemplar, por analogías, que sirve para entender y discutir situaciones actuales y futuras, operando por semejanzas y en función del “aquí y ahora”. En sus materiales, “el pasado se convierte por tanto en principio de acción para el presente” (Todorov, 2007: 31), lo que no implica la dilución banal o generalización abusiva pues “no hace desaparecer la identidad de los hechos, solamente los relaciona entre sí, estableciendo comparaciones que permiten destacar las semejanzas y diferencias” (Todorov, 2007: 45).

El programa de TA ha sido el de un teatro “del humor y la memoria”, que cuenta historias para recordar pero sin solemnidad, volver en sí a través de una belleza que sabe iluminar el presente y la humanidad en su miseria y su riqueza, buscando un aprendizaje que recupere ciertos referentes históricos relegados y valore la cultura popular. Dentro de la periodización interna al grupo el tríptico se ubica dentro de la fase de “memoria política”: con un registro trágico, aunque sin perder el humor, se trata de una etapa de exploración y creación donde la reflexión sobre la violencia, la historia y lo político resultan centrales².

Otra vez Marcelo en el tríptico de la política

Desde 1997, producto del estrecho diálogo entre praxis artística y contexto socio-histórico, tanto el tono y los temas de la revista de artes escénicas editada por Brie, *El tonto del Pueblo*, como las inquietudes creativas del grupo, se inclinaron hacia la reflexión sobre la violencia, las dictaduras latinoamericanas y la denuncia crítica de la guerra, la corrupción y la impunidad del presente. Es a partir de esa sensibilidad, proclive al tratamiento y problematización de la condición humana, la política y la Justicia, que Brie se reencontró con el poema homérico. En él halló una clave extraordinaria para hablar sobre la violencia del pasado reciente latinoamericano y las formas de su pervivencia en la actualidad, en una suerte de triangulación de tres tiempos –clásico (texto homérico), histórico (pasado reciente, décadas del setenta y ochenta) y actual (2000)– anudados por la temática de los cuerpos insepultos y su vejación, el ejercicio de compasión humana y el duelo:

.....

² Para profundizar sobre la historia del grupo TA y la periodización de su obra véase Aimaretti (2014).

“El poema se cierra con la búsqueda por parte de Príamo, del cadáver de su hijo, que Aquiles se llevó para vejarlo. En nuestro continente, donde las heridas abiertas hace treinta años no podrán cerrarse hasta que no se conozca el destino de los desaparecidos y secuestrados, *La Iliada*, poema que narra una batalla ocurrida hace 3000 años, sigue siendo vigente” (Brie, 2000: 11).

Para la preparación de *La Iliada* el director trabajó con varias traducciones del poema agregando la lectura de tragedias griegas, novelas y análisis histórico-sociológicos de la cultura clásica, sin priorizar un enfoque filológico que reprodujera arqueológicamente los mitos. A ello se sumó la investigación con danzas bolivianas, hindúes y argentinas que sirvieron como inspiración para la representación de batallas y enfrentamientos. Pero además, el proceso creativo incluyó materiales relativos a las últimas dictaduras militares boliviana y argentina: la obra contiene testimonios y registros documentales como fuentes de base para el trabajo dramático e introduce, aunque brevemente, el formato testimonial al referirse tanto a los relatos sobre la desaparición de los líderes bolivianos asesinados durante el golpe de Estado de García Meza (1980), como a las cartas que Rodolfo Walsh escribiera para su hija y a sus amigos hacia fines de 1976. La introducción de estos materiales estuvo guiada por preguntas tales como: “¿cuáles son las formas en que el presente se introduce en *La Iliada* y cómo *La Iliada* se vuelve presente? (...) ¿Qué es esto hoy? ¿Cómo ver el hoy desde el ayer? (...) Es Troya, pero es también cualquier guerra, cualquier asedio, cualquier ejercicio actual de fuerza” (Brie, 2000: 6-7). Así, la actualidad histórica de la intolerancia y el desprecio por la Vida del Otro en pos de la acumulación de poder, es aquello que motiva y justifica la recuperación del poema homérico. En palabras del director:

“(...) yo decidí trabajar *La Iliada* para enfrentar el tema de la violencia porque estoy convencido de que la violencia regresa (...). Creo que esta especie de democracia basada en la corrupción, el robo y la injusticia crea todos los presupuestos para que regrese la violencia, más desesperada porque ni siquiera está soportada por una esperanza, es la violencia de quien no sabe cómo reaccionar” (Brie, 2002: 25).

La siguiente pieza del tríptico fue *En un sol amarillo: memorias de un temblor*. Como su título expresa, la obra busca hacer presente en la escena los recuerdos-testimonios de los afectados por el terremoto del 22 de mayo de 1998 para, concentrados y entramados coralmente en el acto uno –“La tragedia”–, volver *audible y dialógica* una macro experiencia no sólo traumática, sino atravesada por la injusticia. A través del humor metateatral y la parodia al poder de turno y su burocracia fosilizada, el acto dos –“La Burla”– da cuenta de la maquinaria de corrupción que agrava la catástrofe, y tiene como propósito “contribuir a combatir la cleptocracia que a través de partidos políticos e instituciones, ha desangrado y empobrecido al país” (Brie, 2004: 8)³.

.....

³ Para un análisis de esta obra y la presencia nodal del testimonio como principio constructivo véase

Para el proceso creativo de la obra se partió del cruce de distintos materiales documentales: por una parte, la recopilación y desgrabado de testimonios de sobrevivientes (trabajo de campo); por otra, la investigación con fuentes hemerográficas. El proceso de búsqueda de información implicó trasladarse a los lugares afectados y recoger las experiencias de los damnificados, así como posteriormente demandó el estudio de caso de otros sismos en Bolivia y el análisis de los documentos que la Delegación Presidencial Anticorrupción, a través de la conocida periodista Lupe Cajías, entregó al grupo y sirvió como base para la elaboración del acto dos centrado en los mecanismos de corrupción: “Son documentos a los que toda la prensa tuvo acceso, aunque, por alguna razón que no comprendo, no han aparecido en detalle en los periódicos” (Brie, 2004: 47). Buscando sortear la mera descripción, Brie tuvo ante sí una gran cantidad de información a la “que debía por un lado dar forma, y por el otro elevar a un plano diferente, de poesía, de crueldad, de ironía, de teatro en definitiva. En esto me ayudaron los actores, quienes produjeron imágenes y alegorías potentes que me permitieron alejarme de la información al mismo tiempo que la enunciaba” (Brie, 2004: 48). En este caso, los testimonios y documentación funcionaron de modo sistemático en tanto fuente y formato. De hecho, una de las actrices –Alice Guimaraes– señaló que más que interpretar o dramatizar los hechos o los caracteres, su trabajo consistía en narrar los testimonios (Entrevista personal, 2011). Justamente, para esta pieza el desafío fue *escuchar* y atender al relato vivo, encarnado en campesinos y comunarios; sostener la mirada “frente al dolor de los demás”, generar una escucha empática y a la vez respetuosa de los silencios. Agradeciendo a los habitantes de las zonas afectadas, en el programa de mano se lee: “Esperamos que este trabajo esté a la altura de su sinceridad y no defraude sus testimonios desinteresados y desesperados” (Brie, 2004: 8).

La última obra del tríptico fue *Otra vez Marcelo*, centrada en la trayectoria y militancia del boliviano Marcelo Quiroga Santa Cruz, a quien TA conoció en profundidad gracias a su sobrino, el editor de la revista *El tonto del pueblo*. Pensado para el público joven local, este trabajo procura interesar a la mirada pública sobre una figura conocida *a medias*, ante la evidencia de que la memoria de su nombre no iba acompañada ni de la recuperación de su producción artística ni de sus escritos e intervenciones parlamentarias. Además de esta operación de visibilización y divulgación del pensamiento de Quiroga Santa Cruz, se buscó denunciar que su desaparición física sigue sin ser esclarecida y los responsables continúan en libertad, con el aditamento de que la familia y los amigos han sido burlados y engañados sistemáticamente por más de dos décadas sobre el paradero de sus restos. En palabras de Brie la obra:

“Cuenta una historia de amor en un tiempo de violencia e injusticia, cuenta un pensamiento político y una actitud ética (...). Podría

.....
Aimaretti (2012).

parecer que esta obra se ocupa del pasado. No es así. Por un lado la desaparición es un delito actual, que se perpetúa y vuelve a cometerse cada día hasta que el cuerpo no aparezca, aunque los poderes del Estado finjan ignorarlo. Por otro lado, no hay una palabra dicha por Marcelo en aquellos años que no sea actual. No hay una posición que él asumiera entonces que hoy no sea defendible. Y en estos instantes en que el país se debate una vez más entre ‘la Bolivia oficial y la Bolivia real divorciada de sus gobernantes’, recordar su historia y estudiar su pensamiento se vuelve necesario y urgente, para no seguir contribuyendo con apatía y superficialidad, ‘con morales laxas y conciencias adormecidas por la satisfacción material’ a la exclusión, la injusticia y la miseria del país más olvidado y dependiente de Latinoamérica” (Brie, 2005: 11).

Para rastrear el inicio del trabajo dramático sobre la figura de Santa Cruz hay que volver a la *La Ilíada*, donde aparece evocado en el marco de la descripción de la violencia guerrera entre griegos y troyanos. Allí se traza una analogía entre la violencia y la vejación humana del pasado remoto y el pasado reciente boliviano a propósito de la desaparición de los cuerpos de los militantes Carlos Flores, Walberto Vega y Marcelo Quiroga en los primeros momentos del golpe de Estado perpetrado por Luis García Meza⁴. La devastación que provoca la violencia y la corrupción, la búsqueda infructuosa de los ausentes, la imposibilidad del enterramiento que plantean las viudas de *La Ilíada* es análoga a aquella que trastorna el duelo interminablemente diferido de Cristina Trigo, esposa de Santa Cruz, co-protagonista de la pieza que nos ocupa.

Para hacer la obra, el editor José Quiroga acercó textos sobre las intervenciones parlamentarias y proyectos de su tío a los que se sumaron cintas grabadas con la voz de Marcelo facilitadas por su biógrafo Hugo Rodas Morales, quien conversó con Brie. El actor y director de TA entrevistó además a la familia y amigos de Santa Cruz, especialmente a Cristina, recopilando una serie de testimonios y álbumes fotográficos que revelaron la variedad de perfiles/rostros del intelectual. Hacia 2005, y durante más de un año, Brie trabajó con libros, escritos inéditos, fotos y cartas personales, conferencias, programas de radio, documentos y entrevistas tratando de comprender y hacer *aparecer* a Marcelo como artista (literato, novelista), político (parlamentario, ensayista) y hombre (esposo y padre). Se trataba de “volver el oído” a su palabra, “escuchar” la fuerza y la actualidad de sus textos e intervenciones justamente por la vigencia de su pensamiento:

“En Otra vez Marcelo tratamos de *cederle la palabra*, sea en los aspectos íntimos y personales sea en su historia política. Cederle la palabra

.....
4 Los tres fueron muertos al salir de la COB (Central Obrera Boliviana), donde se habían reunido junto a otros integrantes del CONADE (Consejo Nacional de Defensa de la Democracia) que incluía a la COB, la Iglesia y a los partidos democráticos en un frente antigolpista.

porque a los bolivianos les hace falta recordar lo que decía y a quienes lo decía. *Demasiado olvidada está la palabra* de Marcelo incluso en estos días, donde el insulto corre más rápido que los argumentos y las inútiles polarizaciones pueden llevar a nuestro país a un baño de sangre. Durante años se recordó el crimen de Marcelo, su asesinato y la desaparición de sus restos, pero pocas veces alguien resaltó su pensamiento y sus acciones, o sea, aquellas ideas y tomas de posición que lo llevaron al martirio” (Brie, 2008: 28, el subrayado es nuestro).

Mia Fabbri y Brie interpretaron la obra, pero el resto del equipo de TA dedicó un mes entero a la preparación de metáforas visuales trabajando con la música, el color, las texturas, el movimiento e imágenes fotográficas que, montadas en un video y proyectadas en la escena, habilitaron otro canal de sentido para la puesta. Los materiales de archivo, los testimonios de la familia de Marcelo –especialmente el de su mujer– y los escritos personales –también entendidos como materiales testimoniales– funcionaron como fuente y, en algunas escenas de la obra, como formato. Dijo Brie respecto del trabajo con estos documentos:

“Cuando uno trabaja sobre una historia real, no puede respetar cada detalle, porque estás haciendo arte de algo que es vida (...). Al sintetizar reduciendo tal vez tienes que cambiar entonces, por ejemplo a Marcelo Quiroga Santa Cruz lo represento bailando la cueca porque hoy en día la clase dirigente baila los bailes tradicionales, pero eso comienza en los años sesenta, antes no. La viuda me objetó que Marcelo no bailaba la cueca; sí, le respondí ustedes bailaban *fox trot*, ella me respondió, él lo bailaba muy mal. Entonces la cueca representa el presente aunque lo coloque en el pasado, eso es un detalle, entonces ella estuvo de acuerdo (...)” (Brie en Foix, 2013: 206).

Para cerrar esta sección que sitúa la obra que analizaremos en detalle, destaquemos que toda la trilogía, pero *Otra vez Marcelo* en particular –porque repone un pensamiento y militancia progresista a nivel cultural e ideológico y próximo al nacionalismo de izquierda–, se gestó en medio de un proceso político de profunda efervescencia y violencia social debido al rechazo popular de los intentos de profundización de medidas neoliberales, con la privatización de recursos naturales claves como el agua, el gas y los hidrocarburos (cuestiones que vaticinó y denunció Santa Cruz desde la década del sesenta y a las que se opuso vehementemente). Esa oposición masiva desestabilizó el gobierno democrático de Hugo Banzer, acusado de ser el autor intelectual del crimen de Santa Cruz y presidente constitucional entre 1997 y 2000, y expulsó al posterior presidente boliviano Gonzalo Sánchez de Lozada (2002–2003), a partir del estallido de movilizaciones que, desde principios del 2000 hasta la asunción de Evo Morales en 2006, hicieron emergencia en un ciclo de intensas luchas populares.

De aprendizajes éticos: memoria, duelo y responsabilidad

A través de sus obras, TA subrayó la importancia del diálogo entre lo diferente – y no la mera yuxtaposición despolitizadora de lo “multi” cultural– y la relevancia de una ética ligada a la transformación y consolidación de la democracia participativa: de ahí la condena abierta a cualquier forma de violencia o discriminación y la reivindicación de un orden social basado en la solidaridad. El ejercicio anamnético propuesto a través de las puestas aspiraba a subrayar las responsabilidades para con un pasado que tiene *todo que ver* con el presente y, al mismo tiempo, a señalar que ese presente debe *aprender* del dolor del pasado para reponer, reparar, la integridad de los derechos humanos de las víctimas en un proceso abierto de restitución de historias no–nombradas como son la de Marcelo Quiroga Santa Cruz, los referentes masacrados de la COB o los campesinos librados a su suerte tras una catástrofe natural. Esas historias olvidadas interpelan éticamente desde el lado oscuro que sostiene el presente. Por ello, si se hace retornar el pasado para re–significarlo y visibilizarlo – ya sea bajo la forma de testimonios o tradiciones campesinas e indígenas, utilizando dialectos y lenguas como el quechua o aymara, representando leyendas, costumbres populares, etcétera– es para aprender de él: “En la palabra recordar están las raíces de corazón y lazo. *Recordamos para trabajar en el presente sin necesidad de quemar naves*. La memoria no mira hacia atrás aunque lleve una cuerda y un sentimiento que nos une al pasado” (Brie, 1997: 21, el subrayado es mío).

En efecto, *aprender* del pasado es elaborarlo desde una perspectiva *éticamente responsable*, lo que significa un esfuerzo de carácter dinámico y procesual, una búsqueda de sentido cuya distancia crítica permite una comprensión no repetitiva ni sacralizante del pasado. En esta memoria, se reúnen el duelo como el deber de reintegrar a los muertos insepultos (Vezzetti, 2009: 13), el reclamo por la justicia con respecto a los más desfavorecidos y la interpelación ética–humanitaria: “El objetivo de una memoria justa no puede separarse del camino que busca edificar una sociedad más justa” (Vezzetti, 2009: 17). Precisamente, en palabras de Brie:

“En el Cono Sur era evidente que se hablaba de superar ese período de la dictadura, de superar todos esos dolores, de crear en el arte cosas nuevas. Se confundía el olvido necesario para seguir adelante con la remoción, con remover, con no haber dicho nunca qué fue lo que ocurrió, con la impunidad no sólo de los culpables, sino de pensamiento, de seguir adelante pisoteando una generación destrozada, destruida. Los más afortunados, condenados al exilio interior con sus bocas cerradas, los menos afortunados, a desaparecer” (Brie, 2002: 26-27).

En tanto *aprendizaje ético* del pasado, el trabajo de memoria que entrañan las producciones de TA parte de la crítica a la deshumanización y el reconocimiento del daño sufrido, pero apunta a la propulsión de nuevos aprendizajes y sociabilidades más democráticas y justas bajo una ética social alternativa a la hegemónica neoliberal. Las obras ofrecen espacios para debatir la sociedad cuestionándose en primera persona, sin respuestas conclusivas ni soluciones edulcoradas, incluyendo zonas grises, paradojas y contradicciones. La iluminación, problematización

y comprensión de temas como discriminación, corrupción, migración forzada e identidades subalternas, se orienta a proponer una re-humanización del espacio compartido. La denuncia dolorosa de la violencia y la injusticia, se tensa con la “resiliencia” (Suárez Ojeda 2002, 2004a, 2004b) entrevista en diferentes situaciones y actores sociales representados: como capacidad de reparación y expansión del entramado colectivo en contextos adversos –tanto económicos como político-institucionales–, se subraya el modo en que la cultura puede transformarse en material productivo experiencias de dolor, escasez y escepticismo, resignificándolas en un sentido potenciador de la Vida en común⁵.

Otra vez Marcelo

Según su autor y director, el título *Otra vez Marcelo* alude tanto a una novela que Quiroga Santa Cruz dejó inconclusa y se publicó de forma póstuma –*Otra vez Marzo*– como a la vigencia de su pensamiento político y la actualidad de su crimen, aún impune con la complicidad de gobiernos constitucionales⁶. La inconclusión de la novela significa, simultáneamente, la interrupción de la vida de Quiroga –su muerte y desaparición– y el retorno insistente de la Vida y el tiempo (cronos); es señal de frustración (su autor no terminó de escribirla) y apertura a que otro retome esa escritura –poética y vital–.

Sin soslayar estas referencias, sospechamos que aún hay “algo más” en el título que configura una (otra) clave/llave de lectura. Inspirados en el fenómeno cultural argentino conocido como “siluetazo”⁷, proponemos pensar *Otra vez Marcelo* como una “silueta dramática”: el intento esquivo, imposible y reiterativo por demarcar

.....
5 Por razones de espacio no podemos exponer los principales enfoques conceptuales que problematizan la relación entre teatro, derechos humanos y memoria. Para este artículo recuperamos parte de un andamiaje teórico mayor que desarrollamos *in extenso* en otro lugar, donde no sólo reponemos discusiones teóricas “de fondo” sobre los trabajos de la memoria y su relación con el arte, sino que proponemos una perspectiva propia para pensar la producción de Teatro de los Andes, uno de los objetos empíricos centrales de nuestra tesis doctoral defendida en marzo de 2015. Véase Aimaretti (2015).

6 Brie se refiere al boicot de las comisiones investigadoras, especialmente durante el gobierno de Hugo Banzer a fines de la década del noventa.

7 Hacia 1982 Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, tres artistas y docentes de artes plásticas planearon presentar en el Salón ESSO un proyecto que concretara la dimensión del vacío de los miles de desaparecidos. La Guerra de Malvinas y las dificultades prácticas de producción obligaron a una reformulación del proyecto que literalmente pasó del Salón a la plaza pública. Hacia mediados de 1983 se contactaron con la agrupación Madres de Plaza de Mayo y en el marco de una asamblea de preparación para la III Marcha de la Resistencia, la propuesta de los artistas terminó por incluirse dentro del evento como forma de visualizar a gran escala la reciente consigna “Aparición con vida”. La dinámica desarrollada consistió en el silueteado de figuras humanas a escala natural y la pegatina de las mismas en edificios y estructuras públicas circundantes a Plaza de Mayo. Así, el 21 de septiembre de 1983 se multiplicaron las intervenciones en los espacios públicos construyendo un diálogo complejo entre siluetas, edificios y transeúntes: el territorio cotidiano quedó trastocado primero con la práctica de taller colectivo de silueteado y luego con las producciones en sí mismas que interrumpieron el discurso arquitectónico, con un relato-emblema que trastornó la experiencia lógico-sensorial del espacio, y asoció a los manifestantes solidaria y estéticamente. Para una compilación de documentos y ensayos sobre la experiencia véase Ana Longoni y Gustavo Bruzzone (2008).

los límites de una figura, un cuerpo. Metonímica, precaria, sintética, sostenida por la paradoja de un vacío formal y material que la vuelve posible, una silueta hace presente en el presente una experiencia de vida ausente. ¿Quién “presta el cuerpo” para dibujar esta silueta? El espectro, lo que “resta” (sin saldar) del desaparecido, las huellas dispersas que ha dejado. Mientras el cuerpo real de Santa Cruz manifiesta una de las formas de des-realización de lo humano por la cual “esa vida” no es digna de ser llorada, recordada, cayendo por fuera del marco de inteligibilidad-nominación, la obra pivotea alrededor del tipo de respuesta responsable y posible a la violencia dentro del orden democrático actual. El teatro se hace cargo, entonces, del espectro... por eso “siluetea”:

“(…) esas vidas tienen una extraña manera de mantenerse animadas y por ende deben ser negadas otra vez (y otra vez más). No se puede llevar luto por ellas porque ya están perdidas o, más bien, nunca ¡fueron!, y deben matarse ya que parecen seguir viviendo, empecinadamente, en ese estado de falta de vida (...). La des-realización del ‘Otro’ significa que aquel no está ni vivo ni muerto, sino en una forma interminablemente espectral” (Butler, 2006: 90).

La obra gira en torno de una figura ausentada violentamente, desaparecida por la *fuerza* pero que retorna, regresa, visita con insistencia, de ahí el “otra vez...” del título. Reuniendo huellas (documentos, testimonios, entrevistas, recuerdos, fotografías), la puesta se asume como la *silueta* de una experiencia vital, humana, que reclama Justicia y duelo. La escena 1 presenta el siguiente diálogo:

“Marcelo: ¿Sabes? Tal vez no eres tú la que sueña ahora.

Cristina: ¿Cómo, no soy yo?

Marcelo: Tal vez sea yo que a través de ti, quiere aparecer, y tu sueño sea la puerta en la que golpeo. Crees que me sueñas pero soy yo que dentro de ti invoca ese sueño.

Cristina: ¿Qué quieres decirme?

Marcelo: Quiero que me pienses.”

(Brie, 2005: 14)

Sostenida por la interrelación entre lo privado y lo público, la obra cuenta a la vez una historia familiar y una política y se configura a partir de la apropiación de dos tipos de fondos documentales/testimoniales que dan las claves de la silueta de Marcelo: uno humano (la palabra de sus allegados) y uno intelectual (a partir de la propia voz de Quiroga inscripta en sus escritos). Puesto que el principio constructivo de la pieza es la convivencia entre ambos planos, la estructura dramática alterna secuencias de tipo referencial e informacional (de explícito contenido histórico) con desempeño fundamentalmente verbal, que permiten la comprensión del marco contextual y hacen avanzar la acción –mayormente en el ámbito del Parlamento– y secuencias de tipo transicional y poético, ligadas a la intimidad familiar, que ofrecen datos sobre la prehistoria de los personajes y sus motivaciones,

desplegadas en ámbitos domésticos⁸. Mientras en las primeras el monólogo tiene preponderancia; el diálogo, la danza y la música caracterizan a las segundas.

Tal vez de un modo algo esquemático, Marcelo y Cristina funcionan de modo complementario como polos público y privado, respectivamente. Incluso en la entrega de mundo que las didascalias hacen en la escena 1 se marcan muy bien los ámbitos propios de cada personaje: el social para Marcelo, sentado delante de un lienzo que tiene dibujada una calle con casas a ambos lados (y donde se proyectan imágenes de la pareja y de Bolivia); y el familiar-doméstico para Cristina, situada junto a un biombo que simboliza el hogar y los lugares de resguardo de la pareja (de hecho, en la superficie del biombo está esbozado el interior de una vivienda)⁹. Sin embargo esto no conduce a una representación simplista de Cristina como “la mujer detrás de un gran hombre”. Ya en *La Ilíada*, Brie había rescatado de las sombras a las figuras femeninas dentro de la Historia, y aquí sucede algo similar pues conforme va creciendo el texto y las imágenes de la puesta, la presencia de Trigo cobra mayor peso dramático, convirtiéndose en el símbolo concreto de resistencia y memoria activa, lucha contra la injusticia y la corrupción¹⁰.

La obra es una larga recuperación de la vida de Marcelo a partir de la voluntad de Cristina por hacerlo presente, por lidiar con su vacío y la imposibilidad de un duelo real: la silueta que va construyendo el relato de la esposa es una forma de elaborar la ausencia, sea desde la retrospección verbal vehiculizada por el discurso épico o desde el *flashback* vía dramatización. Ambas modalidades aparecen de forma alternada, y en general Marcelo es quien habla en presente y *vive* su discurso como *ahora* mientras que su mujer es quien suele referir el pasado, narrándolo. Es posible advertir, además, el desarrollo de dos líneas temporales (dos diacronías) motorizadas por cada personaje: una sigue el derrotero de la pareja desde

.....

8 Es frecuente la apelación a juegos de palabras para aludir a la pasión profesada por la pareja, y se destaca la importancia de las cartas, y la palabra en general, como forma de mediación y relación en un vínculo afectivo atravesado por reiteradas separaciones físicas. Es sintomático al respecto que, exilios mediante, la boda entre Cristina y Marcelo se celebre sin la presencia física del novio, y que en “su lugar” se halle un hermano en tanto representante por poder. La obra se encarga de graficar esa “ausencia” primera a partir de una danza: en ella la actriz parece bailar con un fantasma, ataviada como varón y “siendo movida” cual marioneta. No podemos dejar de mencionar las resonancias que despierta la escena descrita, “Instrucciones para bailar con un ausente”, con la experiencia que hacia 1985 realizó en Chile el CADA (Colectivo de Acciones de Arte). A fin de vehicular el reclamo por los varones desaparecidos en dictadura, y bajo el título “Viuda”, el CADA hacía circular por diferentes revistas fotos de mujeres vestidas de negro. Esta intervención se completaba con una forma performática de reclamo por la presencia de los maridos, apelando al baile como representación de su soledad forzada. En distintos actos públicos, bailar solas la cueca (emblema de la Nación Chilena, pero también danza de conquista amorosa) hacía presente el cuerpo ausentado desde el vacío, como forma de denuncia.

9 Cabe destacar, que hacia el final, una vez muerto Marcelo, Cristina adquiere un rol más activo y ligado a la praxis política.

10 Otro ejemplo de rejerarquización de la mujer, se encuentra en la escena 16 donde se subraya el papel político de las mujeres en la Historia boliviana, destacando cómo la huelga de hambre iniciada por sólo cuatro amas de casa mineras se masifica a todo el pueblo y hace caer la dictadura de Banzer entre fines de 1977 y comienzos de 1978.

su adolescencia hasta la actualidad (Cristina); la otra traza la militancia desde las intervenciones parlamentarias por la soberanía y el gas hasta los juicios políticos (Quiroga). Es destacable también, el juego sincrónico de líneas cronotópicas durante las escenas de los juicios (a Barrientos y Banzer), en las que Cristina y Marcelo dialogan de manera indirecta desde tiempos y espacios distintos: él declama su discurso frente a los militares juzgados y, simultáneamente, a nivel de la acción su cuerpo recibe/da a ver los efectos de su denuncia (cronológicamente posteriores) mientras ella describe verbalmente las torturas a las que fue sometido luego de aquellas declaraciones.

Dentro de la puesta hay un elemento clave que permite seguir desarrollando la idea de la obra como “silueta” del desaparecido: se trata del lienzo vertical dispuesto en un extremo de la escena sobre el que se proyectan imágenes. Éste funciona como proyección material del discurrir tanto de la memoria compartida, como de la personal de Trigo: memorias que hacen emerger y disuelven los contornos de Quiroga. La idea de Brie y César Torrico, el artista plástico sucrense que pintó el lienzo, no era recargar el soporte de información visual, sino sugerir, aludir algunos rasgos que permitieran, con la superposición de fotografías, dar cuenta de una suerte de palimpsesto de memorias, capas de espacio-tiempo que se superponen unas a otras en simultaneidad. El lienzo recibe y desvanece imágenes no siempre nítidas, como si los recuerdos estuvieran descascarados por el tiempo: las fotos proyectadas (de Marcelo y Cristina –solos y en pareja– y también de otros rostros y escenas que representan al país) amplifican lo dicho y dramatizado en escena, dialogan con las acciones y el discurso de los actores. El lienzo es entonces un micro-espacio dramático y poético, donde acción y palabra son formas de habitar las fotografías y hacer aparecer la silueta evanescente de Quiroga¹¹.

No sería desacertado ver en la configuración espacial de la escena el complemento “horizontal” del lienzo: este “corredor del tiempo” –que recuerda sobremanera al de *La Ilíada* por su diseño bifrontal con los espectadores en ambos laterales–, casi sin objetos, por donde van y vienen los personajes, de lo íntimo a lo público, de lo público a lo íntimo, descompone la Historia, permite que en la confrontación de capas del pasado una sirva de presente relativo a la otra o desate un juego de resonancias. El corredor puede desarrollar diferentes niveles de pasado, y su coexistencia/continuidad les impide detenerse o coagularse en una posición de muerte. Esta calle, pasarela, estrecho o pasadizo escénico, semeja el movimiento continuo del trabajo de la memoria ética propuesta por TA, un “sube y baja” integrador de espacios y tiempos distintos y dispersos, dispuestos en una línea espacial que los enrolla y desenrolla.

.....

11 De la combinatoria entre el lienzo y el uso de faros de iluminación, brotan atmósferas y climas que estructuran el ritmo, la cadencia de la pieza. En algunos momentos el lienzo se convierte en decorado, y en otros funciona como vestuario, cuando los personajes se visten *con y de* la imagen. Por otra parte, cabe aclarar que la secuencia de imágenes que se proyectan no responde a un criterio lineal-cronológico.

Si el marco documental que da pie a la obra es la voz del desaparecido –la palabra en *off* del Marcelo “real” que resuena, materialmente, en la sala y solicita una “escucha”–, su contrapunto inmediato en la primera escena, “Cristina sueña a Marcelo”, es el registro poético. No sólo por la literaturización de los parlamentos (trabajados con una medida más o menos uniforme de seis sílabas) sino también por la introducción de un fragmento del poema de Roberto Juarroz “Poesía vertical I, 9” adaptado especialmente, y que es una de las claves que cifran la obra: “Pensar en un hombre/ se parece a salvarlo”¹². Aquí se hace presente, además, la vena literaria, artística y creativa que Santa Cruz cultivó durante toda su vida y que terminó “eclipsada” por su pasión y compromiso político. El juego expresivo entre el registro musical de los parlamentos y las imágenes proyectadas sobre el lienzo – que parecen “gotear” del discurso–, produce un ritmo que transforma la repetición semántica de algunos verbos en el eco sonoro y simbólico que provoca un hueco, un vacío, o el diálogo a distancia:

“Marcelo: ¿Y cómo me sueñas?

Cristina: Sueño que regresas.

Marcelo: ¿Dónde regreso?

Cristina: Regresas a casa.

(...)

Cristina: ¿Dónde estás Marcelo?

Marcelo: No lo sé, Cristina.

Cristina: ¿Dónde te pusieron?

Marcelo: No lo sé, Cristina.

(...)

Cristina: ¿Te duele mi sueño?

Marcelo: Ya nada me duele. ¿Te duele soñarme?

Cristina: Me duele Marcelo.

(...)

Cristina: Pienso que en este momento, tal vez nadie en todo el universo, piensa en tí, que sólo yo te pienso, y si ahora muriese, nadie, ni yo te pensaría.

(...)

Marcelo: Me piensas porque me amas, porque así regreso. Porque de algún modo sabes que pensar en un hombre se parece a salvarlo.”

(Brie, 2005: 14)

.....
12 El tono y los tópicos recurrentes de la poética de Juarroz –la palabra, la mirada, la muerte, las ausencias, los recuerdos– están omnipresentes en toda la obra, pero especialmente en el comienzo, durante la visión de Marcelo antes de morir y hacia el final. El poema completo antes citado reza: “Pienso que en este momento/tal vez nadie en el universo piensa en mí/ que solo yo me pienso/ y si ahora muriese/nadie, ni yo, me pensaría/ Y aquí empieza el abismo/como cuando me duermo/ Soy mi propio sostén y me lo quito/ Contribuyo a tapizar de ausencia todo/ Tal vez sea por esto que pensar en un hombre/ se parece a salvarlo”.

Cuerpo poético, cuerpo textual, cuerpo físico, cuerpo desaparecido, cuerpo político, cuerpo teatral: ¿qué sucede cuando se habla por delegación de los muertos víctimas de la violencia? Desde esta primera escena la puesta insiste no sólo en “escuchar” el cuerpo político–discursivo de Quiroga (en *off* en las escenas 1 y 2), sino en *dar a ver*, visibilizar su cuerpo material ausentado: la voluntad de representarlo, de re–figurar su humanidad desfigurada reconoce que es un modo posible para recuperar el sentido de indignación por los sufrimientos del Otro. Es decir, si la violencia adquiere “forma poética” para ser comunicada, es porque aún resulta necesario aprender éticamente *a salir de ella*. En la escena inicial antes citada, Quiroga “aparece”, se presenta desvestido, con el torso desnudo y poco a poco, mientras conversa con su mujer, la palabra y los recuerdos le van vistiendo. Justamente, las acciones físicas más significativas del personaje de Cristina tienen que ver con el cubrir/descubrir su cuerpo, limpiarlo, “sacarlo” de un estado de despojo que alude a la vejación recibida. De hecho, en el escarnio y la ofensa de su cuerpo la obra refiere al ultraje de la Nación, del pueblo boliviano de ayer y de hoy. Por eso, no es casual que la escena siguiente presente fragmentos del discurso sobre la soberanía pronunciado en el Parlamento –superponiendo el registro documental de la voz de Marcelo con la voz escénica de Brie–. En la coyuntura histórica de estreno de la obra en Bolivia, ese discurso resulta altamente significativo: el pasado le sigue hablando (espectralmente) al presente, un presente movilizad, rebelado. Refiriéndose a la soberanía, el protagonista dice:

“Marcelo: () como hace un siglo y medio, el rumor que la menciona en las universidades, en los sindicatos, en los cuarteles, en las imprentas; pudiera ser que este rumor se vuelva jinete armado y otra vez veamos una gran pasión cabalgando por el suelo americano, y entonces, ya no estará en venta ()”

(Brie, 2005: 15)

En el mismo sentido de actualización profética del pasado en el presente, se introducen en la escena 6 fragmentos de la conferencia “El gas que ya no tenemos”, apelando justamente a la “memoria fresca” de la “Guerra del gas” que, en octubre de 2003, provocó la renuncia del presidente Sánchez de Lozada:

“Marcelo: Hay una forma de demagogia que se expresa en solicitadas en los diarios y quiere dejar a un pueblo la impresión de que está en la bonanza cuando está en la miseria, de que se está trayendo riqueza al país cuando en realidad se está obsequiando nuestra riqueza (). No somos nosotros quienes desestabilizamos al gobierno. Un gobierno es estable cuando entre él y el pueblo no hay un divorcio, cuando no hay una Bolivia oficial y una Bolivia real, divorciada de sus gobernantes.”

(Brie, 2005: 17-18)¹³

.....
13 Más adelante la escena remite al recuerdo doloroso de una revolución incumplida–fracasada –

Las escenas “El juicio a Barrientos” y “El juicio a Banzer” trabajan con la superposición sincrónica de diacronías. En ellas, si el peso del texto es contundente, el dinamismo gestual y proxémico completa un sentido global de la escena para abordar la problemática de la violencia sobre el cuerpo de Quiroga, su tortura, mortificación y desaparición. En estos cuadros aparecen los siervos de la escena o perros, cuyo rol-función es *dar a ver*, vehiculizar la agresión, la *fuerza*: llevando al protagonista de un lugar a otro, empujándolo, escribiendo sobre su cuerpo, esta modalidad sin estatuto de personaje, concretiza esas *fuerzas-cosa* que, deshumanizadas, deshumanizan. Lejos de ser miméticos, los movimientos y gestos de ambas escenas dan cuenta coreográficamente del sufrimiento humano. Aquí se trazan evidentes paralelos en las formas de violencia y represión entre distintas dictaduras, especialmente la banzerista (a la que Quiroga enjuicia en su discurso verbal) y la de García Meza (que “describe verbalmente” Cristina, y “ejecuta”, como siervo de la escena, la actriz, mediante el desdoblamiento entre parlamento-acción dramática). Las acciones físicas van *in crescendo*, lo que provoca en el espectador un efecto de fuerte conmoción, puesto que los gestos y movimientos se multiplican y su rapidez se intensifica. Las marcas sobre el torso desnudo de Marcelo, por ejemplo, funcionan como índice de la desprotección y ultraje al que fue sometido cuando vejaron el cuerpo cortándolo en partes, quemándolo y enterrándolo de forma dispersa. La inestabilidad posterior a su asesinato, representada a partir de acciones como empujarlo, alzarlo, acostarlo, volverlo a vestir torpemente, es casi una danza que desencadena un efecto de contrapunto patético. Nuevamente profético, Santa Cruz advierte:

“**Marcelo:** () sabemos que más pronto que tarde se cobrarán esto que estamos haciendo. Estamos dispuestos a pagar este precio, porque mucho más terrible que ese enemigo que está buscando la manera de anularnos, aun físicamente, es una conciencia culpable.”
(Brie, 2005: 35)

Las últimas escenas diseñan un díptico formulado por dos preguntas que reponen un diálogo nunca cumplido pero muchas veces fantaseado por Trigo: “¿En qué pensaste cuando te mataron?” pregunta la esposa; “¿Y a ti que te hicieron?”, replica el esposo. Casi sin movimientos, para bordear, rodear el lugar indecible de la víctima, se apela al registro poético utilizando nuevamente un intertexto literario, esta vez de la propia pluma del Quiroga novelista, autor de *Los deshabitados*, uno de cuyos fragmentos se adapta para este momento. Luego, se volverá a una activa dinámica escénica para dar cuenta de “las idas y venidas” de las pistas sobre el des-

.....
única referencia explícita a la revolución de 1952 que TA se permitiera a lo largo de su trayectoria-. Marcelo advierte: “Hemos salido de la revolución con la sensación de haber fracasado, ha fracasado una gran esperanza popular, hemos fracasado todos, hemos fracaso como nación, y hoy día estamos inmersos en esa atmósfera de frustración que inhibe la conducta del país (...). Tenemos que cobrar conciencia de que somos nación independiente y autónoma, sin utopías pero tampoco con transigencias dolorosas e indignantes” (Brie, 2005: 18-19).

tino final del cuerpo de Santa Cruz, mediante un esquema de acciones reiterativas que simboliza el chantaje y la confusión que sufrió la familia durante años (corridos, abrazos, y oscilaciones proxémicas; ella y él resbalan, caen alternadamente, se separan, se unen)¹⁴.

Hacia el final, cobra mayor preponderancia dramática el “bajo continuo” de toda la obra: el tópico del duelo, asociado al juicio y el castigo a los culpables del crimen. Cristina desnuda y lava el torso de Marcelo para volver a vestirlo como gesto simbólico y ritual que aún no pudo ser realizado, mientras él narra la lucha por la Verdad encarnada por la mujer tras su regreso del segundo exilio en México. Aunque García Meza fue condenado, Banzer no fue procesado y muy por el contrario estuvo siempre al amparo de la “justicia” y el régimen democrático –de ahí que del lienzo emerjan en ese momento las imágenes de los políticos que gobernaron el país en los últimos veinte años–¹⁵. La obra, y principalmente esta escena, propone una práctica de “duelo simbólico” en tanto recurso para la política (Butler, 2006). En ese sentido, el personaje de Cristina configura “el paradigma de la memoria de los desaparecidos, oponiéndose solitaria, silenciosa y dignamente cada día, al embotamiento y el olvido con que quedan impunes en nuestras democracias las violencias sufridas en las dictaduras pasadas” (Brie, 2008: 31). Justamente, en esta escena la idea del cuerpo nacional saqueado visto desde el martirio de Santa Cruz, alegoría que señalamos al comienzo de este análisis, es transparente:

“**Marcelo:** El verdadero martirio está en esta tierra, en su miseria, su exclusión, su hambre, su injusticia, allí reside el martirio, inmenso, sin nombre, colectivo y total. Allí se perpetúa nuestra muerte, nuestra voz silenciada, nuestras denuncias, aparentemente inútiles. ¿Hasta cuándo? ¿Hasta cuándo?”
(Brie, 2005: 39)

El último cuadro, titulado “La eternidad”, representa el reinicio circular de la obra: en un extremo del “corredor de la memoria”, Cristina se presenta con un andador y zapatillas de bailarina. Aunque decidida a avanzar, cae, y es sostenida por Marcelo hasta que logra atravesar el pasillo. Así, la escena queda como al comienzo, mientras las imágenes de ambos en el lienzo vertical “rejuvenecen” (movimiento inverso al que se ha dado a lo largo de la puesta).

Afirmando su carácter de “espacio poético” de revelación y protección de los derechos humanos, la pieza propone la renovación de la trama social. Asumién-

.....
14 Nuevamente, la escena va creciendo en fuerza y dramatismo: incluso para expresar la burla y manipulación a la que fue sometida Cristina, por única vez el actor encarna la figura de las *fuerzas-cosa* y le hace señas, sacude, sopla la nuca a la mujer en una especie de “juego siniestro”.

15 Brie ha señalado su indignación frente a la complicidad de los diarios, de ayer y de hoy: “Curiosamente los mismos periódicos que hoy acusan de ‘dictador’ a Evo Morales, elegido con el cincuenta y cuatro por ciento de los votos, se encargaron de ensalzar al dictador ‘arrepentido’ en su nueva máscara democrática” (Brie, 2008: 30). El “dictador arrepentido” no es sino Banzer, presidente democráticamente elegido por los bolivianos en la década del noventa.

dose “sólo teatro”, responde responsablemente a las posibilidades e imposibilidades de la representación de la violencia, configurando una territorialidad Otra que brega por la reactivación y promoción del principio de Vida. El repudio a la desaparición forzada de personas, se apoya en la historización de su ocurrencia a través de la reposición textual de los discursos políticos y presentaciones parlamentarias que Santa Cruz hiciera durante su trayectoria intelectual. Centrándose en su figura y poniendo de relieve las razones políticas de su detención y asesinato, la obra representa críticamente el paradigma de “humanidad” sobre el que descansó el marco de posibilidad de la violencia, reactivando la comprensión del desorden aún imperante (impunidad) y recalando formas de resistencia a la desmemoria.

Coda. Una política de la huella

En *Otra vez Marcelo* la representación de la violencia y la presencia de discursos testimoniales y material documental, funcionan como tentativa de vigorización de la humanidad de sujetos acallados/invisibilizados al hacerlos *aparecer* ante los otros y con los otros, en una arena política conflictiva y en disputa. Si la voz que sobre-vive y la imagen de la víctima persisten a contrapelo de la Historia, si son trazas encarnadas de la exclusión y la fuerza donde se expone que una vida desprovista de humanidad es posible, el compromiso que asume TA es el de introducir una *política de la huella* (Brossat, 2000) para, desde la cultura, marcar *huella en la política* y tender hacia una política por la Vida.

Puesto que “la tarea por venir consiste en establecer modos públicos de mirar y escuchar que puedan responder al grito de lo humano dentro de la esfera visual” (Butler, 2006: 183) y el obstáculo a sortear es el escamoteo de un espacio dentro de la esfera pública en el que el diálogo sea posible, la relevancia de la obra analizada –y del tríptico en general–, radica en que es propulsora de la discusión y disputa por la definición de lo “visible como humano”, así como generadora de conciencia de la necesidad de un tipo de vida social diferente. Es una producción que activa la indagación crítica del pasado reciente y el presente –el “orden dado” y sus marcos de sentido– y manifiesta un esfuerzo por dar expresión y representación a los sectores populares, sus intelectuales orgánicos y sus formas de resistencia. Para TA, hacer memoria por medio de corporalidades y poéticas de la escena apunta entonces a la defensa de la Vida y los derechos humanos desde un aprendizaje ético, concibiendo al teatro como experiencia social compartida, de diálogo, encuentro: teatro como “acto por la vida” (Diéguez Caballero, 2007; Vidal, 1994). La narración de lo acontecido se constituye en puente hacia la esfera política y, perteneciendo al presente, resignifica, elabora y restaura el pasado, pugando por un espacio social más justo y solidario. X

Bibliografía

- Aimaretti, María (2012). “Representación del testimonio de sectores populares en la escena: el caso de En un sol amarillo (César Brie y Teatro de los Andes)”. En: *Revista Teatro XXI* nro. 32, primavera 2012. Universidad de Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- Aimaretti, María (2014). “Senderos, huellas y testimonios de un itinerario histórico: el grupo Teatro de los Andes y César Brie”. En: *Revista Telón de Fondo*, nro. 19, julio 2014. Disponible en <http://www.telondefondo.org/>.
- Aimaretti, María (2015). “Cuando recordamos a través de la belleza. Redención y aprendizaje ético en dos casos de trabajo: Grupo Ukamau y Teatro de los Andes (Bolivia)”. En: *Revista Telar*, nro. 13–14, año X, Universidad Nacional de Tucumán. Disponible en <http://www.filo.unt.edu.ar/rev/telar/>.
- Arreche, Araceli (2012). “El teatro y lo político. Teatro x la identidad (2001–2011): emergencia y productividad de un debate identitario”. En: *Revista Gestos*, nro. 53, año 27, abril 2012.
- Brie, César (1997). “Terezín. Niñez, música y arte en un campo de concentración”. En: *El tonto del Pueblo*, nro. 2, junio 1997. La Paz: Plural.
- Brie, César (2000). *La Ilíada*. La Paz: Plural.
- Brie, César (2002). “Intervención en Dramaturgias posibles en América Latina y el Caribe”. En: *Revista Conjunto*, nro. 125, mayo–agosto 2002. La Habana: Casa de las Américas.
- Brie, César (2004). *En un sol amarillo, memorias de un temblor*. La Paz: Plural.
- Brie, César (2005). *Otra vez Marcelo*. La Paz: Plural.
- Brie, César (2008). “*Otra vez Marcelo* Quiroga. Testimonio de un proceso de creación”. En: *Revista Conjunto*, nro. 147, abril-junio 2008. La Habana: Casa de las Américas.
- Brossat, Alain (2000). “El testigo, el historiador y el juez”. En: Richard, Nelly (ed.); *Políticas y estéticas de la memoria*. Chile: El Cuarto propio.
- Butler, Judith (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Derrida, Jacques (1995). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo de duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta.
- Diéguez Caballero, Ileana (2007). *Escenarios liminares: teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel.
- Foix, Marita (2013). “Estudio crítico. Entrevista con César Brie”. En: Foix, Marita (ed.); *César Brie. Teatro II*. Buenos Aires: Atuel.
- Irazábal, Federico (2004). “El teatro que busca un nuevo espejo”. En: *El giro político. Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*. Buenos Aires: Biblos.
- Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Juarroz, Roberto (1976). *Poesía vertical*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Longoni y Gustavo Bruzzone (comps.) (2008). *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Neustard, Robert (2001). *CADA DIA: la creación de un arte social*. Chile: El Cuarto Propio.

Pernasetti, Cecilia (2009). "Acciones de memoria y memoria colectiva. Reflexiones sobre memoria y acción política". En: De la Peza, María del Carmen (coord.); *Memoria(s) y política. Experiencia, poéticas y construcciones de Nación*. Buenos Aires: Prometeo.

Quiroga Santa Cruz, Marcelo (1990). *Otra vez Marzo*. La Paz: Los amigos del libro.

Quiroga Santa Cruz, Marcelo (1995). *Los deshabitados*. La Paz: Plural.

Suárez Ojeda, Néstor (2002). "Una concepción latinoamericana: la resiliencia comunitaria". En: Melillo, Aldo et. al (comps.); *Resiliencia, redescubriendo las propias fortalezas*. Buenos Aires: Paidós.

Quiroga Santa Cruz, Marcelo et al. (comps.) (2004a). *Resiliencia y subjetividad en los ciclos de la vida*. Buenos Aires: Paidós.

Quiroga Santa Cruz, Marcelo et al. (comps.) (2004b). *Resiliencia, tendencias y perspectivas*. Lanús: Universidad de Lanús.

Todorov, Tzvetan (2007). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós Asterisco.

Vezzetti, Hugo (2009). *Sobre la violencia revolucionaria*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Vidal, Hernán (1994). *Crítica literaria como defensa de los derechos humanos: cuestión teórica*. California: Universidad de California.

Yerushalmi, Yosef (2003). "Reflexiones sobre el olvido". En: AA. VV; *Usos del olvido: comunicaciones al coloquio de Royaumont*. Buenos Aires: Nueva Visión.

El teatro político, el espectador activo y la necesidad de una nueva crítica

MAXIMILIANO IGNACIO DE LA PUENTE*

Resumen

Se trabajará aquí sobre la recepción del teatro político así como sobre los discursos producidos desde la crítica periodística y académica especializada. Se sostendrá que una vasta zona del teatro político contemporáneo que aborda la última dictadura argentina propone un tipo de espectador ideal absolutamente activo. En la búsqueda de conmoción y de interpelación al espectador, el teatro contemporáneo que se refiere a los setenta interroga sobre el lugar que éste ocupa frente al terrorismo de estado. Las obras que se analizan en este trabajo se constituyen como intentos para vulnerar la inmutabilidad del espectador frente a las consecuencias del terror dictatorial, confrontando y poniendo a prueba los saberes sociales de los espectadores con aquellos específicos del texto.

Palabras clave:

Teatro argentino contemporáneo; espectador; crítica; dictadura.

Fecha de recepción: 29-01-2015

Fecha de aprobación: 16-10-2015

The Political Theater, the Active Spectator and the Need for a New Critique

Abstract

In this article I deal with the reception of political theater, as well as the discourses produced by specialized journalistic and academic critics. I maintain that a vast area of contemporary political theater that addresses the last dictatorship in Argentina proposes an absolutely active kind of ideal spectator. In pursuit of shocking and challenging the spectator, contemporary theater that refers to the 1970s questions the place that the spectator occupies facing state terrorism. The plays that are analyzed in this work are attempts to undermine the immutability of the viewer in front of the consequences of dictatorial terror, confronting and testing the social knowledge of spectators with the knowledge specific of the text.

Keywords:

Contemporary Argentine Theater; Spectator; Review; Dictatorship.

* Magíster en Comunicación y Cultura, y Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Además es dramaturgo, documentalista, guionista, performer y docente.

Introducción

Este artículo forma parte de una investigación mayor, que se encuentra en proceso y que corresponde a mi tesis del Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, titulada *Nombrar el horror desde el teatro. Análisis de las representaciones teatrales sobre la década del setenta en Argentina en el período 1995-2010*. Me ocuparé aquí de la recepción desde distintas coordenadas (especialmente las que vienen definidas por las diversas variantes tanto históricas como contemporáneas) del teatro político. Asimismo, revisaré la preocupación que supone la instancia del espectador en estas obras, así como los discursos producidos desde la crítica periodística y académica especializada en relación al tipo de teatro que abordo en esta investigación. Sostengo que una vasta zona del teatro político contemporáneo que aborda la última dictadura argentina -obras como *Mi vida después* (2009), *Los murmullos* (2002), *La Chira (el lugar donde conocí el miedo)*, (2004/5) y *árBOLES* (2006), entre muchas otras- propone un tipo de espectador ideal absolutamente activo, dispuesto a reponer interpretativamente las múltiples significaciones que las obras le ofrecen, en la medida en que interviene dinámicamente desde la recepción. Esta actividad requiere un nuevo modelo de espectador que asuma su propio juego y que continúe conformándose en la práctica misma (Rosenbaum, 2007: 13).

En la búsqueda de conmoción y de interpelación al espectador, el teatro contemporáneo que se refiere a los setenta interroga sobre el lugar que éste ocupa frente al terrorismo de estado. El acontecer escénico pone contra las cuerdas al público, que es asimilado a la sociedad en su conjunto: totalidad social pasiva, contemplativa, inmune al horror de los desaparecidos, a la que construye, dada la complicidad civil en todos los ámbitos con la dictadura, como firmemente inquebrantable en su perspectiva no perturbada. Las obras mencionadas se constituyen como intentos para vulnerar esa inmutabilidad del espectador frente a las consecuencias del terror dictatorial, confrontando y poniendo a prueba los saberes sociales de los espectadores con aquellos específicos del texto.

Desde mediados y fines del siglo XX surgen obras que construyen relatos polifónicos, que devienen en la construcción de una estructura dramática descentrada y que se entremezclan, posibilitando que se confundan los planos de ficción y de realidad, elaborando así un discurso dialógico, polifónico, múltiple, desjerarquizado, densamente intertextual y rizomático. En este tipo de obras, el espectador ya no puede distinguir tan clara y fácilmente entre realidad y ficción, verdad y artificio, sino que estos dos niveles se ponen en cuestión permanentemente, desdibujando las tenues fronteras que los separan. Nos referimos a obras que no cuentan una única historia sino muchas simultáneamente, como las mencionadas *Mi vida después*, *Los murmullos*, *La chira*, *árBOLES*, y *170 explosiones por segundo* (2011), escenificando temporalidades distintas que interactúan en un mismo espacio y espacialidades diversas que intervienen en un tiempo idéntico. Muchas de las obras que analizo en mi investigación se estructuran además a partir de un exhaustivo proceso de investigación que implica el cruce de diversos géneros narrativos, como la crónica periodística, los relatos históricos, las narraciones orales, los testimonios, las historias de vida, las reelaboraciones y la inserción de procedimientos

teatrales a partir de temáticas que aparecen en reportajes, diarios personales, blogs, noticieros televisivos, recopilación de imágenes como fotografías y videos sociales y de archivos personales. Imágenes que se convierten en experiencias de escritura escénica, potentes operaciones de traducción de lo visual a lo verbal y viceversa, a partir de las cuales las palabras –y la potencia de las imágenes convocadas por ellas– construyen mundos (sensibles, inteligibles, narrativos, conceptuales). Lo cual presupone un camino de doble vía en estas obras: violentar la palabra hasta volverla imagen; verbalizar la imagen para lograr que se encarne en sustantivos, verbos, adjetivos, agenciados en cuerpos escénicos. Así, una zona cada vez más prominente del teatro contemporáneo interactúa con una realidad que se pone en escena cotidianamente en la arena de los medios, de las nuevas tecnologías, de Internet y las redes sociales; y es allí hacia donde aquel se dirige, a la búsqueda de su encuentro, participando en la construcción de su sentido, un fenómeno que atraviesa a todas las disciplinas artísticas.

Muchas de estas obras –constituyentes del presente– cuestionan el orden teatral preexistente, es decir, irrumpen como ruptura frente a regímenes estético-políticos anteriores: quiebran estructuras narrativas consolidadas, tipificadas, instituidas dentro de la historia del teatro político argentino, que nos dicen cómo –a través de qué recursos, utilizando qué estéticas– debe ser representada la violencia del régimen dictatorial. La nueva dramaturgia que surge a partir de los noventa en nuestro país implica así una puesta en cuestión de las formas previas que el propio teatro había establecido para representar el horror de la dictadura, en particular, y del teatro político en general, en cuanto al predominio del realismo crítico reflexivo como estética preponderante, es decir, de un tipo de teatro que se postula como espejo de lo real, con el fin de tomar conciencia del estado de las cosas.

En relación al discurso crítico, sostenemos que existe una clara tendencia a reconocer, por parte de un pequeño sector de la crítica, el carácter de apertura hacia nuevas posibilidades de representaciones sobre el horror dictatorial que muchas de las obras contemporáneas plantean. No obstante, una significativa cantidad de críticos (pertenecientes especialmente a los medios masivos), no sabe cómo ubicarse analíticamente al momento de enfrentarse con espectáculos densamente polisémicos como éstos. Así, la multiplicación de signos, lenguajes y recursos estéticos que constituye la impronta de estas obras, “en lugar de verse como un procedimiento termina ‘anulando’ la posibilidad de lectura, al no poder arribar a una síntesis, es decir, a la unidad” (López, 2007: 12). Nos encontramos ante una crítica desconcertada frente a muchas de las obras de experimentación del teatro contemporáneo, en la medida en que éstas son piezas que no responden al modelo aristotélico tripartito de estructura dramática, y en donde además no es posible reconstruir un relato lineal y un conflicto claro. Este escenario tiene por correlato que las obras que suponen en sus procedimientos de construcción mixturas de géneros (teatral, filmico, plástico, fotográfico, etcétera), así como hibridaciones, intertextualidad, parodia, entre otras operaciones complejas que requieren una determinada competencia, suelen no ser objeto de interés de la mirada crítica (López, 2007: 5). Esta dificultad de la crítica al enfrentarse con espectáculos de tal índole puede deberse a “un malentendido con respecto al carácter del hecho escénico como un fenómeno

comunicacional, que no admitiría puntos ciegos, signos ‘vacíos’, inmotivados, o no justificados” (López, 2007: 6). En este sentido, algunos críticos e investigadores han cuestionado el sesgo especialmente hermético e inescrutible que asumen las narrativas de algunas obras, en lo que se refiere explícitamente a la capacidad de transmisión testimonial del pasado dictatorial. Sugerimos así que una nueva crítica capacitada para leer, interpretar, poner en relación y echar luz sobre la multiplicación de sentidos que se juegan en estas obras, no es sólo necesaria sino también imprescindible en un campo teatral como el actual, caracterizado por propuestas que apuestan cada vez en mayor medida a la experimentación.

Teatro contemporáneo, espectadores activos

El “giro performativo” que se experimentó en las artes escénicas desde los años sesenta del siglo XX, que tiene lugar a partir de la difuminación de las fronteras entre las distintas disciplinas artísticas, ocasionó una fuerte transformación de quienes participan del hecho escénico, tanto artistas como espectadores. El teatro contemporáneo presenta así una doble exigencia, que incluye no sólo a los creadores sino también –muy especialmente– a los espectadores, quienes se ven interpelados a emanciparse de la supremacía del texto en el teatro y abrirse al mismo en la combinatoria de diversas disciplinas, en la medida en que cada vez más se pone en escena un arte relacional.

Como entendemos que se torna necesario reexaminar la posición del espectador ante la apertura de nuevas posibilidades que nos ofrece el teatro contemporáneo, retomamos el análisis de Jacques Rancière, quien supone y requiere la existencia de un espectador emancipado, el cual, en su encuentro con un espectáculo, realiza a su manera una operación de traducción, implicándose en el desarrollo de una aventura intelectual propia de cada uno, “que los vuelve semejantes a cualquier otro aún cuando esa aventura no se parece a ninguna otra (...). Ese poder común de la igualdad de las inteligencias liga individuos, les hace intercambiar sus aventuras intelectuales, aún cuando los mantiene separados los unos de los otros” (Rancière, 2010: 23).

En esa instancia de igualdades y separaciones, de unidades y distancias irreducibles, en ese juego de asociaciones y disociaciones, es en donde reside la emancipación del espectador.

“Aprendemos y enseñamos, actuamos y conocemos también como espectadores que ligan en todo momento aquello que ven con aquello que han visto y dicho, hecho y soñado. No hay forma privilegiada, así como no hay punto de partida privilegiado. Por todas partes hay puntos de partida, cruzamientos y nudos que nos permiten aprender algo nuevo si recusamos en primer lugar la distancia radical, en segundo lugar, la distribución de los roles, y en tercero, las fronteras entre territorios” (Rancière, 2010: 23).

El espectador emancipado es así, en momentos sucesivos, actor y espectador de su propia historia. Traducir, narrar, apropiarse de la obra que se le ofrece a su

percepción para hacerla propia, es la actividad específica de un espectador que jamás se encuentra en un rol pasivo, que construye siempre otras posibilidades, otros caminos, distintas perspectivas. Por ese motivo, Rancière sostiene que “una comunidad emancipada es una comunidad de narradores y de traductores” (Rancière, 2010: 28).

A partir de la aparición de un nuevo lugar de acción para el actor-performer, que asume un rol protagónico en el que él mismo es el sujeto que crea la acción y configura la trama del espectáculo, el lugar del espectador se encuentra inevitablemente alterado y requiere de nuevas formas de concebir esta relación entre público y escena, teniendo en cuenta además que esta es una relación intrínsecamente compleja. “El artista tiene muchas formas de estar presente/ausente y el público también tiene varias posiciones posibles, evidentes en las palabras que existen para designarlo: participante, testigo, audiencia, (...) espectador, *voyeur*, mirón” (Taylor, 2012: 76). Una suerte de barrera invisible o de “cuarta pared” separa al actor del espectador; para este último la no intervención, la no actuación, es parte intrínseca de su código de conducta durante una obra de teatro. Cabe aclarar que, siguiendo a Taylor, se extiende del concepto de “cuarta pared” más allá de su uso clásico en poéticas ligadas a construcciones ficcionales más tradicionales.

“Cada performance contiene en sí la respuesta ideal anticipada.

La cuarta pared le pide al espectador que no intervenga, que guarde su distancia, que se quede sentado para ver la puesta en escena. Una manifestación pide que la gente se una, que sean solidarios con la causa. Hay performances que confunden y otras que aterrorizan al espectador, que lo ciegan, que lo transforman en un pilar de sal. Otros (...) son como un puñetazo al ojo: el espectador ya no puede ver de la misma manera” (Taylor, 2012: 85).

Nos encontramos entonces ante una suerte de “mediaturgia” que forma parte de la matriz de generación de los espectáculos teatrales actuales, en los que la presencia de las nuevas tecnologías y de los medios masivos de comunicación es muchas veces determinante a la hora de encontrar nuevas aproximaciones performativas en relación a las memorias de la dictadura.

La performatividad de las memorias del terrorismo de estado se construye así a partir de las afecciones, del verse afectado por: los espectadores se ven implicados en procesos asociativos complejos que los involucran sensible, afectiva, cognitiva y corporalmente, comprometiéndolos en su totalidad e implicándolos también en su capacidad de disociación. “Es la inmersión cognitiva o afectiva del espectador a la que se apunta y la que interroga el status del ‘receptor’ del espectáculo” (Helbo en López, 2007: 26). El espectador se encuentra siempre en estado activo, componiendo, participando, observando, seleccionando, comparando, interpretando, rehaciendo a su manera el espectáculo o la performance que se le ofrece ante sus ojos. “Liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares (...) ve, siente y comprende algo en la medida en que compone su propio poema, tal como lo hacen a su manera actores o dramatur-

gos, directores teatrales, bailarines y performistas” (Rancière, 2010: 20). La mirada del espectador es también activa en la medida en que crea o identifica un espacio otro, alejado de la realidad cotidiana, que constituye la condición de posibilidad de la teatralidad. “Dicha condición se enuncia como un proceso de observación-reflexión (...) entre observador y observado que puede generarse tanto desde una escena que convoca la mirada, como desde el espectador que recorta una porción de realidad para mirarla desde la perspectiva de la teatralidad” (Pinta, 2013: 175). El sentido emerge a partir de una cognición/afección que involucra a veces la ceguera, otras el terror, otras la lucidez, la asociación y la disociación, otras “el puñetazo al ojo” al que se refiere Diana Taylor; pero siempre, mucho más allá del efecto producido y/o buscado, la dimensión performativa de las memorias teatrales pone en juego la generación de un estar “aquí y ahora”, un presente compartido que se hace y se rehace permanentemente entre la escena, los creadores y los espectadores. Se genera así una suerte de diálogo, a partir del cual comienzan a dar sentido y construir memorias. Esta situación dialogal es aún más importante en un tipo de teatro que aborda acontecimientos traumáticos, ya que la ausencia de un otro que pueda escuchar la angustia de las propias memorias y, de esa manera, afirmar y reconocer su realidad, aniquila el relato. La empatía y la “alteridad en diálogo”, es decir, no la mera identificación sin límites sino también el reconocimiento de diferencias y de disensos, son aspectos constitutivos de la construcción de memorias performativas en relación al terrorismo de estado.

Este presente teatral que mencionamos no implica una identidad de la causa y el efecto, una transmisión “uno a uno” de un sentido fijo, determinado e inmutable, sino más bien un juego múltiple de distancias: “Está la distancia entre el artista y el espectador, pero también está la distancia inherente a la performance en sí, en tanto que ésta se erige, como espectáculo, como cosa autónoma, entre la idea del artista y la sensación o la comprensión del espectador” (Rancière, 2010: 21). El efecto estético jamás viene dado por anticipado. Es entonces siempre, más allá de las intencionalidades de los creadores de una obra, incierto, ambiguo, “conlleva siempre una parte indecible”, que implica el entrelazamiento de diversas políticas, y que otorga a ese entrelazamiento figuras nuevas, al explorar sus tensiones y desplazar así el equilibrio de los posibles y la distribución de las capacidades. Las relaciones predeterminadas y prefijadas entre el decir, el ver y el hacer, esa distribución de roles y de jerarquías que forman parte de toda estructura de sujeción y dominación, son cuestionadas desde una perspectiva que supone la emancipación social del espectador. Esta última está dada por el borramiento de las fronteras entre quienes actúan y quienes observan, entre los individuos y los miembros de un conjunto social, entre los actores, los dramaturgos, los directores, los técnicos y los espectadores, junto con el establecimiento de disensos que logran poner otra vez en juego “la evidencia de lo que es percibido, pensable y factible, y la división de aquellos que son capaces de percibir, pensar y modificar las coordenadas del mundo común” (Rancière, 2010: 52), con el fin de cuestionar lo dado y de diseñar “una nueva topografía de lo posible”, la cual supondría “la colectivización de las capacidades invertidas” en las mencionadas escenas de disenso. Este último significa a su vez “una organización de lo sensible en la que no hay ni realidad oculta bajo las

apariencias, ni régimen único de presentación y de interpretación de lo dado que imponga a todos su evidencia” (Rancière, 2010: 51). Cada subjetividad confrontada frente a una obra podría desde esta perspectiva, “componer su propio poema”, sin presuponer *a priori* determinadas distribuciones de capacidades y de aptitudes que habilitarían a “comprender mejor” dicha obra. “Se habilita entonces la exploración en la multiplicidad del *sentido* y de *lo sentido* devenida la autoafirmación de las singularidades en juego” (Sequeira, 2013: 78-79).

Frente a un escenario en el que nos encontramos con actores, performers, dramaturgos y directores que apelan a la mayor cantidad de recursos posibles para lograr expresividad en sus creaciones, que logran incorporar textos en la performance y en el teatro, teatralidad en la danza y en las intervenciones o instalaciones teatrales, así como dispositivos multimediales y cinematográficos o plásticos, los espectadores son capaces también de asumir posiciones mixturadas e híbridas – que incluyen la circulación sin problemas por distintas expresiones artísticas– y optar a la vez por relacionarse de diversas maneras con lo que se les presenta ante su percepción. Además de poner en juego su capacidad afectiva, cognitiva e intelectual, el espectador deviene partícipe activo de la obra, en la medida en que se involucra él también corporalmente en la situación de expectación: su mirada “es siempre un poco haptogénica: toca con los ojos; su cuerpo sólo está aparentemente inmóvil y pasivo, pero imita interiormente la tactilidad y la gestualidad. Sólo hay comprensión cuando ésta vuelve a ejecutar imaginariamente los movimientos y activa los esquemas corporales” (Pavis en Pinta, 2013: 193). El cruce de fronteras y el cuestionamiento con respecto a una distribución tradicional de los roles, que forman parte de la actividad del espectador emancipado, atraviesa también al arte contemporáneo en la actualidad, ya que se desestructuran las competencias artísticas específicas y se intercambian lugares y poderes.

La crisis de la crítica

Teoría y práctica se encuentran escindidas, separadas y divorciadas. Los caminos de la crítica no suelen coincidir necesariamente con los del teatro. “Cuando la crítica elabora discursivamente una categoría, la práctica teatral ya está experimentando ‘otra cosa’” (López, 2007: 11). Si los críticos se encuentran desconcertados frente a muchas de las manifestaciones del teatro contemporáneo, esto es debido en parte a que perciben una desestabilización de las convenciones inherentes al lenguaje teatral, olvidando que toda convención es histórico-social, propia de una época determinada y que por lo tanto actúa en perpetuo devenir. Los interrogantes en torno a la aparición de nuevos hechos teatrales que ponen en crisis los discursos hegemónicos de la crítica especializada, y sobre si pueden crearse las condiciones discursivas de legibilidad frente a estas manifestaciones escénicas, no tienen aún una respuesta certera (López, 2007: 13).

El denominado teatro performático, emergente en estas últimas décadas en el campo escénico junto con el teatro posdramático, no designa a todas las obras que analizo en mi investigación, pero sí a muchas de ellas, que ocupan un lugar cualitativamente alto dentro de la escena actual. Este concepto deriva del significado restringido del término inglés *performance*, es decir no en su acepción de ejecución

o representación, sino en estrecha relación con la modalidad interartística *performance art* que surgió en los años sesenta del siglo pasado, y que ha dado lugar a los estudios sobre *performance* (López, 2007: 14). Si en el arte contemporáneo las concepciones de originalidad y novedad ya no representan un valor intrínseco *per se*, sino que es dable hablar hoy en día de recombinaciones de elementos preexistentes, (y en todo caso es en esta combinatoria en donde se encontraría la condición de la “novedad”), entonces los modelos críticos se ven obligados a cambiar para dar cuenta de estos objetos densamente inestables. Así, como afirma Patrice Pavis:

“un cambio de paradigma de la práctica de la puesta en escena ha vuelto inoperantes las grillas del análisis (...). La concepción estructural, funcionalista, semiológica de la puesta en escena, que concebía la representación como un texto espectacular y un sistema semiológico, no va más (...). El teatro parece descubrir que lo esencial no reside en el resultado, en la representación terminada, sino en el proceso, en el efecto producido. La puesta en escena ha devenido *performance* (...) ella participa en una acción, está en devenir permanente. Es preciso enfocar el espectáculo en sus dos extremos: sus orígenes y sus prolongaciones, comprender de *dónde viene* la acción performativa y hacia *dónde va*” (Pavis en López, 2007: 16).

Frente a esta complejidad de un objeto de estudio que se desliza y se nos escapa, coincidimos con Liliana López cuando afirma que es importante tener una mirada multiperspectivista frente al teatro contemporáneo, con el fin de dar cuenta de los fenómenos de hibridación y de interrelación artística entre lenguajes que caracterizan a muchas de las obras del presente. De esta forma, “aunque se coloque el punto de partida en una forma particular -en este caso, el teatro- (...) se buscará entrever los entrecruzamientos disciplinares, los aportes procedimentales que colaboran en la construcción de un artefacto estético” (López, 2007: 18). Como lenguaje que agrupa una diversidad de disciplinas, y en la medida en que la *performance* va instalándose cada vez más dentro de su campo de acción, el teatro no sólo adopta procedimientos, estrategias y recursos estéticos propios de aquella, sino que también al mismo tiempo el discurso crítico se ve obligado a tomar categorías y conceptos provenientes de otras prácticas artísticas, lo cual amplía considerablemente el universo de posibilidades de la misma crítica.

En la medida en que el texto ya no constituye el punto de partida del hecho teatral, tal como ocurre en muchas obras de la escena contemporánea, el análisis literario ya no puede tomarse tampoco como germen de los estudios teatrales, como ocurría con anterioridad. La crisis del “textocentrismo”, puesta de manifiesto con el teatro posdramático, ocasiona también la puesta en cuestión de la hegemonía del autor teatral, puesto que la obra deja de ser la productora de una única subjetividad. A su vez, los procedimientos de construcción de muchas de las obras actuales, que refieren a la yuxtaposición y a la simultaneidad de elementos, al collage y la multiplicidad de estímulos, obligan a una lectura en superficie y ocasionan que la noción de “estructura profunda” ya no resulte fructífera en términos analíticos. La

crisis del concepto de puesta en escena, en tanto totalidad sistemática y cerrada que ordena al conjunto de los elementos y lenguajes que la contienen, ocasiona también la inactualidad del análisis de tipo estructuralista, que se torna inoperante para dar cuenta de las obras contemporáneas. Frente a este panorama, la elaboración de nuevos modelos analíticos deviene en una necesidad insoslayable. Como sostiene Liliana López, “se tratará de repensar estos nuevos desafíos, quizás desde otros presupuestos y desde encuadres disciplinarios *ad hoc*” (López, 2007: 21). La irrupción de lo real en la escena posdramática contemporánea, ya sea en sus vertientes de biodrama o teatro documental, supone también una gran dificultad para la crítica, en la medida en que implica una ampliación de los propios límites de lo teatral, con su cuestionamiento a las nociones de ficción, verosímil y representación, junto con los nuevos niveles de “realidad” que presupone mediante la utilización de las tecnologías digitales. La vastedad y la complejidad del cambio al que estamos asistiendo en el campo teatral contemporáneo, obliga a la crítica a revisar y rever de forma incesante sus propios fundamentos y presupuestos constructivos, a riesgo de no ser sustituida por la propia actividad artística, ya que si una gran mayoría de las formas contemporáneas del teatro y la performance “encierran una densa carga crítica y conceptual, resulta ineludible preguntarse una vez más por el rol y el destino de la crítica” (López, 2007: 27). Es en la hibridez, en la ampliación de sus límites, en el metamorfosarse permanentemente y en la comprensión de los acontecimientos teatrales actuales para captarlos en su singularidad, donde la crítica quizás encuentre su razón de ser.

Las nuevas formas de pensar lo político en el teatro contemporáneo

Cómo se vincula el espectador/crítico con estas obras y qué tipo de herramientas estético-político-sociales despliega para interpretarlas son algunas de las preguntas posibles que se ponen en cuestión a la hora de analizar la relación crítica/obras. Un sector de la crítica especializada acusa a ciertas obras del teatro contemporáneo –especialmente a aquellas vinculadas a ciertas memorias de la dictadura, como en el caso de *áRBOLES*, *La Chira* y las obras de Omar Pacheco– de ser herméticas. Coincidimos con Irazábal cuando sostiene que “no creemos que el hermetismo sea un elemento inmanentemente textual sino que es una característica que le aporta la lectura” (Irazábal, 2004: 136). Si consideramos vulgarmente que una obra hermética es aquella que resulta ininteligible, este momento actual que puede pensarse desde una crisis de modelos representacionales, “en el sentido de que en la actualidad percibimos la ausencia de poéticas explícitas que determinen qué y cómo debe ser un objeto para ser considerado texto teatral” (Irazábal, 2004: 136), entonces esta categoría supone ser sólo un mero prejuicio. No podemos definir a una obra como hermética porque ya no sabemos qué es considerado teatro y qué no. Al adjudicarle a una obra dramática esta categoría, en realidad estamos aplicando un horizonte anacrónico de expectativas, que no se correlaciona con la complejidad del arte contemporáneo. “Lo más probable es que cuando nos enfrentamos con un texto de la denominada ‘nueva dramaturgia’ nos encontremos perplejos, al buscar quizás algo que ese texto no contenga, y en ese punto estaríamos obligados a releerlo desde una base cultural distinta, para que no lo rotulemos de

hermético” (Irazábal, 2004: 137). En la posmodernidad teatral, los límites se han corrido, las fronteras se han desplazado, no hay autonomía disciplinaria, el teatro contemporáneo revisa y revisita tradiciones propias y ajenas, toma como insumos textos literarios, crónicas, realizaciones audiovisuales, etcétera. Como sostiene Cipriano Argüello Pitt, esta estética instala el debate, y junto con éste la irreductible distancia, entre la representación y aquello que ella vendría a representar. “La intención realista de tratar a ‘las cosas como son’ sin violentarlas implica (...) pensar que se puede lograr cierta objetividad en la representación. (...) La búsqueda de objetividad y el afán por la descripción minuciosa intenta reflejar el mundo tal cual es” (Argüello Pitt, 2013: 12). Existiría así, desde esta estrecha lógica, una “realidad objetiva” de la que este tipo de teatro vendría a dar cuenta.

Lo que el teatro desde los años noventa en adelante comienza a cuestionar es justamente cómo dar cuenta del referente, qué medios utilizar en su construcción discursivo-ficcional, abandonando todas las certezas propias de un teatro político más decididamente dogmático. Así, en las obras contemporáneas, el régimen político de los textos es mucho más ambivalente. Es una mirada que perturba la lectura política porque muestra algo así como “las dos caras”. El arte en general y el teatro en particular han perdido su condición de esfera asociada a un discurso de liberación. O al menos ese vínculo entre teatro y revolución no se encuentra hoy para nada claro, no se asume como posición colectiva, inherente a la función misma del hacedor de teatro, sino en el mejor de los casos como postura ética individual. El dramaturgo, el director y el actor comprometidos –términos que en una época podían llegar a ser sinónimos, o a ir de la mano– son figuras en vías de extinción. Como sostiene Rancière, ya no se trataría de explicarle didácticamente al público, “la verdad de las relaciones sociales y los medios para luchar contra la dominación capitalista” (Rancière, 2010: 18), sino de que el espectador, a la vez distante e intérprete activo, pueda construir una posición emancipada que cuestione la falsa oposición que se establece entre mirar y actuar, entre pasividad y actividad, desestructurando así una “división de lo sensible, una distribución *a priori* de esas posiciones y de las capacidades e incapacidades ligadas a esas posiciones”, las cuales no constituyen más que “alegorías encarnadas de la desigualdad” (Rancière, 2010: 19).

A modo de cierre. Metáforas, imágenes dialécticas y pensativas: contra la división de lo sensible

El teatro performático, el biodrama, el teatro posdramático y documental, suponen una ruptura con respecto a la división policial de lo sensible, un quiebre que atenta contra nociones y categorías específicamente teatrales tales como conflicto, relato, personaje, acción y situación dramática, en la medida en que se nutren de la mixtura, la yuxtaposición y la mezcla de recursos, estrategias estéticas y narrativas, lenguajes, medios, formatos, dispositivos y procedimientos diversos. Cabe señalar que el término “biodrama” fue acuñado por la directora teatral y curadora argentina Viviana Tellas. Refiere a una rama del género dramático que principalmente se caracteriza por poner en escena o trabajar como material dramático las historias de vida de las personas. Explora cómo los hechos de la vida privada de cada persona

construyen la historia. Ficción y realidad, lo público y lo privado se ponen en tensión recuperando la vida personal como experiencia única.

La heterogeneidad y la hibridación, dos operaciones centrales que se encuentran en el corazón del arte contemporáneo, propician el fin de los campos disciplinares en tanto instancias autónomas, por lo que de esta manera rompen con las ocupaciones definidas y las capacidades de decir, sentir y hacer adecuadas a aquellas. En el teatro contemporáneo no hay una relación “uno a uno” entre ocupaciones y capacidades, entre causas y efectos, sino que tienen lugar más bien “inadaptaciones”, que ponen en escena nuevas capacidades de hablar, pensar, sentir, hacer y actuar. Los roles predeterminados desaparecen en el proceso de construcción de una obra: el dramaturgo también actúa, dirige, ilumina, pinta, realiza escenografías, proyecta imágenes e interviene de diversas maneras en distintos planos. La emancipación funciona entonces en ambas instancias, tanto para los creadores como para los espectadores, en la medida en que, quebrada esa relación de causa y efecto entre ocupaciones y capacidades predeterminadas, unos y otros pueden conquistar otros espacios y tiempos inéditos, reexaminando así sus respectivas posiciones. La multiplicidad de recursos, medios y dispositivos que caracterizan al teatro contemporáneo, se desjerarquizan al intercambiar sus poderes. Como señala Rancière, Jean Luc Godard genera en su serie televisiva *Historias del cine* un cine que no fue, que no se desarrolló históricamente debido a que traicionó su “vocación” al sacrificar el entrelazamiento de las metáforas en pos de su sujeción al relato, y lo hace además con los medios del montaje de la imagen de video (Rancière, 2010: 126). De la misma manera, el teatro político contemporáneo supone un nivel de extrañamiento o de distanciamiento, es decir, que permite observar de manera diferente lo familiar y cotidiano, al operar metafóricamente, en la medida en que es capaz de unir “dos o más imágenes-concepto, pero su poder reside en que no intenta mantener las identidades sino que las confunde” (Argüello Pitt, 2013: 21). En esta modificación perceptiva hacia diferentes niveles o capas de comprensión de aquello que suele visibilizarse como “normal” o cotidiano, se encuentra la politicidad del teatro actual. Es decir que lo político estaría dado justamente en la posibilidad de esta ampliación perceptiva, gracias al poder metafórico y del proceso metaforizante propio de la ficción teatral, esto es, debido a la potencia escénica que radica en la incrustación de una metáfora dentro del curso previsible de la palabra, generadora de sentidos ambiguos y de una polisemia incesante:

“La sustitución metafórica causa en un encadenamiento (metonímico) de significantes una catastrófica interrupción del sentido, tras lo cual la cadena se esfuerza por cerrar el hiato mediante reconexiones conjeturales, variables, múltiples e ilimitadas que nunca restituirán por completo la continuidad perdida” (Valenzuela en Suárez Jofré, 2013: 31).

Esta interrupción del sentido será así el punto de partida para el surgimiento de nuevas significaciones, de otros órdenes no pensados que devienen actos de creación. Nos referimos a un tipo de teatro vertebrador de verdaderas imáge-

nes dialécticas, en el sentido de Walter Benjamin, propiciadoras de modos de representación que manifiestan una presencia que interpela y que no se limita a reproducir la realidad. Un tipo de imagen que se produce “de una vez, emitiendo una imagen como una tirada de dados. Una caída, un choque, una conjunción riesgosa, una configuración constante” (Didi-Huberman en Suárez Jofré, 2013: 29). Una presencia escénica que puede provocar choques a partir de la yuxtaposición de imágenes significantes “que proponen líneas de sentidos divergentes e interdependientes, provocando sensación de ligazón entre ellas”, a la manera del montaje de atracciones que desarrolló el cineasta ruso Sergei Eisenstein (Suárez Jofré, 2013: 29-30). Nos referimos a una práctica del choque y la performance que provoca la irrupción en la escena de nuevas relaciones entre lo visible y lo decible. Una práctica que opera (de forma análoga al montaje dialéctico del cineasta ruso) a través de un reencuentro entre incompatibles, que “fragmenta los continuos y, a la vez que distancia los términos que se llaman entre sí o, a la inversa, a la vez que aproxima los heterogéneos y asocia los incompatibles, logra crear choques” (Ruby, 2010: 103).

Este corrimiento o extrañeza distanciadora, ocurre además porque cierta zona del teatro contemporáneo se relaciona consigo misma modificando su estatuto, a través de la mediación y la recurrencia a otras disciplinas artísticas, creando “combinaciones singulares de intercambios, de fusiones y de distancias” (Rancière, 2010: 121), y por ende formas de lo que Rancière denomina “pensatividad de la imagen”. Este entrelazamiento de diversos regímenes de expresión y del trabajo de varias artes y medios, en el seno de lo que conocemos como teatro contemporáneo, posibilita una mezcla de sus efectos con los otros, una adopción de su papel y la creación de nuevas figuras, “despertando posibilidades sensibles que ellos habían agotado” (Rancière, 2010: 127). Podemos decir así que este tipo de teatro constituye una fuente de generación inagotable de “imágenes pensativas”, imágenes que establecen una instancia que resiste al pensamiento, tanto al de aquel que la produjo como al de quien busca identificarla, rompiendo así con el presupuesto de un “*continuum* sensible” entre las instancias de producción y reconocimiento, de creación de gestos, palabras, imágenes y acontecimientos escénicos y de recepción, en lo que se refiere a las acciones, sentimientos y pensamientos de los espectadores que resultan involucrados por aquellos. Si bien esta relación entre dos operaciones que “pone a la forma demasiado pura o al acontecimiento demasiado cargado de realidad fuera de ellos mismos” (Rancière, 2010: 124) y constituye a las imágenes pensativas es determinada por los artistas, es no obstante la mirada del espectador la que otorga densidad y realidad a este equilibrio entre operaciones disímiles. El teatro político contemporáneo es también aquel capaz de generar imágenes de esta índole, aquel que no indaga en la validez moral o política de un mensaje a transmitir por la lógica de la representación, ya que:

“la eficacia del arte no consiste en transmitir mensajes, ofrecer modelos o contramodelos de comportamiento o enseñar a descifrar las representaciones. Consiste antes que nada en disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacios y de tiempos singulares que definen

maneras de estar juntos o separados, frente a o en medio de, adentro o afuera, próximos o distantes” (Rancière, 2010: 57).

Pensar la politicidad del teatro contemporáneo implica preguntarse por la emancipación de los enunciados teatrales con respecto a los regímenes de decibilidad y de visibilidad, en la medida en que lo que consideramos real, a lo que accedemos exclusivamente a través de representaciones, se encuentra íntimamente relacionado en tanto ficción dominante “con los dominios discursivos de poder que administran las imágenes y significaciones de la realidad” (Sequeira, 2013: 74). X

Bibliografía:

- Argüello Pitt, Cipriano (2013). “Intersecciones de lo real en la escena contemporánea: del como si a lo real”. En: Argüello Pitt, Cipriano (comp.); *Teoría y práctica del acontecimiento escénico*. Córdoba: Documenta/Escénicas. Pp. 9-22.
- Irazábal, Federico (2004). *El giro político. Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*. Buenos Aires: Biblos.
- López, Liliana (2007). “Territorios baldíos de la crítica teatral”. En: *Territorio teatral-Revista digital*, nro. 1, mayo de 2007, Buenos Aires. Disponible en: <http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/pdf/05.pdf>.
- Pinta, María Fernanda (2013). *Teatro expandido en el Di Tella*. Buenos Aires: Biblos.
- Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rosenbaum, Alfredo (2007). “El director como autor en la escena contemporánea de Buenos Aires”. En: *Territorio teatral-Revista digital*, nro. 1, mayo de 2007. Buenos Aires. Disponible en: <http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/06.html>.
- Ruby, Christian (2010). *Rancière y lo político*. Buenos Aires: Prometeo.
- Sequeira, Jazmín (2013). “La potencia de lo desconocido. Dirigir errando entre palabras y cuerpos”. En: Argüello Pitt, Cipriano (comp.); *Teoría y práctica del acontecimiento escénico*. Córdoba: Documenta/Escénicas. Pp. 69-94.
- Suárez Jofré, Gaudalupe (2013). “Imagen escénica, construcción de la mirada e intersticios de “lo real”: el accionar del actor entre la ejecución y la representación”. En: Argüello Pitt, Cipriano (comp.); *Teoría y práctica del acontecimiento escénico*. Córdoba: Documenta/Escénicas. Pp. 23-36.
- Taylor, Diana (2012). *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso.

Los límites de un homenaje: imagen y memorias en Teatro Abierto 2013

VERÓNICA PERERA*

Resumen

En el marco de los treinta años de la recuperación democrática en Argentina, la TV Pública realizó un ciclo de homenaje a Teatro Abierto (TA) de 1981. Este artículo analiza esta programación televisiva en tanto parte de la memoria social de resistencias culturales, en un período (2003-2015) donde la construcción de memorias del terrorismo de estado pasó a ocupar un lugar privilegiado en la esfera pública y en la agenda de gobierno. El texto se concentra en las imágenes no ficcionales: las conversaciones "en vivo" entre el conductor del ciclo y los teatristas que participaron en 1981 o en su homenaje 32 años más tarde. Indaga en lo dicho y en lo silenciado; en los diálogos y en las interrupciones. Argumenta que los testimonios creados en la pantalla chica perdieron riqueza memorial al reiterar el relato épico, conocido y legitimado de TA. Sugiere que la programación televisiva fue poco permeable a una memoria abierta y ejemplar, capaz de valorar a TA dentro de una genealogía de movimientos, dentro y fuera del campo teatral, y más allá del terrorismo de estado.

Palabras clave:

Teatro Abierto; memoria social; televisión; movimiento sociocultural.

Fecha de recepción: 16-01-2015

Fecha de aprobación: 23-12-2015

The Limits of Homage: Image and Memories in Teatro Abierto 2013

Abstract

In 2013, within the context of the 30th anniversary of the democratic recovery after the last civic-military dictatorship in Argentina, the Public Television organized a cycle of programs to pay homage to Teatro Abierto 1981 (TA). The article analyzes this TV program as part of the social memory of cultural resistances, in a period (2003-2015) when the building of memories of state terrorism became center stage in the public sphere, and in the government's agenda. The article focuses on the live conversations on TV, between the host and individuals who participated either in the 1981 experience or in its homage, 32 years afterwards. It inquires into what was said and what was silenced; it looks into the dialogues that took place on screen and the interruptions of those dialogues. It argues that the testimonies ended up losing memorial depth because they reiterated the epic, well-known, and already legitimate narrative of TA. The article suggests that the TV program was not permeable enough to an open-ended and exemplary memory, able to value TA within a genealogy of movements, within and outside the theater field, and beyond state terrorism.

Key words:

Teatro Abierto; Social Memory; Television; Sociocultural Movement.

* Socióloga, Master en Sociología Económica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (IDAES/ UNSAM), Doctora en Sociología de la New School for Social Research (Nueva York). Entre 2008 y 2013 fue Assistant Professor de Sociología en la State University of New York (SUNY, Purchase). Desde 2013 es Profesora Titular Interina en la cátedra Memoria, derechos humanos y ciudadanía Cultural en el Departamento de Cultura y Arte de la Universidad Nacional de Avellaneda.

La recuperación del pasado es indispensable, lo cual no significa que el pasado deba regir el presente, sino que, al contrario, éste hará del pasado el uso que prefiera.

Tzvetan Todorov, *Los abusos de la memoria*.

En la construcción de memorias de la última dictadura cívico-militar en Argentina, la experiencia de Teatro Abierto de 1981 (TA) suele aparecer como un "ícono de resistencia cultural". Además de la investigación teatral académica (Giella 1981; Esteve 1991; Dubatti 2012), la conversación entre teatristas frecuentemente evoca a TA como epítome de resistencia al gobierno dictatorial¹. "De 1976-1983 queda como balance positivo el aprendizaje de la resistencia política desde el teatro, cuyo mayor exponente fue Teatro Abierto 1981", escribe Dubatti (2012: 201). Como es bien sabido, en un mundo teatral (y en una sociedad) amenazada por el miedo, los atentados, la censura, el exilio (externo e interno) y la invisibilización, dramaturgos y dramaturgas, directores, actores, actrices, escenógrafos y personal técnico de teatro "pusieron el cuerpo", utilizando una expresión que más tarde se expandiría a múltiples círculos activistas en el país (Sutton, 2010). Estos teatristas pusieron el cuerpo en un ciclo de obras cortas e inéditas especialmente escritas y puestas en escena para la ocasión. Se encontraron con el fervor de veinticinco mil espectadores, quienes completaron el sentido de un acto de resistencia. El ciclo comenzó el 28 de julio de 1981 en el Teatro del Picadero, en el corazón de la zona teatral de Buenos Aires. Con la lógica del Estado desaparecedor (Calveiro 1998), fuerzas represivas ligadas al gobierno militar incendiaron el teatro una semana después de comenzado el ciclo. Sin víctimas fatales, más bien energizados, y con el apoyo de personalidades como Jorge Sábato o Adolfo Pérez Esquivel, los participantes de TA continuaron las obras en el Teatro Tabarís hasta el final, el 21 de septiembre de 1981. Este ciclo inspiró fenómenos similares como Danza Abierta y Poesía Abierta, y se repitió, en condiciones diferentes de producción y recepción, anualmente hasta 1985.

En la investigación académica reciente vemos un esfuerzo por historizar y contextualizar a TA políticamente (Villagra 2013²) y dentro del campo teatral de los años ochenta junto a otros fenómenos como el "teatro underground" (De La Puente, 2013³) para pensarlo más allá "de la categoría de mito" (Verzero, 2013) y visibilizar otras experiencias teatrales disidentes (Verzero 2012; Longoni 2012).

.....
1 Esto se escucha frecuentemente en conversaciones sobre Teatro x la Identidad, por ejemplo. Pienso además en los doce testimonios que analicé del Archivo Audiovisual de Memoria Abierta y las quince entrevistas en profundidad que realicé entre abril 2014 y octubre 2015 a dramaturgo/as, directores, actores y actrices que participaron en TA 1981 o en sus homenajes entre 2013 y 2014. Estas personas suelen identificar a TA como un evento altamente significativo de resistencia cultural a la última dictadura cívico-militar.

2 Villagra (2013) explora la similitud y contigüidad entre las ideas, los objetivos y el movimiento de personas entre la multipartidaria que buscaba la salida del régimen militar y los teatristas de TA.

3 Más abajo menciono algunas características del trabajo de Maximiliano de la Puente (2013) sobre "teatro underground".

Pero la significación de mito persiste en la esfera pública. En 2013, en el contexto de las celebraciones por los treinta años de la recuperación de la democracia, la TV Pública (el principal canal de televisión estatal) realizó un ciclo de homenaje a TA donde se filmaron especialmente para la televisión trece de las veinte obras originales y se proyectó una por día⁴. Luego de la proyección de cada obra, el programa continuaba con entrevistas. Un conductor entrevistaba a quienes habían sido sus protagonistas entonces o a quienes participaron en el ciclo del 2013⁵. Si la televisión puede pensarse, siguiendo a Feld, como “vehículo” “emprendedor” y “escenario” de memoria (Feld, 2004: 72-73), cabe preguntar sobre los modos en que la TV Pública transmitió la experiencia de TA de 1981.

En este artículo analizo el ciclo en tanto emprendimiento cultural que se propuso recuperar, una vez más, a TA –pero en esta oportunidad, desde un homenaje en la televisión–. Me interesa reflexionar sobre esta programación televisiva en tanto parte de la memoria social de las resistencias estético-políticas de la última dictadura cívico-militar. Me concentro en las imágenes no ficcionales, es decir, en las conversaciones acontecidas en vivo en la pantalla chica. Indago en los testimonios sobre TA creados en los encuentros entre teatristas en los estudios de televisión, treinta y dos años más tarde⁶. ¿Qué aspectos visibilizaron en 2013 las imágenes televisivas no ficcionales sobre aquel hecho teatral de 1981? ¿Qué cuerpos se encontraron en 2013, qué afectos se movilizaron? ¿Qué palabras y qué silencios tejieron los relatos? ¿Qué diálogos se dieron y cuáles se interrumpieron? ¿Qué desafíos plantea esto para la memoria social?

Para responder estas preguntas me baso en el análisis de contenido del Archivo Digital de la TV Pública, que contiene 12 de las 13 emisiones del ciclo de homenaje a TA. Incluyo también algunos elementos de entrevistas en profundidad que realicé en 2014 al productor del ciclo y a dramaturgos y público de TA⁷. Sugiero que los testimonios sobre TA producidos en este ciclo perdieron riqueza estética y ética. Dado que las imágenes televisivas no ficcionales reiteraron claves heroicas y ya legitimadas de aquel movimiento teatral, perdieron fuerza como fuentes de información sobre el pasado reciente. Argumento que el producto televisivo reprodujo

.....
4 En 1981 el ciclo se concibió originalmente con 21 obras. Finalmente, por motivos técnicos la obra de Oscar Viale no se puso en escena. En su lugar se concibió un “espacio abierto” donde se leían textos o participaban personalidades como Alfredo Alcón o Luis Landriscina.

5 El Teatro del Picadero, reconstruido y recuperado por segunda vez luego del incendio de 1981, también comenzó en octubre del 2013, a partir del emprendimiento memorial de Sebastián Blutrach y del Ministerio de Cultura de la Nación, un ciclo de homenaje a TA llamado “Nuestro Teatro”. Ese ciclo, que no analizo en este trabajo, continuó en 2014 y 2015. Si bien en la actualidad el Picadero es un teatro comercial, en su programación suele incluir al menos una obra referida a la historia reciente. En 2015 por ejemplo, además del ciclo “Nuestro Teatro”, el Picadero puso en escena “El Reportaje” de Santiago Varela. “El Reportaje” ficcionaliza una entrevista periodística al militar que mandó a incendiar el Picadero en 1981, condenado por crímenes de lesa humanidad en el presente de la obra.

6 Dejo de lado, en este artículo, los textos dramáticos y las puestas en escena tanto de 1981 como las recreadas en 2013 para la televisión.

7 No analizo sistemáticamente estas entrevistas aquí. Sólo incluyo algunos elementos.

un relato emblemático y literal, tendiente a una memoria estable, poco permeable a una lectura “ejemplar”, en el sentido de Todorov. No se trata de menospreciar el coraje de los teatristas en 1981, ni de cuestionar la fuerza que tuvo o el refugio que fue aquel acontecimiento. Se trata de reflexionar sobre los trabajos de la memoria, para usar palabras de Jelin (2002), de su potencia y de sus límites. Se trata de advertir que, más de tres décadas después de sucedido el acontecimiento, en un contexto donde la construcción de memorias sobre el terrorismo de estado pasó a ocupar un lugar privilegiado en la esfera pública y en la agenda de gobierno, el ciclo televisivo reiteró las dimensiones heroicas, bien conocidas y legitimadas de TA. El ciclo no invitó a leer a TA como modelo de acontecimiento, como ejemplo de experiencia de resistencia potente, también para nuestro presente.

Televisión, memorias, emprendedores

La relación entre imágenes televisivas y memorias de la violencia política, el terrorismo de estado y la dictadura militar han sido relativamente poco exploradas, especialmente en comparación a la proliferación de estudios que reflexionan sobre la construcción de memorias desde otros soportes (audio)visuales como la fotografía, el cine y los documentales. Se destacan las investigaciones de Claudia Feld (2004, 2009, 2010). Si los documentales se prestan más fácilmente a la elaboración del duelo y a la producción de nuevos significados sobre el pasado reciente, la fotografía contribuye a la movilización de actores sociales y a la materialización de la memoria y el cine no sólo visibiliza la represión sino que habilita imaginar lo invisible, Feld argumenta en cambio que “la televisión fija la memoria y condensa sentidos” (Feld, 2010: 10-11). Por un lado, la televisión es capaz de alcanzar un público masivo, penetrar espacios domésticos de todas las clases sociales y contribuir así a construir, en principio, un “nosotros memorial” social y culturalmente más amplio. Pero, por otro lado, continúa Feld, la televisión es también la que presenta limitaciones más marcadas para una memoria viva “encarnada en sujetos y en cuerpos que la portan” (Feld, 2010: 10). La televisión, especialmente los programas informativos no ficcionales, ha sido el soporte audiovisual “menos permeable a los cuestionamientos y los puntos ciegos” (Feld, 2010: 11), desde que ha primado con frecuencia la dramatización por sobre el análisis histórico, cerrando así las posibilidades de politización del pasado reciente.

Feld (2009) cataloga tipos de imágenes y reflexiona sobre los aportes que éstas hacen a la memoria social, a partir del análisis de los modos en que la televisión visibilizó a los testigos de las desapariciones y construyó espacios de escucha y legitimación de testimonios. Si bien existen diferencias importantes entre los tipos de imágenes, la autora argumenta que todas avanzan poco en el análisis histórico-político sobre las desapariciones. Pasado el “show del horror”, entre 1984 y 1985, las “imágenes demostrativas”, produjeron credibilidad distinguiéndose del destape mediático de la posdictadura inmediata. Entre 1998 y 1999, la gran visibilidad pública de las desapariciones forzadas tensionada con la imposibilidad institucional de ejercer justicia penal disparó la necesidad, en una televisión privada y comercial, de presentar “imágenes emblemáticas” –la ESMA, por ejemplo, condensando “el” centro clandestino, aun cuando se estima la existencia de aproximadamente

500 en todo el país- (Feld, 2009). En el 2006, si bien los sobrevivientes pasaron a ser los protagonistas del relato sobre los desaparecidos (y no los N.N., como en la posdictadura inmediata), hay cierta reproducción acrítica del “show del horror”, por la que “imágenes literales” llevan a una repetición ritualizada de las desapariciones (Feld, 2009: 105-107).

La televisión, en definitiva, parecería ser el medio audiovisual más restringido para desarrollar una “memoria ejemplar”, en el sentido de Todorov (2000). Desde una motivación ético-política, y para distinguir buenos de malos usos del pasado, Todorov distingue entre memoria literal y memoria ejemplar⁸. Cuando un suceso es preservado en su literalidad, se mantiene intransitivo, inconducente más allá de sí mismo, incapaz de hablarle a otros tiempos, otros espacios, otros actores sociales. Cuando, sin negar la singularidad de un acontecimiento, éste es pensado como una manifestación, entre otras, de una categoría más general, como modelo para comprender situaciones nuevas con agentes diferentes, el pasado se abre a la analogía y a la generalización, se vuelve principio de acción para el presente. Y ese modo de recuperar al pasado es potencialmente liberador; más que memoria, es justicia (Todorov, 2000: 29-31). Como elaboro más abajo, el ciclo televisivo que nos ocupa aquí fue parte de un contexto memorial bien diferente a los analizados por Feld. Estuvo lejos, sin embargo, de poder recuperar resistencias culturales pasadas para volverlas fértiles en el presente.

A partir del concepto de “emprendedor moral” de Becker, Jelin (2002) elabora para el campo de las luchas por las memorias la noción de “emprendedores de las memorias” buscando rescatar y conservar al:

“emprendedor [que] se vincula personalmente en su proyecto pero que también compromete a otros, generando participación y una tarea de carácter colectivo. A diferencia de la noción de ‘militantes de la memoria’, (...) emprendedor es un generador de proyectos, de nuevas ideas y expresiones, de creatividad –más que de repeticiones–” (Jelin, 2002: 48).

En una compilación de 2009, Feld y Stites Mor extienden la noción de “emprendedores de la memoria” de Jelin para incluir explícitamente a artistas y gestores culturales más allá del movimiento de derechos humanos y su búsqueda de reconocimiento social y legitimidad política para una narrativa del pasado. Las autoras se preguntan por los vínculos entre estos sujetos, las imágenes que producen y la construcción de memorias: “¿por qué estos diversos actores individuales y colectivos se valen de las imágenes para tratar de instalar, en el espacio público, sus interpretaciones sobre el pasado? (...) ¿Qué diálogos con otros se establecen o interrumpen?” (Feld y Stites Mor, 2009: 37).

.....
8 Si bien Todorov piensa fundamentalmente en la rememoración de hechos traumáticos, creo que las categorías “literal” y “ejemplar” son relevantes para trabajar sobre la recuperación de sucesos como las resistencias que aquí analizo.

Las representaciones de personas desaparecidas y otras manifestaciones del terrorismo de estado han sido objeto de múltiples investigaciones. La relación entre imagen televisiva y memorias de experiencias culturales disidentes como TA ha sido, por el contrario, menos estudiada. A partir de un encuentro inspirador con la dramaturga Aída Bortnik, el productor televisivo Eliseo Álvarez concibió y generó un emprendimiento memorial sobre TA para la TV, que analizo a continuación. Le presto especial atención a los testimonios producidos en los encuentros en vivo en la pantalla chica; a lo dicho y a lo silenciado; a los diálogos iniciados y a los interrumpidos.

Ciclo 2013: modo de producción del emprendimiento memorial televisivo

A partir de la abolición de las leyes de impunidad y la reapertura de juicios penales a los perpetradores de crímenes de lesa humanidad -impulsadas por el gobierno de Néstor Kirchner 2003-2007)- surgió en la Argentina un espacio ético-político donde distintas agencias estatales se encuentran con los movimientos de derechos humanos, muchas veces sinérgicamente, algunas otras antagónicamente. Entre 2003 y 2015, la recuperación del pasado reciente a la luz de la construcción de memorias del terrorismo de estado se volvió central en un terreno que incluyó la agenda de gobierno, las políticas públicas (Guglielmucci, 2013) y el accionar de organismos de derechos humanos y otros actores de la sociedad civil. En ese contexto, el productor televisivo Eliseo Álvarez devino en emprendedor memorial y concibió, junto al canal estatal de TV, un ciclo de homenaje a TA. La idea nació en el 2008, mientras realizaba la pre-producción de la miniserie *505 Días*, para celebrar los 25 años de recuperación democrática⁹. Álvarez buscaba documentarse sobre el período dictatorial que comenzó con la Guerra de Malvinas y terminó con las elecciones del 30 de octubre de 1983. Entre otros artistas y personalidades políticas, el productor televisivo entrevistó a Aída Bortnik, quien espontánea y entusiastamente se explayó sobre “el proceso que llevó a generar TA y lo que lo debilitó con el transcurso de los años y la venida de la democracia... y sobre cómo (...) dejó de tener sentido” (Entrevista personal a Eliseo Álvarez, 20-10-2014)¹⁰. Esa conversación inspiró la idea de un ciclo televisivo que se materializó en 2013, para celebrar los 30 años de institucionalidad democrática. Álvarez presentó la idea al cineasta y entonces Presidente de la TV Pública, Tristán Bauer, quien la recibió con muy buena disposición. Canal 7 financió, proveyó equipos técnicos, estudios de filmación y transmitió el ciclo a lo largo de tres meses. El equipo de producción de Álvarez eligió trece de las veinte obras originales de 1981 para filmarlas especialmente para la televisión. Priorizó “aquellas que pudieran trasladarse del teatro al lenguaje de la televisión con alta calidad estética y buena fotografía” y sin utilizar “ningún recurso visual que no fuera propio del teatro de ese entonces”. A pesar de realizarse en “un contexto social y político totalmente di-

.....
9 Junto a la miniserie del 2008, Álvarez también produjo un libro, en coautoría con el historiador Juan Suriano, editado por Sudamericana en 2013, titulado *505 Días. La Primera Transición a la Democracia, de la rendición de Malvinas al triunfo de Alfonsín*

10 Las siguientes citas del párrafo están tomadas de la misma fuente.

ferente”, dijo el emprendedor memorial, “la producción fue mucho más complicada técnicamente que la de 1981, dado que la televisión exige etapas como la edición o la musicalización que el teatro no requiere”.

Muchos teatristas se involucraron con entusiasmo. Al igual que en 1981, y reclutados por una profesional que también integra la comisión directiva de Teatro x la Identidad, los trece directores y sesenta y cinco actores y actrices participantes en el ciclo de 2013 cobraron la misma cantidad de dinero, independientemente del tiempo de trabajo, papel o protagonismo en las obras, prestigio actoral o acuerdos salariales en el mercado. Los directores, actores y actrices que habiendo participado en 1981 podían dirigir o actuar en 2013, lo hicieron en las mismas obras. Quienes se incorporaron en 2013, eligieron las obras en las cuales querían trabajar. La cantidad de audiencia estuvo en línea con programaciones típicas de Canal 7 y no fue masiva. El programa, sin embargo, recibió el reconocimiento y la legitimación de la asociación profesional de la televisión: tres actores participantes (Alejandro Awada, Juan Leyrado y Marilú Marini) y el programa en sí fueron nominados para los premios Martín Fierro.

El ciclo de homenaje a TA consistió en trece emisiones donde se transmitía una obra por día. La presentación de cada programa comenzaba con las famosas fotos de Julie Weisz de 1981 y se distinguía entre los directores y actores/actrices de 1981 y los que participaron en el ciclo televisivo de 2013. Las puestas en escena de 1981 que fueron filmadas especialmente para la TV en 2013 fueron: “El Nuevo Mundo” de Carlos Somigliana (dirección: Raúl Serrano); “La Oca” de Carlos Pais (dirección: Joaquín Bonet); “El Desconcierto” de Diana Raznovich (dirección: Hugo Urquijo); “Gris de Ausencia” de Roberto Cossa (dirección: Agustín Alezzo); “Mi obelisco y yo” de Osvaldo Dragún (dirección: Roman Podolsky); “Decir Sí” de Griselda Gambaro (dirección: Lía Jelin); “El Acompañamiento” de Carlos Gorostiza (dirección: Alfredo Zemma); “Antes de entrar, dejen salir” de Oscar Viale (dirección: Rubens Correa); “Papá querido” de Aida Bortnik (dirección: Luis Agustoni); “La Cortina de Abalorios” de Ricardo Monti (dirección: Alejandro Tantanián); “Tercero Incluido” de Eduardo Pavlovsky (dirección: Luis Romero); y “El 16 de octubre” de Elio Galipolli (dirección: Pepe Cibrián Campoy)¹¹. Como todas las obras de TA, las realizadas especialmente para la TV duraron alrededor de treinta minutos.

Según Dubatti (2012), la represión de la dictadura reveló la fuerza política de la metáfora y generó un pacto de recepción inédito: la audiencia entendió que podía preservar la comunicación y la denuncia a través de un lenguaje indirecto. La metáfora se convirtió entonces en un instrumento eficaz de resistencia: “Con su elocuencia oblicua, la metáfora marca el pasaje de un teatro político de choque – muy fuerte en los primeros setenta– a un teatro político metafórico que transforma la desaparición, la ausencia, lo reprimido y lo silenciado en presencias” (Dubatti, 2012: 200). Así, como todas las obras de TA, las puestas escenificadas en la TV en 2013 evocan, dentro de un género realista que utiliza metáforas y alegorías, la tortura, el exilio, el duelo, la guerra, el nacionalismo, el imperialismo, la acumulación capitalista, la corrupción, la censura y la prohibición de la expresión individual.

.....

11 Por motivos que desconozco, el archivo digital contiene 12 de las 13 emisiones.

Encuentros en la pantalla chica

La proyección televisiva de cada obra de teatro estuvo seguida (y en dos casos precedida) por encuentros-conversaciones en vivo entre el conductor/entrevistador y un grupo de invitado/as (entre dos y cuatro). El entrevistador fue el actor Darío Grandinetti, también actor en el ciclo¹², sin ninguna experiencia anterior como conductor televisivo o entrevistador periodístico (Entrevista personal a Eliseo Álvarez, 20-10-2014). Es decir, antes que una historiadora o un investigador del campo teatral, la conducción de las entrevistas estuvo a cargo de un conocido actor de cine y televisión, quien no participó en el hecho teatral de 1981. Esta elección del perfil profesional del entrevistador tal vez haya atentado contra la posibilidad de reflexionar sobre el tipo de entrevistas a realizar y sobre las dimensiones de TA a recuperar en el programa. En total hubo treinta invitado/as¹³. Si bien TA fue “una gesta de autores”, para usar las palabras de Marta Ibarreta¹⁴, actriz y esposa de Osvaldo Dragún, gestor de TA, la mayoría de los invitados a los encuentros en vivo fueron directores, actores y actrices. Participaron diez directores (de 1981 y de 2013); nueve actores y actrices (de 1981 y de 2013); tres dramaturgos; dos músicos; la dueña del teatro del Picadero en 1981 (Guadalupe Noble) y el dueño actual (Sebastián Blutrach); un productor teatral, un escenógrafo, un acomodador y la fotógrafa de 1981, Julie Weisz.

Los encuentros en vivo entre Grandinetti y los participantes se realizaban en el mismo espacio donde acababan de transcurrir las obras de teatro: ya sea visiblemente al lado del espacio escénico o en estudios oscuros y despojados de decorados. Estas locaciones evocaban un austero detrás de escena, evitando la espectacularización de los cuerpos y cualquier similitud con un programa periodístico de audiencia masiva o un *reality show*. Los cuerpos narraban y reeditaban la experiencia de 1981. Una cadencia casi académica de conversación en 2013 contrastaba el sentido de urgencia de 1981. Los cuerpos quietos y los intercambios pausados en el presente marcaban un contrapunto con los cuerpos en movimiento y el ritmo vertiginoso del pasado. La sobriedad del espacio y la seriedad las conversaciones en 2013, sin embargo, no se traducían en un evento solemne. Entre los cuerpos circulaba afecto alegre. Las conversaciones recuperaban, por ejemplo, “la capacidad de vencer al miedo”, tal como hizo Pacho O’Donnell el 30 de octubre¹⁵; “la atmósfera de posibilidad que generó TA”, tal como hizo Diana Raznovich el 31 de octubre¹⁶; o la “potencia que fue “reunirse, escribir y mostrar lo que éramos culturalmente en ese momento”, tal como hizo Tato Pavlovsky el 28 de noviembre¹⁷.

.....

12 Grandinetti hizo el papel de Chilo en la versión 2013 de “Gris de Ausencia” de Roberto Cossa, transmitida el 5 de noviembre.

13 <http://www.tvpublica.com.ar/programa/teatro-abierto/> (Último acceso 7 de enero de 2015).

14 <http://www.tvpublica.com.ar/articulo/mi-obelisco-y-yo/> (Último acceso 10 de noviembre de 2015).

15 <http://www.tvpublica.com.ar/articulo/la-oca/> (Último acceso 11 de octubre de 2015).

16 <http://www.tvpublica.com.ar/articulo/17938-2/> (Último acceso 11 de octubre de 2015).

17 <http://www.tvpublica.com.ar/articulo/19296-2/> (Último acceso 11 de octubre de 2015).

En la emisión inaugural del 29 de octubre de 2013 se encontraron Darío Grandinetti y Roberto Cossa, presentado como “el autor más importante de la dramaturgia argentina” además de ser “un iniciador y líder de TA”¹⁸. Ese encuentro estableció un relato sobre TA para el ciclo de TV. En cada uno de los siguientes programas se repetiría alguna variación de ese relato. El programa comenzó con imágenes de archivo de represión policial y marchas de protesta, identificables con estéticas públicas de los años setenta pero sin referencias precisas. La voz en *off* de Grandinetti contextualizaba así el surgimiento de TA: la represión de la última dictadura militar en todos los ámbitos de la sociedad, la cultura atacada y acosada “con muchos de sus hombres y mujeres desaparecidos, muertos, exiliados y silenciados”:

“(…) los autores más importantes de nuestro teatro se propusieron enfrentar el miedo y las listas negras y transformar al escenario en espacio de resistencia ética y política contra la barbarie militar. Así nació Teatro Abierto. (...) Al igual que el público, los militares habían advertido que estaban en presencia de un fenómeno más político que teatral.”

En ese primer encuentro también se instaló la trayectoria espacial y cronológica de TA en la ciudad, que luego se repetiría a lo largo del ciclo. Cossa habló del surgimiento en el bar de Argentores; de la primera semana en el Teatro del Picadero; de la concurrencia masiva de público; del incendio “el día que cantaba Frank Sinatra en Buenos Aires” que, más que aniquilar el fenómeno, aumentó la visibilidad de TA. El entrevistado recordó la asamblea en el Teatro Lasalle con la presencia masiva de público y personalidades como Adolfo Pérez Esquivel o Ernesto Sábato; el ofrecimiento de diecinueve salas por parte de empresarios para continuar el ciclo; y la presentación de las obras en las semanas siguientes hasta el 21 de septiembre en el Teatro Tabarís, donde TA convivió con el espectáculo de revistas de mayor taquilla de Buenos Aires, “Los Locos están Locos”, de Jorge Corona y Alberto Locati. Además, la conversación estableció a TA como “un impulso de autores”, quienes “ponen en marcha un movimiento” desde su lucha contra la invisibilización, la censura y la imposibilidad de trabajar¹⁹. En la conversación con Grandinetti, Cossa se explayó también sobre el devenir de ese movimiento de afirmación estética y política que se volvió evidente en el “primer ensayo general a sala llena”. Insistió en que la mayoría de los veintiún autores escribieron sus mejores obras para esa ocasión; se formaron “matrimonios” donde los autores elegían directores y juntos

.....
18 <http://www.tvpublica.com.ar/articulo/el-nuevo-mundo/> (Último acceso 10 de octubre de 2015).

19 Como es bien sabido, el Conservatorio de Artes Escénicas, institución fundamental en la formación de actores y actrices, había eliminado la cátedra de autores nacionales contemporáneos. Además, en 1980, luego de presentar la programación para el año siguiente del Teatro San Martín (epicentro del teatro oficial), su director Kive Staiff explicó que dicha programación no incluiría autores contemporáneos argentinos porque éstos “no existían” (hecho que Cossa no mencionó en la TV). Cuando le pregunté porque, en una entrevista personal realizada el 2 de septiembre de 2014, Cossa me dijo que Staiff había tenido más tarde “una actitud muy digna”.

seleccionaban elencos que rápidamente comenzaron a autoconvocarse; los mínimos gastos de producción se financiaron con bonos que se vendieron muy rápidamente; desde el comienzo el movimiento desarrolló un modo asambleario para tomar decisiones o comunicarlas.

Las entrevistas rara vez se referían a las obras de teatro proyectadas ese día. Las conversaciones, entonces, giraban en torno al “movimiento de TA” y casi siempre reproducían alguna variación del relato establecido por Grandinetti y Cossa en el programa inaugural. Ese relato, en general, resalta la dimensión heroica de la experiencia, y sustenta, sin ambivalencias, la categoría de mito de TA. Dista de ser un relato novedoso. Al contrario, fue establecido y legitimado hace mucho, en materiales que hoy podríamos considerar “casi canónicos”, como la temprana reseña de Miguel Angel Giella en *Latin American Theater Review* (el 2 de septiembre de 1981) o el documental “País Cerrado, Teatro Abierto” que Arturo Balassa filmó durante TA 1981 y cuya edición completó en 1990²⁰.

¿Testimonios?

Aunque refiriéndose principalmente a la posibilidad de narrar traumas y situaciones límite, Jelin (2002) reflexiona sobre las condiciones que hacen posible al testimonio, resaltando la importancia del diálogo y la escucha activa para no “aniquilar el relato”²¹. Dice Jelin: “Sugiero que la ‘alteridad’ en diálogo más que la identificación ayuda a esa construcción”. Y más abajo agrega:

“Para que haya proyectos sociales de escucha y rescate de testimonios se requiere no solamente la existencia de ‘emprendedores de la memoria’ sino algunas cualidades especiales de estos proyectos. Se requieren entrevistadores y escuchas sociales comprometidos con ‘preservar’ pero también atentos a los procesos subjetivos de quien es invitado a narrar” (Jelin, 2002: 86).

Prestando atención también a las “formas en que son solicitados”, Pollak (2006) distingue funciones sociales de los testimonios. El testimonio judicial, típicamente recabado en situación oficial ante una comisión de verdad, trata de restituir una “visión justa y verdadera” de la realidad para constituir al testimonio en prueba jurídica siguiendo un protocolo formalizado que restringe los límites de lo que se narra. Mientras que en dichos testimonios la persona del testigo y sus emociones tienden a desaparecer detrás de hechos, fechas y lugares, las entrevistas orales y los relatos autobiográficos son los más ricos en información. Resultan de la voluntad del autor de recordar y de transmitir ese recuerdo. La diversidad y la ambivalencia

.....
20 Si bien es un trabajo historiográfico y no una narración en clave épica, puede verse el trabajo de recopilación y análisis de fuentes primarias y secundarias sobre TA de Irene Villagra (2011).

21 Aunque TA tuvo algo de traumático (el incendio) obviamente fue una experiencia de otra naturaleza. Sin embargo, considero que las condiciones para el testimonio trabajadas por Jelin (2002), Pollak (2006) y Strejilevich (2006) son relevantes para analizar la memorialización de TA.

inherentes al acto literario le permiten “abrir la posibilidad de una comprensión más general” (Pollak, 2006: 93).

Nora Strejilevich también enfatiza la riqueza ética y estética del lenguaje literario para la elaboración del duelo y el trabajo individual y colectivo de producción de memorias. Sobreviviente del “Club Atlético” en Buenos Aires, Strejilevich noveló su propia experiencia concentracionaria y la puso en valor, entre el género de testimonios literarios, como clave para la elaboración del trauma *vis a vis* testimonios estructurados según normas científicas, académicas y legales (que sin lugar a dudas cumplen funciones clave en términos de comisiones de verdad y justicia penal, tal como demostró el *Nunca Más* en Argentina). El proceso de contar deviene una elaboración del lenguaje que permite nombrar o invocar la verdadera naturaleza del evento y su intensidad más allá del olvido (Strejilevich, 2006: 709-711). En última instancia, la memoria es siempre selectiva y disputada; está siempre ligada a la exploración y a la imaginación.

Si bien los invitados al ciclo de homenaje a TA fueron convocados por la producción, cabe suponer su propia voluntad de recordar y de transmitir esos recuerdos. Afecto alegre y festivo circulaba entre los cuerpos y permeaba las imágenes televisivas no ficcionales. Sin embargo, dada la *forma* en que fueron invitados a narrar su experiencia, los testimonios se debilitaron como fuente de información del pasado reciente. El conductor ciertamente expresaba empatía. Pero carecía de curiosidad por la experiencia singular de los invitados o por aquellos temas que desbordaran los límites del relato épico y legitimado de TA. Los testimonios perdieron así riqueza ética y estética y debilitaron su potencia memorial cuando, por ejemplo, obliteraron las disputas y tensiones internas a TA. En el archivo audiovisual de Memoria Abierta, Mauricio Kartun dice que “TA fue un lugar de encuentro y de mucha pelea”²². Cuando en una entrevista personal, le pedí que profundizara esa afirmación, el dramaturgo reflexionó sobre “la ingenuidad ideológica” que en 1981 les hizo creer que “frente al enemigo común de la dictadura, todos buscábamos lo mismo, queríamos lo mismo y pensábamos lo mismo”. Fue una ingenuidad productiva porque permitió la creación de TA pero, me dijo el autor y director, “no daba cuenta de las singularidades de cada uno” (Entrevista personal a Mauricio Kartun, 28-08-2014).

Más allá de las afinidades entre las voces más visibles de TA y la Multipartidaria (Villagra 2011 y 2013) y más allá del apoyo que algunos integrantes de TA le brindaron a la campaña de Alfonsín, cuando se asomaba el final de la dictadura, luego de la Guerra de Malvinas, salieron a la superficie enormes diferencias entre los teatristas. Las mismas aparecieron reflejadas, por ejemplo, en los intercambios acalorados entre Roberto Cossa y Pacho O'Donnell en los números 96 y 97 de la revista *Humor* (diciembre de 1982 y enero de 1983). Pacho O'Donnell cuestionaba desde la permanencia de dos obras (“Gris de Ausencia” de Cossa y “El Acompañamiento” de Gorostiza) en el Tabaris luego de concluido el ciclo de TA 1981 hasta presiones ideológicas (hacia una izquierda socialista) y estéticas (hacia una poética

.....

22 “Mauricio Kartun” en Archivo Audiovisual de Memoria Abierta, consultado 10 de abril de 2014.

realista). Las tensiones y peleas entre peronistas, radicales, anarquistas y militantes o afiliados a las izquierdas dentro del espacio de TA, me dijo Kartun, fue “uno de los momentos más interesantes, más allá que lo llevó a su disolución”. E inmediatamente valoró la potencia del disenso y la diferencia en la construcción política: “Todo movimiento político se crea en la pelea; se arma, se desarrolla, encuentra sus mejores lugares de discusión y de producción ideológica en la pelea” (Entrevista personal a Mauricio Kartun, 28-08-2014).

En el programa inaugural, Cossa comenzó a esbozar estas tensiones²³. El conductor lo interrumpió inmediatamente. Recondujo la conversación hacia una idea de consenso y unidad. Clausuró la posibilidad de expresar esas divergencias²⁴. En ninguna de las entrevistas siguientes asomaron otra vez esas diferencias. Es decir, el encuentro entre Grandinetti y Cossa obturó la posibilidad de visibilizar las heterogeneidades políticas que existían al interior del movimiento de TA. El testimonio perdió riqueza memorial sobre el pasado reciente: no solamente inhibió la recuperación de dimensiones poco exploradas de TA, sino que también impidió reflexionar, con la mirada puesta en el presente, sobre la naturaleza de un movimiento socio-cultural. Es decir, el testimonio interrumpió la reflexión sobre las posibilidades de intervención de un movimiento estético-político ancladas en el deseo de “hacer-en-común”, como diría Jean-Luc Nancy, en la decisión estratégica de “hacer juntos”, sin necesidad de “ser-en-común” y resistiendo así la presión hacia la homogeneidad identitaria (Nancy, 1991)²⁵.

Los testimonios televisivos creados en 2013 también perdieron potencia memorial en cuanto a la reflexión estética sobre el movimiento y su desenlace. “TA estaba inevitablemente contaminado de la necesidad de dar una opinión (...) de decir algo” dijo Kartun²⁶. A propósito de la puesta en escena de “La Casita de los Viejos” en TA 1982, dirigida por Agustín Alezzo, el dramaturgo se explayó sobre la presión de TA hacia una poética de “señalamiento expreso de sentido” (Entrevista personal a Mauricio Kartun, 28-08-2014)²⁷. Era un contexto de sentidos explícitos, “había que obedecer a los capitanes”²⁸. Como

.....

23 En esa ocasión Cossa dijo: “(...) éramos progresistas como suele ser la gente del arte. Había gente de izquierda, pero no todos éramos de izquierda”. <http://www.tvpublica.com.ar/articulo/el-nuevo-mundo/> (Último acceso 12 de octubre de 2015).

24 <http://www.tvpublica.com.ar/articulo/el-nuevo-mundo/> (Último acceso 12 de octubre de 2015).

25 Con estas ideas, Jean-Luc Nancy se refiere principalmente a la formación de comunidades, pero creo que esta idea es relevante también para los movimientos socioculturales.

26 Entrevista Pública a Mauricio Kartun: “De Teatro Abierto a Terrenal: diálogos entre el teatro independiente y la memoria social”, IDES, Núcleo de Estudios de la Memoria, 23 de octubre de 2015.

27 En 1981, Alezzo le preguntó a Kartun si creía necesario identificar la represión familiar de un padre con su hijo (explícita en el texto dramático de Kartun) con la represión militar (ni explícita ni sugerida en dicho texto). Alezzo preguntó si el cinturón que el personaje del padre usaba en el texto de Kartun debía usarse cruzado, a la manera militar. Tanto Alezzo como Kartun eligieron en 1982 no forzar la identificación entre represión paterna y represión militar y abrirse a la posibilidad de interpretaciones múltiples, singulares y contextuales por parte de los espectadores. Pero eso fue una diferencia dentro del clima estético de TA.

28 Entrevista Pública a Mauricio Kartun: “De Teatro Abierto a Terrenal: diálogos entre el teatro

es previsible en el marco de la represión, la censura y el terror, los impulsores del ciclo buscaban, desde las decisiones escénicas, conducir interpretaciones hacia la crítica a la dictadura. Pero esa posición terminó socavando la calidad estética de las creaciones. “Buena parte de los proyectos fallidos de TA han tenido que ver con la necesidad de *decir algo*”, recordó Kartun en 2015. Y luego reflexionó: “No *hay* que decir algo. El arte *dice*... el que *quiere decir* algo, lo constituye en un sistema de orden cerrado... Nos volvimos pretensiosos [en TA]... queríamos decir algo de una manera muy rotunda... Porque, claro, estábamos más calientes que una pipa”. Y luego repuso otro elemento que, según su lectura desde el presente, aparece como otra gran equivocación de TA: la decisión de aumentar súbitamente la cantidad de obras a poner en escena en 1982. De las 20 obras en 1981, el ciclo creció a 24 en el teatro Margarita Xirgu y 24 en el Odeón en 1982. “¿De dónde demonios sacás 48 obras buenas en un sólo concurso?”, preguntó retóricamente Kartun. Y agregó para concluir: “Esa fue su condena... TA desaparece porque desaparecen las razones que le dan su razón de ser. Pero en términos estéticos se nos fue de las manos”.

Nada de esto se problematizó en el ciclo televisivo que analizo aquí. Un periodista especializado en la crítica teatral de entonces, como Rómulo Berruti, podría haber reflexionado en el 2013 sobre las estéticas de TA. Podría haberse referido al contexto dictatorial que presionaba hacia una poética de señalamientos explícitos y tal vez la influencia que esto tuvo en la disolución de TA. Berruti intentó recuperar estas contradicciones en su participación del 14 de noviembre²⁹. El conductor inmediatamente lo interrumpió. Otra vez redireccionó la conversación hacia una idea de consenso, esta vez marcando las continuidades entre el teatro independiente y TA. Grandinetti produjo el mismo giro en una conversación del 30 de octubre. El productor teatral Carlos Rottemberg reiteró, a modo de preparación para otra idea, la relación entre final de la dictadura y el final de TA; Sebastián Blutrach mencionó la globalización de los textos dramáticos. Ambas intervenciones, que podrían haber abierto la discusión sobre la desaparición de TA, también fueron rápidamente interrumpidas. Y el conductor citó una vez más el encuentro inaugural con Cossa.

Es decir, las discusiones estéticas fueron silenciadas. La presión que existía en 1981 (muy previsible y lógicamente) hacia una poética de señalamiento directo de la dictadura fue acallada en 2013. Los modos en que esa presión ciñó la creación artística y su influencia en el desenlace de TA, fueron elementos obliterados en las conversaciones de la pantalla chica. Esos silencios, entonces, empobrecieron los testimonios. Y no solamente como fuentes de información para revisar al mito y explorar elementos poco conocidos de TA y de la historia reciente: esos silencios también debilitaron los testimonios como oportunidad para pensar, desde el

.....
independiente y la memoria social”, IDES, Núcleo de Estudios de la Memoria, 23 de octubre de 2015. Las siguientes citas del párrafo están tomadas de la misma fuente.

²⁹ “En el momento en que terminó el régimen militar, el principal estímulo desapareció y empezaron a haber filtraciones.”

presente, sobre las condiciones de posibilidad del teatro político, qué es y cómo aumenta su potencia, cómo nutre su politicidad.

En el cierre de cada uno de los programas, el conductor reforzaba la relación temporal de ayer y de hoy, como buscando articular partes de un mismo fenómeno o encajar piezas en un mismo engranaje orientado al futuro: “Gracias por haber hecho aquello, gracias por estar hoy, gracias por lo que seguramente harán”. En una oportunidad resumió: “La epopeya de TA ya forma parte de la historia argentina”. Y el 29 de noviembre, en el último programa del ciclo, el conductor estableció: “Este no es un ciclo de resistencia. Hoy no hace falta un ciclo de resistencia. Hoy no lo necesitamos”. Así reflejó el movimiento teatral de 1981 en el espejo de un 2013 asumido como democrático y capaz de alojar diversidades culturales, contraponiendo la represión y la censura sufrida entonces con un presente (el período 2003-2015) en el que la verdad sobre el terrorismo de estado y la posibilidad legal y política de los juicios penales a sus perpetradores ocuparían el centro de la agenda de gobierno. Sin embargo, en ese mismo gesto, el conductor, clausuró la posibilidad de otras resistencias y socavó la memoria de TA como potencia transformadora de otro tiempo. Dicho en otras palabras, menguó la fuerza que trae recuperar a TA (y al teatro en general) como dispositivo activista, como lenguaje crítico de intervención en el presente. O, usando la expresión de Todorov (2000), debilitó la posibilidad de convertir al pasado en principio de acción para el presente.

Conos de silencio: Otros teatros políticos

No se trata de disminuir aquí la importancia de TA. Tampoco se trata, como dije más arriba, de menoscabar el coraje de sus participantes o la fuerza de aquel acontecimiento. Se trata, en cambio, de matizar los relatos legitimados y de abrir las narraciones épicas. Además de “resistencia cultural”, “hecho político” fue un calificativo recurrente para caracterizar a TA en el ciclo de homenaje. El dramaturgo y actor Eduardo Pavlovsky lo sintetizó en la emisión del 28 de noviembre, cuando dijo en la entrevista que siguió a la proyección de *Tercero Incluido*: “Lo importante [de TA] fue convertir un hecho cultural en un hecho político”. La identificación insistente, la superposición reiterada de la tríada TA-resistencia-hecho político monopoliza discursos sobre las producciones teatrales que impugnaron la última dictadura.

Si bien Dubatti “consagra” a TA (como mencioné al comienzo de este artículo) también ilumina otros teatros políticos. El historiador argumenta que rechazando al teatro oficial, y “quebrada la idea del teatro profesional como única alternativa” durante la dictadura, se abre un espacio de producción teatral que él entiende como “la radicalización del devenir micropolítico”, nacido de “la necesidad de construir territorios de subjetividad alternativos” (Dubatti, 2012: 173). Obturada la actividad en sí, pero conservando algunos códigos de la militancia, algunos teatristas encuentran en los espacios teatrales, argumenta Dubatti a partir de las reflexiones de Ricardo Bartís, canales para expresar, antes que ideología o discursos políticos enunciativos, la desolación, la confusión, el dolor, el odio. El Estado aparece como “enemigo para siempre”, como generador de la represión (Dubatti, 2012: 193).

Lo que me interesa destacar aquí es que el ciclo que nos ocupa silenció otros teatros políticos, como el que Dubatti nombra con la noción de “devenir teatral

micropolítico” y que advierte resultante del fenómeno que Verzero (2013) llama “teatro militante”. Si bien los colectivos de teatro militante empezaron a ser desarticulados desde el año 1975 por el accionar represivo paraestatal de la Alianza Anticomunista Argentina, podemos suponer que se desmembraron fundamentalmente debido al terror de la dictadura después de 1976. Frecuentemente entendidos como “brazos teatrales” de agrupaciones políticas peronistas y de izquierda, colectivos como “Octubre”, “La Podestá” u otros con menor sistematicidad y organicidad, buscaban la “concientización social” y la “contra-información” a través del teatro popular. Compartían “un posicionamiento ideológico afín” donde “no se trataba simplemente de denunciar la realidad o dar testimonio de ella, sino de formar parte de un proceso de transformación social a partir de la experiencia de una obra abierta” (Verzero, 2013: 127).

Otros colectivos como el Taller de Investigaciones Teatrales (TIT) y Cucaño, no sólo estuvieron ausentes en el ciclo que nos ocupa sino que han sido poco recuperados hasta el día de hoy. Las recientes investigaciones académicas de Longoni (2012) y Verzero (2012) vienen a saldar este vacío³⁰. Formados respectivamente en 1977 en Buenos Aires y en 1979 en Rosario, TIT y Cucaño nacieron asumiendo riesgos estéticos y políticos, apostando a crear, entre los cuerpos, espacios de libertad que habitaran la producción artística, la militancia política, la vida cotidiana y las relaciones erótico-afectivas. Muy jóvenes (menores a los veinte años) y pertenecientes al Partido Socialista de los Trabajadores, de orientación trotskista, los integrantes del TIT buscaban integrar vanguardias políticas con vanguardias artísticas en un teatro despojado y no mimético (Verzero, 2012). Lejos del denunciacionismo y del realismo socialista, que asociaban a una estética dogmática del Partido Comunista, aspiraban a liberarse de las obras completas para seleccionar “lo rescatable del patrimonio cultural” y relacionarse vitalmente con el momento histórico. Mediante la improvisación y la investigación estética constante, buscaban la provocación del público al punto de llevarlo a experiencias sensoriales revulsivas (Longoni, 2012).

Insisto: no se trata aquí de menospreciar a TA. Que TA haya sido un producto cultural clásico no equivale a subestimar la eficacia que tuvo para provocar encuentros, abrir espacios de expresión y para proponer sentidos contra-hegemónicos. Que su estética haya sido realista, alejada del riesgo experimental y nada revulsiva (como la investigada por el TIT), no menoscaba su fuerza política dentro de la asfixiada esfera pública de la última dictadura. Se trata de analizar los silencios que traman la memorialización de TA en el 2013, de complejizar las imágenes de quiénes impugnaron al terror desde el teatro, de recuperar producciones silenciadas –no sólo en el ciclo televisivo– para descolonizar la memoria de resistencias culturales y visibilizar otros cuerpos que también habitaron los espacios disidentes, “entre el terror y la fiesta”³¹.

30 Este párrafo se basa en las investigaciones de Longoni (2013) y Verzero (2013).

31 Tomo las palabras del título del dossier coordinado por Ana Longoni para la *Revista Afuera*, nro. 13, septiembre 2013.

Teatro Independiente, devenires invisibilizados

Mientras el teatro militante, el teatro experimental y aquello que Dubatti llama devenir teatral micropolítico fueron silenciados, el teatro independiente apareció como antecedente de TA en el ciclo que nos ocupa. El relato construido en las entrevistas televisivas ubicó a TA en la genealogía del teatro independiente, aquel grupo activista y movimiento social nacido en 1930 (con el Teatro del Pueblo) para distinguirse del teatro comercial organizado mediante empresarios que buscaban lucro, actores y actrices pagos y primeras figuras (Pellettieri, 2006; Fischer y Ogás Puga, 2006)³². El relato de la pantalla chica vinculó la “agencia cultural” de TA con la del teatro independiente de un modo que resuena con lo que Taylor llama “ADN performático”: un código de información que transmite líneas de protesta y experiencias performáticas disidentes (Taylor, 2002: 154)³³. “Así como Maradona no podría haber nacido en Suecia”, dijo el conductor del ciclo televisivo, “TA surgió en la Argentina gracias a una historia de teatro independiente”. Y en su entrevista del 28 de noviembre, Raúl Serrano profundizó esa genealogía, identificando incluso precursores del teatro independiente: el circo criollo, el sainete, el grotesco criollo. Una vez establecida esa genealogía, sin embargo, la conversación no la investigó. El ciclo elaboró poco y de manera fragmentada los modos en que los cuerpos de TA heredaron, habitaron y transmitieron esos códigos de protesta hacia generaciones y décadas siguientes. A pesar de insistir continuamente en la “resistencia cultural” que TA significó (la frase se repetía al menos tres veces en cada programa), el relato televisivo interrumpía la posibilidad de profundizar los modos en que los cuerpos desplegaron esa resistencia.

Aunque someramente, algunos participantes mencionaron prácticas organizativas que TA heredó del teatro independiente: la autogestión, la ayuda mutua (había que poner tres obras en escena por día), la autonomía (obviamente del Estado, pero también del mercado), la independencia del dinero, la horizontalidad entre artistas independientemente de su prestigio o nivel salarial y el modo asambleario

32 Militante y pedagógico, mimético y realista, el teatro independiente buscaba convocar sectores obreros para transmitir mensajes que lo “elevaran espiritualmente”. El grueso de su público, sin embargo, estuvo formado por sectores medios, entre ellos intelectuales partícipes de una cultura de izquierda no peronista orientada a un horizonte modernizador de progreso. “Una clase media que veía en el teatro independiente una forma silenciosa de oposición a Perón” (Pellettieri, 2006: 150). Sin hacer obras “explícitamente antiperonistas”, dijo Cossa en las entrevistas, el teatro independiente abría un espacio de resistencia al gobierno peronista. De hecho, empezó a declinar con la crisis del peronismo luego de la Revolución Libertadora.

33 Partiendo de la concepción del trauma como *acto* y buscando reformular los estudios del trauma para llevarlos más allá de lo íntimo e individual y enfatizar la pérdida y la violencia colectiva, Taylor elabora, para la Argentina, la noción de “protestas performáticas motivadas por el trauma” (*trauma-driven performance protest*, en inglés). Estas protestas (desde los escraches de H.I.J.O.S. hasta Teatro x la Identidad) visibilizan no sólo las repercusiones individuales, colectivas, intergeneracionales y hasta nacionales de las violaciones a los derechos humanos en el largo plazo sino también “su modo de afectar comunidades enteras y su modo de movilizar demandas por la justicia social” (Taylor, 2006: 165). Surge así la capacidad de entender la “agencia cultural” de distintos actores conectados mediante “un ADN” que no solamente transmite material genético sino también líneas de protesta y experiencias performáticas (Taylor, 2002: 154).

para tomar decisiones³⁴. Raúl Serrano lo sintetizó, cuando enfatizó lo que a su criterio fue la especificidad de TA:

“Yo estoy totalmente de acuerdo en que [TA] fue un hecho político... pero quiero señalar que lo que muchas veces se olvida [es que TA] fue un acto revolucionario también por la forma de producción. ¿Cuando en la Argentina primeros actores se mezclaron con segundas figuras y con estudiantes de teatro de modo de producir con el mismo cartel y con el mismo dinero? (...) [TA] fue una producción también anti-mercado³⁵.”

Otros evocaron contextos tan amenazantes como la última dictadura para las prácticas organizativas de TA y para el teatro argentino en general: la globalización, el neoliberalismo³⁶, la “tiranía del mercado” que habita en la intersección entre la dictadura pública y la de la vida privada³⁷. Pero en todos esos casos, la conversación se interrumpía, la referencia se pasaba por alto o se terminaba la emisión del programa. ¿Qué se obturaba al interrumpir esos recuerdos y esas meditaciones? Además de las experiencias o las reflexiones individuales de quienes habían sido invitados a narrar (idea que elaboré en el apartado anterior) lo que se interrumpía es la posibilidad de entender a TA como momento de sedimentación de prácticas que no solamente fueron anticipadas por otros tipos de teatro político como el teatro independiente sino que también continuaron y se extendieron hacia otros movimientos socioculturales, *dentro y fuera* del campo teatral.

La autogestión, la ayuda mutua, la autonomía frente al Estado y al mercado, la horizontalidad y el modo asambleario para tomar decisiones son claves organizativas de, por ejemplo, el teatro comunitario surgido en 1983 y madurado en 2001, así como de los movimientos sociales surgidos en la Argentina del 2001 (Fernández, 2008; Svampa, 2005). Es decir, las claves organizativas de TA también aparecieron más tarde en democracia, en momentos de desestructuración institucional y crisis socioeconómica y cultural. Dentro del mundo teatral emergieron, entre otros, los grupos de teatro comunitario³⁸. Incipientes en 1983, estos grupos cobraron fuerza hacia 2001, inaugurando una forma de hacer teatro entre vecinos-actores, no teatristas profesionales. Al igual que TA, se autoconvocan y se autogestionan. Son autónomos del mercado y, si bien pueden recibir subsidios gubernamentales, defienden una “identidad no estatal”³⁹. Lola Proaño Gómez (2013) sugiere que estos

.....

34 Roberto Cossa (29 de octubre), Raúl Serrano (28 de noviembre), Rubens Correa, Rodolfo Mederos (19 de noviembre), Mirta Busnelli (27 de noviembre).

35 Raúl Serrano (28 de noviembre). El subrayado es mío.

36 Joaquín Bonnet, Sebastián Blutrach (30 de octubre).

37 Patricia Gilmour, protagonista en 1981 de “El Desconcierto” de Diana Raznovich (31 de octubre).

38 Podrían incluirse aquí grupos como el teatro de calle, teatro en las villas, etcétera, que no estudio por motivos de espacio. Agradezco el comentario de una referente anónima.

39 Véase el sitio web: <http://teatrocomunitario.com.ar/que-es-el-teatro-comunitario>. Recién en 2007, el Instituto Nacional del Teatro incluyó a estos grupos bajo la categoría “teatro independiente”, habilitándolos a recibir subsidios.

grupos rechazan, con una “poética de la supervivencia”, el “quietismo” político para volver audibles voces silenciadas y marginadas. Frente al proceso de individualización y a la privatización de lo público, propias del neoliberalismo, los grupos de teatro comunitario recuperan el espacio público y proponen formas de estar en común. Mucho se vuelve común: saberes artísticos, conocimientos de la experiencia individual y colectiva, generoso tiempo de trabajo no pago, elementos para la escenografía. Ocupan, para ensayos y funciones, espacios comunes y alternativos al teatro de sala: plazas, halls de clubes barriales, estaciones de tren abandonadas. Del mismo modo que el movimiento piquetero hacia fines de los noventa y principios de los 2000, ocupan la calle. También interrumpen una cotidianeidad individualizante y empobrecedora. Los textos dramáticos en el teatro comunitario, a diferencia de TA, son parte de un proceso colectivo y nunca se fijan definitivamente. De los encuentros entre vecinos y vecinas se produce un relato local que narra experiencias colectivas surgidas de las propias memorias. Más allá de contextos memoriales legitimadores, los grupos de teatro comunitario emergen desafiando memorias dominantes. “Estos productos teatrales ejercen una ‘violencia poética’ que arremete contra la historia oficial tradicional, las autoridades mentirosas y la violencia de la historia oculta en los monumentos” (Proaño Gómez, 2013: 38).

La autonomía del mercado (y por supuesto del Estado), la autogestión y el modo asambleario que sedimentaron en TA se actualizaron también con claridad y contundencia fuera del campo teatral. Los movimientos sociales surgidos alrededor de la crisis del 2001 coagularon lo que Svampa llama “nuevo *ethos* militante”. Este *ethos* incluyó, con una fuerza sin precedentes, al activismo cultural organizado desde colectivos de información alternativa, y grupos de arte político (Svampa, 2005: 275-278), entre los cuáles cabe incluir al teatro comunitario. Además de los colectivos culturales, las organizaciones que plasmaron el nuevo *ethos* militante incluían asambleas barriales, fábricas recuperadas, y organizaciones de trabajadores desocupados. La democracia directa cobró fuerza. Estas organizaciones alojaron nuevos mecanismos de participación y de decisión internas con carácter de asamblea. Por supuesto que estas formas no producen inmediatamente igualdad en la participación de sus integrantes: no todos pueden/saben/quieren pensar los problemas que se presentan, hablar en asamblea, defender argumentos y sostener las críticas, como señala el equipo de investigación de Ana María Fernández (2008: 31). Pero constituyeron dispositivos que *dispusieron* a la igualdad.

Volvamos, entonces, al ciclo televisivo de 2013. Cuando las conversaciones entre el conductor y los participantes *enunciaron* la resistencia pero interrumpieron las indagaciones sobre *cómo* se desplegó esa resistencia y *qué* sucedió entre cuerpos en 1981, interrumpieron la posibilidad de construir memorias culturales para extenderlas más allá de la última dictadura cívico-militar. Las conversaciones desdibujaron líneas de protesta performática disidente. Obturaron la posibilidad de recuperar un devenir autoconvocado, autónomo, autogestivo y asambleario que luego de haber sedimentado en TA, entre las fisuras del terrorismo de estado, reapareció dentro y fuera del campo teatral: en el teatro comunitario, entre otros colectivos teatrales, y en los movimientos sociales que surgieron a partir de la crisis socioeconómica, política y cultural del 2001. En otras palabras, se interrumpió,

también allí, la posibilidad de una memoria ejemplar; la posibilidad de reconocer en el pasado trazos valiosos desde donde se teje el presente.

Interrupciones

“Era un momento donde lo ideológico pasaba por el cuerpo”, dijo Elio Gallipoli el 29 de noviembre en el último programa del ciclo de homenaje a TA. El dramaturgo de “El 16 de octubre” evoca a la dictadura cívico-militar de 1976-1983 inscribiéndose en el cuerpo individual de las personas desaparecidas y en el cuerpo social disciplinado. Gallipoli evoca también aquello que sucedió entre-cuerpos, de teatristas y no teatristas, a propósito de TA: lo que crearon, lo que pudieron; escribir, actuar, dirigir, poner en escena; abrir espacios para habitar el mundo del teatro y resistir al terrorismo de estado. No se trata, entonces, de menoscabar la potencia de quienes le pusieron el cuerpo a TA en el pasado. Se trata de analizar en el presente las memorias culturales creadas en el contexto inaugurado en el 2003, desde una suerte de “deber de la memoria” (Todorov, 2000), en el espacio donde confluyeron el Estado (en este caso, el canal público de televisión) y la sociedad civil (en este caso, un emprendedor memorial y la comunidad de teatristas). De reflexionar, a propósito de TA, sobre los “trabajos de la memoria” social (Jelin, 2002).

En el 2013, en el contexto de las celebraciones por los treinta años de la recuperación democrática, el principal canal de televisión del Estado, realizó un homenaje a TA. Dada su naturaleza de acto para honrar y venerar, la idea de homenaje lleva una cierta carga monumentalizante. El homenaje invita a la ceremonia de lo extraordinario. Se presta poco a la ambivalencia, a la porosidad de los matices. En tanto acto de memoria, entonces, el homenaje se auto-limita en su capacidad analítica; se restringe en cuanto a lo que puede visibilizar, registrar, iluminar, recuperar. En este caso, además, el homenaje se concibió para la televisión. Si bien la TV es capaz de alcanzar un público masivo, penetrar espacios domésticos de todas las clases sociales y contribuir, en principio, a construir un “nosotros memorial” social y culturalmente más amplio también es, de todos los medios audiovisuales, el que tiende a fijar memorias y condensar sentidos del pasado reciente (Feld, 2009). Va de suyo que un homenaje en la televisión, le impone limitaciones a la memoria, o al trabajo de una memoria viva, abierta y ejemplar. Y para los crímenes de lesa humanidad en Argentina, desde el tiempo del “show del horror” en la posdictadura, sabemos que, al menos hasta hace poco, los programas televisivos documentales no ficcionales han tendido a la banalización y han resultado débiles para avanzar un análisis histórico-político⁴⁰.

El ciclo de homenaje en la TV reforzó la noción de TA como mito, como ícono que monopolizó el territorio de resistencias culturales de la última dictadura cívico-militar. Esta trama memorial se tejió con el silencio sobre otros teatros di-

.....
40 Escribo esto a partir de los análisis de Feld. Tal vez un estudio de los programas de ficción en la TV Pública de los últimos años, como los referidos a la apropiación de niño/as nacidos en centros clandestinos de detención y exterminio, podría arrojar otras conclusiones.

sidentes de esos años. Repuso así memorias oficiales del teatro⁴¹. A pesar de las diferencias entre el teatro experimental (me refiero a los colectivos TIT y Cucaño) y al anterior teatro militante, aquellas experiencias estético-políticas también apostaron a crear, entre-cuerpos, desde el riesgo y la experimentación, espacios de libertad que atravesara la producción artística, la militancia política, la vida misma. En otras palabras, TA no fue el único teatro en impugnar el terror.

El ciclo televisivo de 2013 recuperó aspectos épicos de TA. En cada emisión, a continuación de la ficción, los participantes de entonces y de 2013 eran invitados a recordar. Las conversaciones con el conductor, de afecto alegre y tono reflexivo, se enmarcaron dentro del relato ya legitimado de TA; establecido, como mencioné, en textos hoy casi canónicos. La escucha del conductor, aunque empática, carecía de curiosidad por la experiencia singular de los participantes o por aquellos temas que excedieran el relato heroico ya acreditado. Los testimonios devinieron entonces protocolos estilizados. Proponían alguna variación del relato construido por Grandinetti y Cossa en el primer encuentro en la pantalla chica. Perdieron riqueza en tanto trayectorias autobiográficas y como fuentes de información sobre aspectos poco explorados de TA, sobre la resistencia cultural a la última dictadura, y más en general, sobre el pasado reciente. Los testimonios interrumpieron, por ejemplo, la posibilidad de visibilizar las diferencias políticas y las peleas que existían al interior del movimiento de TA. Y así, obturaron una oportunidad de pensar, desde el presente, en un movimiento estético-político que puede *hacer-en-común* sin necesidad de *ser-en-común* (Nancy, 1991). Las conversaciones también frenaron las discusiones estéticas a propósito de TA. Callaron la presión que existía (lógica y previsiblemente) hacia una poética de señalamientos explícitos referidos a la dictadura (como señalara Kartun). Las conversaciones silenciaron, así, los límites que esa poética puede haberle impuesto a la creatividad dramática. Con ese silencio, clausuraron el espacio para pensar, desde el hoy, qué es el teatro político y cómo se nutre su potencia. Finalmente, cuando enunciaron la resistencia, pero no indagaron en los modos en que los cuerpos desplegaron esa resistencia en el pasado, los testimonios impidieron pensar TA en relación con otras prácticas organizativas que aparecieron más tarde *dentro y fuera* del campo teatral. Como argumenté en este trabajo, el teatro comunitario y los movimientos sociales surgidos en el 2001 son, entre otros movimientos culturales y sociales, deudores de prácticas de resistencia que TA ensayó, allá en 1981, entre las fisuras del terrorismo de estado.

.....
41 Debo esta idea a un evaluador anónimo.

Bibliografía

- Balassa, Arturo (1990). "País Cerrado, Teatro Abierto". Documental. Guión: Graciela Wegbraut y Arturo Balassa.
- Calveiro, Pilar (1998). *Poder y Desaparición*. Buenos Aires: Colihue.
- De la Puente, Maximiliano (2013). "Teatro y Efervescencia cultural en la Argentina de los años ochenta". En: *Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, nro. 3, año III, septiembre 2013. Disponible en: <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=298&nro=13>. Fecha de la última consulta: diciembre 2014.
- Dubatti, Jorge (2012). *Cien Años de Teatro Argentino*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Esteve, Patricio (1991). "1980-1981. La prehistoria de Teatro Abierto". En: *Latin American Theatre Review*, vol. 24, nro. 2: pp. 59-68.
- Feld, Claudia (2004). "Memoria y Televisión: una relación compleja". En: *Oficios Terrestres*, nro. 15/16, año X: pp. 70-77.
- Feld, Claudia (2009). "Aquellos ojos que contemplaron el límite: la puesta en escena televisiva de testimonios sobre la desaparición". En: Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica (comp.); *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.
- Feld, Claudia (2010). "Imagen, memoria y desaparición. Una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria". En: *Aletheia*, nro. 1, año I: pp. 1-16.
- Fernández, Ana María (2008). *Política y Subjetividad. Asambleas Barriales y Fábricas Recuperadas*. Buenos Aires: Biblos.
- Giella, Miguel Ángel (1981). "Teatro Abierto: Fenómeno Socio-Teatral Argentino". En: *Latin American Theatre Review*, Fall 1981: pp. 89-93.
- Guglielmucci, Ana (2013). *La consagración de la memoria. Una etnografía acerca de la institucionalización del recuerdo sobre los crímenes del terrorismo de estado en la Argentina*. Buenos Aires: GIAPER.
- Jelin, Elizabeth (2002). *Los Trabajos de la Memoria*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Longoni, Ana (2012). "Zona Liberada". En: *Boca de Sapo. Revista de arte, literatura y pensamiento*, nro. 12, Año XII, abril 2012: pp. 44-50. Disponible en: <http://www.bocadesapo.com.ar/biblioteca/bds/BdS12.pdf>. Fecha de la última consulta: diciembre 2014.
- Nancy, Jean-Luc (1991). *The Inoperative Community*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Pollak, Michael (2006). *Memoria, Olvido, Silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- Strejilevich, Nora (2006). "Testimony: Beyond the Language of Truth". En: *Human Rights Quarterly*, vol. 28, nro. 3: pp. 701-713.
- Sutton, Barbara (2010). *Bodies in Crisis. Culture, Violence, and Women's Resistance in Neoliberal Argentina*. New Jersey: Rutgers University Press
- Svampa, Maristella (2005). *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus.
- Taylor, Diana (1997). *Disappearing Acts. Spectacles of gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*. Durham: Duke University Press
- Taylor, Diana (2002). "You are Here": The DNA of Performance". En: *The Drama Review*, vol. 46, nro. 1, Spring 2002: pp. 149-169

Taylor, Diana (2006). "Trauma and Performance: Lessons from Latin America". En: *PMLA*, vol. 121, nro. 5, October 2006: pp. 1674-1677.

Todorov, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*. Buenos Aires: Paidós.

Verzero, Lorena (2012). "Performance y Dictadura: Paradojas de las relaciones entre arte y militancia". *European Review of Artistic Studies*, vol. 3, nro. 3: pp. 19-33. Disponible en: <http://www.eras.utad.pt/docs/10%20TEATRO.pdf>. Fecha de la última consulta: enero 2015.

Verzero, Lorena (2013). *Teatro Militante. Radicalización artística y política en los años 70*. Ciudad de Buenos Aires: Editorial Biblos.

Villagra, Irene (2011). *Teatro Abierto 1981. Dictadura, Multipartidaria, Resistencia Cultural, Fuentes inéditas del archivo de Osvaldo Dragún y nuevos testimonios de protagonistas*. Luna Teatral Argentina.

Villagra, Irene (2013). "Teatro abierto 1981, en contexto socio-histórico". En: *Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, nro. 3, año III, septiembre 2013. Disponible en: <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=289&nro=13>. Fecha de la última consulta: enero 2015.

ENTREVISTA A KATHERINE HITE



Fotografía: Gabriela Salomone

“Los sitios de la memoria permiten entrar en debate con la historia”

POR VALERIA DURÁN* Y SILVINA FABRI**

*Licenciada en Sociología y Magíster en Comunicación y Cultura por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Docente de Comunicación en FADU/UBA e integrante del equipo de Memoria Abierta.

**Becaria doctoral de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Docente del Departamento de Geografía de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

EN ESTA ENTREVISTA, KATHERINE HITE, PROFESORA DEL VASSAR COLLEGE DE NUEVA YORK, ESTADOS UNIDOS E INVESTIGADORA ESPECIALIZADA EN EL ANÁLISIS DE MEMORIALES Y MUSEOS, REFLEXIONA SOBRE LAS MÚLTIPLES DIMENSIONES INVOLUCRADAS EN LA INSTALACIÓN DE ESTOS DISPOSITIVOS. A PARTIR DE SUS TRABAJOS Y DE SU INTERÉS SOBRE LAS CUESTIONES LATINOAMERICANAS INTERPELA LA RELACIÓN ENTRE EL ARTE Y LA POLÍTICA CONMEMORATIVA, ASÍ COMO TAMBIÉN LOS DESARROLLOS ACADÉMICOS SOBRE LA MEMORIA Y SUS MODALIDADES DE TRANSMISIÓN.

Silvina Fabri: ¿Cómo te aproximaste a trabajar sobre los memoriales y sobre la relación entre arte, representación y política? ¿Cómo fuiste construyendo tus temas de investigación y cómo se convirtieron en tus temas de interés?

Katherine Hite: Recordé estando acá, en el IDES, en las Jornadas organizadas por el Núcleo de Estudios sobre Memoria¹, que el primer artículo que escribí sobre monumentos y memoriales fue sobre el monumento a Salvador Allende para el libro *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, que compilaron Elizabeth Jelin y Victoria Langland². Ese tema surgió porque había estado trabajando en mi tesis de doctorado, que justamente acababa de terminar en aquel momento, sobre la izquierda chilena.

Lo que hice fue estudiar un grupo de la llamada gene-

ración de los sesenta, que en su juventud había accedido a la participación política, después ocupó cargos políticos durante el gobierno de Allende y luego sufrió las consecuencias del golpe de Estado en Chile. Mi tesis fue sobre cómo este grupo reestructuró su vida después de la victoria, el caos y la pérdida. Entonces, realicé entrevistas en profundidad con un grupo de alrededor de cincuenta personas, que reduje a quince para mi primer libro. Todos ellos habían estado en el exilio, a veces después de haber pasado por la cárcel donde conmutaron al exilio, y volvieron a jugar un papel importante en la política chilena con la transición. En los años 1991-1992, cuando hice mi investigación, en Chile uno no podía usar el lenguaje público de la izquierda o de la resistencia. El lenguaje disponible fue entonces el que solemos usar cuando trabajamos sobre la memoria: víctimas, victimarios, derechos humanos. Entonces eso me hizo pensar mucho en la cuestión de la memoria, en las representaciones de la memoria. Por eso trabajé en ese artículo sobre el monumento de Allende y todo el proceso contraintuitivo en la instalación de ese memorial. Esta es una larga introducción acerca de por qué empecé a estudiar los trabajos de la memoria. Y en realidad mi entrada al estudio de los sitios de la memoria, los memoriales, fue por Elizabeth Jelin.

A partir de ese momento, empecé a interiorizarme en la temática y a leer trabajos relacionados con los procesos de memorialización, conmemoración y la construcción de memoriales. Empecé a ver que todos los procesos que ponen en relación a la memoria con las diferentes maneras de conmemorar a las víctimas

.....

1 En su última visita a Buenos Aires, Katherine Hite participó como conferencista en las V Jornadas “Espacios, lugares, marcas territoriales de la violencia política y la represión estatal” que se desarrollaron entre el 14 y el 16 de octubre de 2015 en el IDES. Estas Jornadas son organizadas periódicamente por el grupo de trabajo sobre “Lugares, marcas y territorios de la memoria” que funciona desde el año 2008 en el marco del Núcleo de Estudios sobre Memoria (CIS-CONICET/IDES). En ocasión de esta visita fue realizada la presente entrevista (las notas al pie han sido agregadas por las autoras de esta entrevista).

2 Se refiere al libro *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, cuyas compiladoras fueron Elizabeth Jelin y Victoria Langland, publicado por Siglo XXI Editores en 2003. El libro forma parte de la serie *Memorias de la Represión* bajo la dirección de Elizabeth Jelin.

son conflictivos. En ellos se involucran múltiples acciones con el fin de construir memoriales dándoles un sentido particular para la sociedad. Y el proceso en sí, como decía James Young, es quizás aun más importante que el resultado. Él enfatiza mucho esto y yo estoy de acuerdo, aunque no creo que el memorial en sí pierda su potencia, pero sí siempre depende de la agencia (*agency*) de los activistas y de la gente que toma ese memorial y hace algo interesante con él. Entonces, el memorial en sí no es lo importante, sino la relación entre el memorial y los agentes. Los actores son los que dan vida a los memoriales y los definen, los resignifican, como se ha discutido mucho en las recientes V Jornadas "Espacios, lugares y marcas territoriales de la violencia política y la represión estatal". Para mí, lo fundamental de mi acercamiento al memorial es que los memoriales pueden crear posibilidades de conversar, de dialogar, de entrar en debate con la historia, sobre qué pasó y sobre hacia dónde queremos ir. Porque la memoria puede entenderse en contraste con la historia: la memoria siempre está en relación con el pasado, desde el presente. Entonces, partiendo desde mi interés en la izquierda, escogí investigar los memoriales. En general, siempre elegí estudiar aquellos memoriales que están impulsados por gente que ha perdido a sus seres queridos y que tienen una formación política de izquierda. Memoriales que invitan a conversaciones previsible y no previsible, que sirven como *locus* de procesos que sí involucran mucho conflicto. En mi libro *Política y arte de la conmemoración. Memoriales en América Latina y España* escogí trabajar con un memorial de cada país –Perú, Chile, Argentina y España– para entenderlos como herramientas que nos permitan, en esa historia más amplia, pensar y reflexionar sobre lo que pasó en cada país y en cada proceso.

Valeria Durán: ¿Cuáles son los motivos que te llevaron a elegir cada uno de los memoriales con los que trabajás en tu libro?

K.H.: El Memorial del Paine, en Chile, lo elegí porque creo que es el más bonito de todo el país en varios sentidos. Tuve la oportunidad de visitarlo acompañando a un grupo durante una conferencia del International

Center for Transitional Justice (ICTJ), sobre democracia, memoria y derechos humanos cuando el memorial era todavía una obra en proceso. Era un día lluvioso, había mucho barro y nos llevó el mismo Juan René Maureira³. Fuimos en micro, porque queda a 20 kilómetros de la ciudad de Santiago. Y, cuando llegamos, estuvimos todos ahí, bajo los paraguas, viendo los mosaicos no terminados, mientras Juan René Maureira nos explicaba el proceso de construcción de los mosaicos. Cada familia diseñó y realizó el mosaico en homenaje a su ser querido, eligiendo las imágenes más representativas para construir su memoria. Yo no soy artista pero lo que pude ver fui increíble. Escogí este memorial porque, en mi opinión, es único y, además, porque queda en el campo. Si bien es muy cerca de Santiago, es el resultado del proceso de reforma agraria, teniendo en cuenta además las represalias que se tomaron contra esas poblaciones después de esa reforma agraria, luego del golpe. Nos cuenta cosas de las que, en general, no se habla tanto. Siempre pensamos mucho más en lo urbano y yo quería elegir memoriales más alejados.

Las bicis de Fernando Traverso⁴ las elegí porque las había visto por primera vez en una exposición llamada *Los desaparecidos* en el Museo del Barrio en Nueva York, curada por Laurel Reuter, del estado de Dakota del Norte. Y muchos se sorprendían por el interés en los desaparecidos de América Latina, pero la curadora, influenciada por Marcelo Brodsky, hizo una exposición increíble, muy impactante. Fue allí donde vi *Las bicis* de Traverso y eso me llevó a pensar en las

.....
3 Juan René Maureira Moreno es nieto de uno de los detenidos, desaparecidos y ejecutados de Paine. Pertenece a la llamada "Tercera generación" que lleva adelante el trabajo de recuperación de la memoria de las experiencias de vida de sus familiares, tal como señala Hite en *Política y arte de la conmemoración*. Es, además, miembro de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos y Ejecutados de Paine y de la Corporación "Paine, un lugar para la memoria" y forma parte de la iniciativa por la Corporación Chilena de Estudios Históricos.

4 El proyecto de Traverso consiste en estampar bicicletas en distintas paredes de la ciudad de Rosario, mediante la utilización de una plantilla. Las realiza como modo de conmemoración a los desaparecidos de la ciudad, muchos de ellos trabajadores que la utilizaban como medio de transporte.

KATHERINE HITE

Katherine Hite es licenciada en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Duke, magíster en Asuntos Internacionales y doctora en Ciencias Políticas por la Universidad de Columbia. De 1993 a 1997 se desempeñó como directora asociada del Instituto de Estudios Latinoamericanos e Ibéricos de Columbia, donde también dio cursos en estudios latinoamericanos y política comparada. Hoy es Profesora de la Cátedra Frederick Ferris Thompson en Ciencias Políticas de Vassar College en Poughkeepsie, New York. Su trabajo de investigación ha sido apoyado por la Fundación Fulbright, el Social Science Research Council y la Fundación Ford. Ha publicado los libros *Política y arte de la conmemoración: Memoriales a la lucha política en América Latina y España* (Routledge Press, 2011, cuya versión en español publicó Ediciones Mandrágora, 2013), *When the Romance Ended: Leaders of the Chilean Left, 1968-1998* (Columbia University Press, 2000). Recientemente ha editado con Cath Collins y Alfredo Joignant *Política de la Memoria en Chile: de Pinochet a Bachelet* (Lynne Rienner Publications, 2013, cuya versión en español fue publicada por la Editorial Universidad Diego Portales/Catalonia, 2013); con Mark Ungar, *Sustaining Human Rights in the Twenty-First Century: Strategies from Latin America* (Johns Hopkins University Press and the Woodrow Wilson Center for International Scholars, 2013); con Paola Cesarini *Authoritarian Legacies and Democracy in Latin America and Southern Europe* (University of Notre Dame Press, 2004), y es coeditora de *The New Politics of Inequality in Latin America: Rethinking Participation and Representation* (Oxford University Press, 1997). El trabajo reciente de Hite se centra en las políticas y sitios de la memoria, los movimientos sociales y la violencia política así como también en los problemas de la educación superior, el acceso y la equidad. Entre agosto y diciembre 2015 fue becaria Fulbright en Santiago de Chile, donde dictó un seminario en la Universidad Diego Portales.

distintas formas que pueden asumir los memoriales y a ampliar la idea misma de memorial. Cuando fui a Rosario, tuve la oportunidad de conocer a Rubén Chababo, entonces director del Museo de la Memoria de esa ciudad, con quien hasta el día de hoy debatimos mucho, y también pude conocer a Fernando Traverso y discutir con él su proyecto. Eso también fue una experiencia fantástica para mí. Fernando se autodescribe como un trabajador cultural, y a través de su gesto abierto y democrático de utilizar el *stencil* logró que *Las bicis* estén en todo el mundo.

Recuerdo que una vez, hace algunos años, yo estaba en el Parque de la Memoria, en Buenos Aires, y conocí a un grupo de estudiantes de Arquitectura de la Universidad de Rosario que también estaban allí y les pregunté por *Las bicis* de Traverso. Y ellos me respondieron que todos las conocían. Eso me impactó mucho porque no pasa siempre, que toda una ciudad conozca una imagen así, un memorial, no es habitual.

Y creo que eso tiene que ver con la idea de la conexión a través del concepto de luto de Judith Butler. A partir del luto, del duelo, podemos conectarnos porque todos sabemos lo que es perder a alguien, más allá de las fronteras.

El caso de Perú lo elegí porque la imagen de la escultura *El ojo que llora* me movilizó mucho. Pude conocer a Lika Mutal⁵ y a todo el grupo que ha estado conectado antes del ataque que sufrió el memorial el 23 de septiembre de 2007, cuando un grupo de personas golpeó y ató a los policías que custodiaban el memorial y provocó destrozos en los senderos y en la piedra central

.....
5 Lika Mutal, artista holandesa, es autora de *El Ojo que llora*, un memorial dedicado a recordar a las víctimas de la violencia estatal y paraestatal de Perú. Se inspiró en la muestra fotográfica *Yuyanapaq*, que documenta los años de la violencia política desencadenada a partir de la guerra revolucionaria y terrorista de Sendero Luminoso.

que representa a la Pachamama, arrojando pintura naranja en la obra. El de España, *El Valle de los Caídos*, es un monumento totalmente diferente. Se trata de un monumento para unificar un Estado, la idea de un Estado, de un Estado-Nación cristiano, después de la guerra civil.

V.D.: Es interesante el contrapunto que proponés con este último caso en relación a los otros memoriales poco tradicionales en su estilo, más ligados a una concepción antimemorial.

K.H.: Sí, yo creo que *El Valle de los Caídos* simboliza esa idea mucho más tradicional de lo que hace un monumento estatal. Y nos hemos distanciado mucho de esa idea, pero continúa siendo importante: un monumento del Estado que comunica la unificación, el poder del franquismo después de la guerra civil que operó desde una base ideológico-política construida sobre la homogeneización de España en múltiples aspectos, ocultando las diferencias. Lo interesante de *El Valle de los Caídos* para mí es que no se trata sólo de un monumento sobre el siglo XX de España, sino que se remonta a siglos atrás, y da pautas para pensar cómo Franco movilizó esa historia del imperialismo, de los católicos, para aludir al anticomunismo. Es decir, ancló su mensaje tanto en el imperialismo de hace siglos como en el anticomunismo del siglo XX. Para los españoles, sigue siendo un problema qué hacer con ese monumento.

V.D.: En tu libro, comenzás el capítulo dedicado a este monumento contando que un parlamentario vasco, Iñaki Anasagasti, propuso destruirlo en 2011 y eso me hizo recordar la propuesta del artista Horst Hoheisel quien propuso demoler la Puerta de Brandeburgo en la ciudad de Berlín. Estos símbolos generan connotaciones negativas pero, a la vez, están fuertemente ligados a la identidad nacional. La pregunta en torno a qué hacer con ellos no es fácil de responder.

K.H.: Sí, por ejemplo, en los Estados Unidos se está dando un debate sobre la utilización de los nombres vinculados a la guerra civil del siglo XIX. El general Nathan Bedford Forrest era dueño y vendedor de es-



Fotografía: Gabriela Salomone

clavos en el estado de Tennessee y, durante la guerra, hizo cosas atroces, después creó el Ku Klux Klan y en la actualidad hay un parque que lleva su nombre. Muchos lo ven como un héroe, como un estratega de la guerra. Hace años hay distintos grupos que promueven un cambio de nombre del parque, pero todavía no lo lograron. Ahora, dada la coyuntura política y social en los Estados Unidos, quizás sí haya llegado el momento de hacerlo.

S.F.: Lo que contás es muy similar a lo que suscita la figura de Julio Argentino Roca en la Argentina. En la actualidad hay debates muy álgidos e interesantes en torno a considerarlo como un prócer o como el máximo responsable de la masacre y sojuzgamiento de los pueblos originarios en pos del avance de la frontera del desierto.

K.H.: Sí, claro. También hay otros movimientos muy potentes en la actualidad como la iniciativa de *Equal*

El Valle de los Caídos, en España, simboliza una idea más tradicional de lo que hace un monumento estatal. Nos hemos distanciado de esa idea pero continúa siendo importante: un monumento del Estado que comunica la unificación, ocultando las diferencias. Lo interesante es que no se trata solo de un monumento sobre el siglo XX, da pautas para pensar cómo Franco ancló su mensaje tanto en el imperialismo de hace siglos como en el anticomunismo del siglo pasado. Para los españoles, sigue siendo un problema qué hacer con ese monumento.

*Justice*⁶. Luchan por liberar afroamericanos encarcelados por razones injustas, equivocadas o de injusticia social. También realizan investigaciones y, en este marco, han indagado en el fenómeno de los linchamientos a los afroamericanos. Descubrieron que hubo muchos más casos de los que se pensaba y ahora están exigiendo que se marquen todos los sitios para poder establecer los hechos y brindarles justicia histórica. Pero también para que las clases dominantes de los Estados Unidos logren entender que los linchamientos nos son sólo hechos del pasado, no son sólo acontecimientos ocurridos hace muchos años. El último linchamiento documentado fue en 1968. Hemos visto imágenes que muestran a quienes realizaron linchamientos y a todo el pueblo asistiendo. Era como un gran acontecimiento, anunciado con antelación, se tomaban fotos... es difícil pensar en los linchamientos, con centenares de personas ahí paradas mirando.

.....
⁶ *Equal Justice Initiative* es una organización sin fines de lucro que provee asistencia legal a comunidades marginadas por la pobreza y por motivos raciales en los Estados Unidos.

Inquietud, empatía, perturbación

S.F.: Cambiando un poco de tema, nos interesa que nos cuentes algo más sobre tu perspectiva para abordar tus objetos de indagación. ¿Cuáles son las referencias teóricas desde las que construís y pensás conceptualmente estos casos?

K.H.: Ahora tomo mucho a Dominick La Capra, que aporta la idea de "perturbación empática". En inglés es *empathic unsettlement* y, con Paloma Aguilar, la investigadora española, estuvimos tratando de decidir cuál sería la mejor traducción posible. Primero pensamos en "inquietud empática", pero la noción de inquietud nos lleva a la idea de que hay una pregunta sin contestar. Uno ve algo, quiere entenderlo, quiere, a lo mejor, empatizar, pero te cuesta y te molesta, es decir, te inquieta. Preferimos, en este caso, la noción de "perturbación".

En las jornadas de esta semana se discutió bastante sobre qué pasa con los visitantes en los sitios de memoria y qué pasa cuando se van. En la actualidad, estoy pensando en una segunda parte del libro de memoriales, para trabajar con los museos y sitios de memoria en los que uno entra y recorre con un guía o con imágenes, o con ambos, pero me interesa indagar sobre qué pasa una vez afuera, una vez que se realiza la visita. Desde mi propia experiencia, al recorrer estos sitios con grupos de estudiantes, intento siempre movilizarlos hacia la acción, no solamente hacia una crítica o un pensamiento. Vivimos en un mundo capitalista y muy violento, no hay escucha. Yo estoy tratando de desafiar a mis estudiantes y la noción de "perturbación empática" refleja, en cierta medida, lo que he observado con ellos. Por ejemplo, en 2012 estuvimos en Buenos Aires con Marita Sturken y visitamos el ex CCDTyE "El Olimpo" y yo veía a los estudiantes que estaban quietos, pero sabía que sentían mucho aunque quizás no lo podían expresar. Nos pasa a todos cuando algo te produce conmoción. Hace muy poco fuimos a Paine con estudiantes de la Universidad de California, la UC Davis, y 14 alumnos de la Universidad Diego Portales, de Chile, que están en tercer y cuarto año, e intentamos debatir con todos ellos. Fue difícil porque los alumnos de la Universidad de California no hablan

español y mis estudiantes de Chile no hablan inglés. Y discutimos sobre lo que esta nueva generación de universitarios chilenos siente cuando va allí. Ellos no conocían el caso de Paine ni el memorial. No sabían qué había pasado en Paine. Y es el lugar que tiene más concentración de detenidos desaparecidos de todo el país. Fuimos al Museo de la Memoria, en Santiago de Chile, ahora vamos a ir a Londres 38. Yo he aprendido mucho más de ellos que lo que ellos aprendieron de mí, escuchando cómo procesan lo que ven y lo ligan con el presente.

S.F.: ¿Estos temas te interesaron desde que eras estudiante en los Estados Unidos? ¿Por qué?

K.H.: Provengo de una familia de izquierda en los Estados Unidos. Eso significó estar muy marginalizada. Además, crecí en Texas y desde chica tenía amigos de familias hispanas. Una vez, estando en México –a donde fuimos varias veces con mi familia– visitamos la sede del partido hermano al que pertenecía mi familia y ahí conocí “gente normal”, que pensaba como nosotros. ¡Eso para mí fue increíble! Pensé que en América Latina sí había posibilidades, siendo de izquierda, de ser elegido presidente. Y había también movimientos sociales enormes. Desde chica, me interesaron mucho la política y América Latina y luego entré a la universidad. Primero estuve en Bogotá y en Lima por un año. Más tarde tuve un profesor chileno-estadounidense, Arturo Valenzuela, que en 1983, cuando yo estaba cursando la carrera de grado, decidió armar un grupo de estudiantes norteamericanos de posgrado para ir a Santiago de Chile y estudiar con profesores que no tenían puestos en la academia como Manuel Antonio Garretón, Tomás Moulian, Norbert Lechner: toda gente increíble, profesores increíbles. Yo participé de ese grupo siendo estudiante de grado y fue una experiencia transformadora.

V.D.: Pensando en los memoriales como dispositivos de transmisión, como espacios didácticos y pedagógicos, ¿qué elementos aportan o cuál es la potencia que crees que tienen en la transmisión de un pasado conocido, no conocido o poco conocido por los visitantes?

K.H.: Yo sigo insistiendo en el rol de los mediadores de la memoria. En el caso del *Memorial del Paine*, aun siendo los mosaicos muy especiales, es muy importante tener el relato de los actores. Allí hay un grupo de nietos de las víctimas que hacen las visitas guiadas. Esta vez, una de las personas que me acompañó fue Diego Cabezas, nieto de un líder campesino de uno de los asentamientos de la reforma agraria. Entonces él, como mediador, narrador y relator y casi con la misma edad que los estudiantes que me acompañaron, incentivó en ellos la perturbación empática. Fue como un *shock*. Por un lado, por la experiencia de un espacio de memoria en una zona rural. Entre mis alumnos chilenos hay gente de distintas regiones, no solamente de Santiago, y hay algunos que vienen de zonas rurales. No se puede generalizar y dar por sentado que todos sienten igual. Para nada. Pero sí, como dice Elizabeth Jelin, la relación entre la memoria y la identidad cuenta mucho para la transmisión. Yo creo que Diego, hablando de lo que había pasado en Paine y de lo que pasó con su abuelo, pudo conectar con los estudiantes, aunque su narrativa fue bastante sintética, explicando la diferencia entre la ciudad de Santiago y el campo. Él pudo conectar con los estudiantes y transmitir sus vivencias de modos diversos, yo sentí que mi rol era empujar un poco más, desafiarlos, tratar de pensar preguntas con ellos, preguntas que no fueran tan obvias. Eso es lo que intenté hacer, tanto con los alumnos chilenos como con los estadounidenses. Por ejemplo, fui con un grupo de chicos estadounidenses al Estadio Nacional el día 11 de septiembre. Un grupo al que no conocía. Ellos escucharon los testimonios de la tortura ahí, en el estadio, y cuando salimos empecé a hacerles preguntas. No sólo qué les pareció, sino otras preguntas más puntuales. Y ellos decían que les parecía terrible, inimaginable, que un ser humano pudiera haber hecho eso a otro ser humano. Y yo les recordé el *waterboarding* (submarino⁷). Por las revelaciones recientes de las torturas específicas

.....

⁷ El submarino es una forma de tortura aplicada en cárceles de diversos países como método para lograr extraer información a los detenidos. Entre sus modalidades se conocen el submarino seco, que a partir de una bolsa plástica colocada en la cabeza genera asfixia y el submarino mojado que consiste en introducir la cabeza de la persona en un tacho con líquido provocando ahogamiento.



Fotografía: Gabriela Salomone

en Guantánamo, todo el mundo lo conoce en Estados Unidos. Era obvio que esos jóvenes pensaban que solamente en Chile había sucedido algo así, no podían ponerlo en relación con su propio país. Y hubo un silencio por un momento, como que yo era demasiado provocadora, pero después lo reconocían. Hablamos de la relación entre los Estados Unidos y Chile, hablamos de Medio Oriente. Sé que fue algo arriesgado en un punto, pero siento que es lo que tengo que hacer.

La semana pasada, en mi curso, estuvimos conversando sobre la violencia en Perú, esa violencia producida no por razones políticas sino por razones de tipo cotidianas que despierta cosas terribles en las comunidades. Hace poco escuché el caso del detenido-desaparecido más joven en Chile, que tenía 14 años cuando desapareció. Era un chico de barrio pero tenía conexiones con delincuentes y la mamá de un amigo suyo, que estaba peleada con su mamá, le informó a la policía y se lo llevaron. Yo les conté esta historia a mis alumnos chilenos y se sorprendieron mucho porque nunca pensaron que en Chile habían pasado, como

Sigo insistiendo en el rol de los mediadores de la memoria. En el caso del Memorial del Paine, en Chile, aun siendo los mosaicos muy especiales, es muy importante tener el relato de los actores. Allí hay un grupo de nietos de las víctimas que hacen las visitas guiadas. Esta vez, nos acompañó Diego Cabezas, nieto de un líder campesino de uno de los asentamientos de la reforma agraria. Como mediador, narrador y relator y casi con la misma edad que los estudiantes que me acompañaron, incentivó en ellos la perturbación empática. Fue como un shock.

en Perú, cosas así. Entonces, la transmisión tiene que provocar a pensar.

Política y arte de la conmemoración

V.D.: Volviendo a la política y a la conmemoración, ¿cuál pensás que es el lugar de la creación estética en la movilización de esa reflexión?

K.H.: Yo creo que es central. Hoy en día estoy pensando mucho más en las contra-conmemoraciones que en las conmemoraciones, tanto en el teatro como en el arte y en las *performances*. Con mis alumnos hemos participado de los *die-in*⁸, como los realizados en Grand Central Station en Nueva York, acostados en el suelo, todos de la mano. Es muy inquietante, tanto siendo participante como observador. Yo quiero creer que, después de visitar estos memoriales, estos museos, se puede pensar en las violencias actuales, que eso va a traducirse tanto en acciones contra las violencias cotidianas como en la posibilidad de estar atentos a las violencias de los Estados como sucede, por ejemplo, con la política exterior estadounidense. Es muy difícil hacer ese salto del pensamiento a la acción, pero pienso que este tipo de protesta ha creado un cambio en la imaginación pública norteamericana. *Black Lives Matter* (BLM)⁹ está siendo muy debatido, es una cuestión muy presente. O desde el arte, las imágenes de Kara Walker. Hay varios que han hecho cosas

provocativas en el arte, cuestionando representaciones en torno al racismo que han sido muy importantes.

V.D.: En los casos que acabás de referir, al igual que en los casos que trabajás en tu libro *Política y arte de la conmemoración*, aparece un tipo de arte que invoca a la experiencia propia, que implica para el espectador "poner el cuerpo".

K.H.: Sí, yo también soy partidaria de esa idea de un tipo de arte que no sea sumamente gráfico o representativo, que no represente de manera directa una muerte sangrienta. Acuerdo con el planteo de Jill Bennett y muchos otros que dicen que, para incentivar el pensamiento, el arte tiene que ser un poco más evocativo que confrontativo. Las obras incluidas en la exposición que ya mencioné, *Los desaparecidos* del Museo del Barrio de Nueva York, fue elegida con este criterio. Incluso el mismo *Yuyanapaq* publicado por la Comisión de la Verdad y la Reconciliación de Perú viene acompañado de toda una exposición de doscientas fotos, escogidas muy cuidadosamente en el sentido que mencionábamos recién. De todas esas fotos, sólo dos o tres son bastante gráficas. El resto te hace pensar. Por ejemplo, ves la imagen de una familia bajando desde la sierra hacia la ciudad y sabes que son desplazados y sabes del racismo que van a tener que enfrentar. Aunque no lo muestren explícitamente, esas imágenes son más potentes que otras que provocan un rechazo inmediato porque, quizás, muestran demasiado.

S.F.: En ese sentido, ¿pensás que, para fines pedagógicos, lo que involucran y sugieren las imágenes es más potente que lo que muestran de manera evidente y a simple vista?

K.H.: Sí, claro. Hay una artista uruguaya, Ana Tiscornia, que arma retratos con espejos y vidrio. Cuesta ver a simple vista la imagen del desaparecido; pero, de esta manera, logra captar la atención del observador e invita a seguir mirando y a acercarse a la foto para ver qué es realmente. En mi nuevo trabajo estoy intentando indagar en los conceptos de empatía y de lo que significa ser "ajeno", entendido como *outsider*. Un *outsider* no es en sí un otro pero es alguien muy importante para la construcción de un relato, de una

Acuerdo con el planteo de Jill Bennett y muchos otros que dicen que, para incentivar el pensamiento, el arte tiene que ser un poco más evocativo que confrontativo. Las obras incluidas en la exposición *Los desaparecidos* del Museo del Barrio de Nueva York se eligieron con este criterio. Incluso el mismo *Yuyanapaq* publicado por la Comisión de la Verdad y la Reconciliación de Perú viene acompañado de una exposición de doscientas fotos, escogidas muy cuidadosamente de las cuales solo dos o tres son bastante gráficas. El resto te hace pensar. Por ejemplo, se ve la imagen de una familia bajando desde la sierra hacia la ciudad y uno sabe que son desplazados e imagina el racismo que van a tener que enfrentar. Aunque no muestren la violencia explícitamente, esas imágenes son más potentes.

narrativa. Ahí es donde estoy tratando de entrar conceptualmente y a través de los casos para pensar en lo ajeno. Y me di cuenta de que los estudiantes chilenos también son ajenos, lo sienten como algo ajeno y, sin embargo, están tratando de entender, de interesarse por la memoria de una generación que no está.

S.F.: En la práctica de visitar un memorial o de estar frente a un memorial o a una instalación artística, en la acción de visitar un museo con su dispositivo narrativo, ¿de qué manera los sujetos/visitantes actualizan esos memoriales para sí mismos en el presente y cómo pen-

sás que esto afecta la transmisión intergeneracional?

K.H.: A través de lo conversado, lo escrito, lo relatado. Yo creo que los visitantes intervienen, pero insisto nuevamente con la mediación. También está la idea de traducción que utiliza Gayatri Spivak. Debemos pensar cómo traducimos porque ahí también hay una parte importante en la relación entre lo afectivo y lo cognitivo. La emoción que uno siente, el afecto implicado, es algo que se queda con uno mismo. No es simplemente una emoción efímera; el afecto produce que una vez que sales del lugar, todavía hay



Fotografía: Gabriela Salomone

.....

8 Los *die-ins* son una forma de protesta y corresponden a una táctica que ha sido utilizada por una variedad de grupos de protesta en los Estados Unidos incluyendo activistas a favor de los derechos humanos, entre otros. A menudo, los manifestantes ocupan un sitio en la ciudad acostándose en el suelo simulando estar muertos, a veces cubriéndose con pancartas o carteles, por un corto tiempo hasta que son obligados a abandonar el espacio público por las fuerzas de seguridad. El objetivo de un *die-in* se centra en interrumpir el flujo de personas en una calle o vereda para captar la atención de los transeúntes.

9 Organización internacional, movimiento activista afroamericano, cuya actividad principal es la de llevar adelante una campaña contra la violencia racial hacia las personas negras de la comunidad. Organiza de manera regular protestas que denuncian los homicidios por discriminación, brutalidad policial y abusos de la autoridad así como también de la desigualdad racial ante el sistema de justicia penal de los Estados Unidos.

algo que se queda contigo y que ha entrado a tu cabeza. Yo estoy tratando de pensar mucho en eso, en el afecto y en cómo eso se traduce a lo cognitivo, no solamente al pensamiento. Siempre es algo que estás usando como referente hacia otras situaciones políticas, hacia otras violencias. En ese punto es donde estoy exactamente ahora.

Entonces, para los visitantes, yo creo que hay varias cosas... y en la práctica incluso desde distintas disciplinas podemos acercarnos a la complejidad que involucra este tipo de lugares, de muestras, de imágenes. Desde la pedagogía, con los docentes que trabajan con los alumnos luego de las visitas, que se interesan sobre qué pueden recoger de la experiencia de los alumnos cuando visitan, por ejemplo, el Museo de Memoria: eso es lo que he visto, que ellos asisten o guían a los alumnos para ver qué les provocó el lugar y para escuchar qué dicen.

S.F.: En los recorridos con estudiantes, el docente a veces interviene sólo evaluando cómo fue la visita y apelando a la memoria mnemotécnica, y quizás la memoria que se activa en esa visita es *otra memoria*. En este sentido, los docentes a veces no tienen las herramientas para poder captar y trabajar con eso.

K.H.: Sí, es interesante lo que dices. Por eso se necesitan mediadores, docentes que realmente se interesen en la actividad. Ahí intervienen la traducción y la provocación. Yo creo que la provocación es muy importante para sugerir relaciones entre lo visto y otros fenómenos que, quizás, no hubieran surgido de otro modo. Elizabeth Jelin le decía al grupo de estudiantes de Nueva York con el que vinimos en 2012 a Buenos Aires que lo importante no es la comparación sino la relación. Y, como soy comparatista, esa idea me quedó mucho. Ella tenía razón, es una relación trans-temporal y trans-espacial. Esa provocación es importante y no podemos evadirla.

Ahora puedo verlo. Para mí fue muy importante volver al Museo de la Memoria de Chile porque cuando abrió, en el año 2010, no lo visitaba casi nadie o iban sólo extranjeros. ¡Hoy en día hay tantos visitantes! Entre los jóvenes que lo visitan con sus colegas, quizás la mayoría está jugando o coqueteando entre sí, no están

La emoción que se siente, el afecto implicado, es algo que se queda con uno mismo. No es simplemente una emoción efímera; el afecto produce que una vez que se sale del lugar todavía hay algo que se queda con uno y que ha entrado en la cabeza. Estoy tratando de pensar mucho en eso, en el afecto y en cómo eso se traduce a lo cognitivo, no solamente al pensamiento.

prestando atención, aunque esto también puede ser una manera de esconder los sentimientos conflictivos hacia el lugar. Pero siempre hay cuatro o cinco que sí prestan atención. Me imagino que lo mismo debe suceder en Mansión Seré o en el Casino de Oficiales de la ex ESMA, en Buenos Aires. Aunque la mayoría no parezca interesarse, siempre hay unos pocos que sí lo hacen, por experiencias familiares u otros motivos. Una vez, Rubén Chababo me dijo que esto era como hacer "trabajo de hormigas". Y así es, pero yo creo que tiene que haber una relación entre ese trabajo de hormiga y nuestros grandes pensamientos.

V.D.: Los tres conceptos que mencionaste: el afecto, la traducción y la perturbación empática son muy interesantes para iluminar o repensar museos, monumentos y memoriales que se reactualizan con nuevas miradas. En especial, parece estarse dando una revalorización de la noción de afecto.

K.H.: Sí, las disciplinas que trabajan más con eso son los estudios culturales, la crítica de arte y los estudios sobre museos. Es bien interesante la literatura sobre los museos porque hay mucho sobre los practicantes, los curadores, pero también en relación a pensar el visitante.

S.F.: ¿Cómo crees que se podrían captar las multidimensionalidades de la memoria en la narrativa de los sitios? ¿Cómo se podrían pensar esas tensiones de lo múltiple de la memoria?

K.H.: Hay una cuestión básica que es la necesidad de la convergencia de distintas narrativas sobre un mismo lugar, porque una narrativa sola no te convence, tiene que haber espacio para pensar en varias narrativas. Para James Young, el memorial está abierto a la interpretación pero el museo dice algo al visitante. Esa es la distinción básica que hace. Discrepando un poco, yo creo, como sostiene Marita Sturken, que dentro de los museos de la memoria también existe la necesidad de más de una narrativa, lo cual no vemos hoy para nada, por ejemplo, en el Museo del Once de Septiembre de la Ciudad de Nueva York.

V.D.: Entonces, en relación con esta distinción y partir de la noción de "norteamericanización del Holocausto" planteada por Andreas Huyssen hace ya algunos años a raíz de la instalación en Estados Unidos de numerosos museos y monumentos o memoriales que recuerdan la Shoá (el Holocausto), ¿qué diferencias encontrás en los modos de tematización y abordaje en estos sitios y en otros espacios que trabajan con una historia más propia de los Estados Unidos?

K.H.: Desde académicos hasta activistas norteamericanos, todos han visto en las representaciones del Holocausto tanto un modelo dominante de las representaciones de las atrocidades en el mundo como un modelo exitoso a replicar. El tema del Holocausto fue predominante en los Estados Unidos, era un "screen memory", como decía Andreas Huyssen. Pero yo creo que eso ha ido cambiando en los últimos años por varias razones, buenas y malas. Por ejemplo, ahora se está construyendo un gran museo afroamericano, que va a estar terminado el próximo año, en el National Mall de Washington. Ahí se ve la influencia. En este sentido, resulta muy útil el trabajo de Michael Rothberg para pensar el colonialismo.

Hay espacios de memoria, incluso museos de memoria, que son subalternos. Siendo Estados Unidos un país de 300 millones de habitantes, siempre va a

haber una variedad. Quizás no son representaciones tan visibles, pero son igualmente importantes. Hay un museo en Minnesota sobre el racismo que en su muestra incluye objetos e imágenes que provocan repulsión por lo explícitas que son. Sin embargo, al ser tratados sensiblemente y puestos en contexto, estos mismos objetos e imágenes pueden ser herramientas para que los jóvenes que visitan el museo vinculen el racismo del pasado con el racismo en el presente. Yo veo que hay distintas representaciones de los pasados atroces y hay un debate, no solamente sobre el racismo hacia los afroamericanos sino también un racismo provocado por ese mismo Estado hacia los latinos. Y, simultáneamente, hay todavía mucho silencio sobre los indígenas. Yo creo que lo local depende, nuevamente, de la capacidad de agencia de los actores para visibilizar sus memorias.

S.F.: En los casos que trabajás en tu libro *Política y arte de la conmemoración...* ponés en relación la elaboración de la empatía, la pena que produce un pasado traumático y, al mismo tiempo, el efecto de movilización de los visitantes. Me pregunto si estos elementos también te ayudan a pensar las propias narrativas de los museos porque, en definitiva, el guión museográfico también habla de una decisión política acerca de cómo narrar.

K.H.: Sí, claro. Hay una académica australiana que se llama Kylie Message que trabaja en el mundo de los museos y piensa a los curadores como activistas sociales. En su primer libro, sobre el complejo de *Smithsonian*¹⁰ durante los años sesenta y setenta, usa muchos archivos para reconstruir las relaciones entre los museos, los debates y el momento de activismo por los derechos civiles. La curaduría implica una responsabilidad en el armado de una exposición, en la atracción de público, en definir a qué tipo de público se

.....
10 Se trata de un centro de educación e investigación en Washington DC que posee además un complejo de museos asociado, los más conocidos abordan el Washington Mall, pero también hay museos de las comunas populares, como el Anacostia Community Museum, fundado en 1967, en una comuna históricamente afroamericana.



Fotografía: Gabriela Salomone

Katherine Hite, Valeria Durán y Silvina Fabri en la entrevista en la ex ESMA

dirige y con qué objetivos. Esto es reciente, al menos de los últimos quince años. En ese momento empecé la llamada nueva museología. Es decir, es más antigua, pero desde hace quince años se impulsó mucho más. Esto tiene que ver con la creación de la Coalición Internacional de Sitios de Conciencia.

Actualmente, con la excepción del movimiento por la paz, el activismo en los Estados Unidos no piensa, en general, por fuera de las fronteras. Son proyectos nacionales y muy importantes para nuestro país, sobre los legados de la guerra civil, entre otros temas. Y esto lo quiero mencionar porque estoy tratando de reflexionar sobre este tema, siendo latinoamericana. Creo, aunque es muy debatido y todavía hay mucha polémica sobre esto, que en el mundo académico de los estudios latinoamericanos hay, desde los

Estados Unidos, un remapeo y una reconceptualización de las Américas. Se incluye la presencia múltiple y compleja de los latinoamericanos en los Estados Unidos y se considera cómo los Estados Unidos ven a América Latina hoy. Antes siempre se estudiaban las relaciones de los Estados Unidos con América Latina; hoy, en cambio, estamos profundizando mucho más en las conexiones y las integraciones en el marco de este proyecto. Y estoy trabajando no solamente sobre sitios de memoria estadounidenses sino también, por ejemplo, sobre el Museo de la Imagen y la Palabra de El Salvador. Es un espacio muy potente porque realmente conecta la guerra, los Estados Unidos, con el presente, la crisis y los niños refugiados que representan la tercera generación después de la guerra civil. No se puede separar la historia salvado-

En el mundo académico estadounidense de los estudios latinoamericanos hay un remapeo y una reconceptualización de las Américas. Se incluye la presencia múltiple y compleja de los latinoamericanos en los Estados Unidos y se considera cómo los Estados Unidos ven a América Latina. Estamos profundizando mucho más en las conexiones y las integraciones. En el marco de este proyecto, estoy trabajando no solamente sobre sitios de memoria estadounidenses sino también, por ejemplo, sobre el Museo de la Imagen y la Palabra de El Salvador. No se puede separar la historia salvadoreña, guatemalteca o nicaragüense de la acción de los Estados Unidos.

reña, guatemalteca o nicaragüense de la acción de los Estados Unidos.

También, esto se da por acciones actuales de muchos refugiados de los años ochenta en los Estados Unidos que han sido parte de la creación de estas pandillas muy violentas, que vienen de una violencia nacional estadounidense, de una violencia centroamericana o de El Salvador. Los cruces entre esas violencias mezclados con el consumo de drogas y con el tráfico de armas no se pueden entender sin las memorias y la historia. No he ido a El Salvador pero pienso en un remapeo de las Américas en relación con la memoria y con las problemáticas compartidas como el racismo, como la situación de los indígenas. En la actualidad hay cada vez más académicos que piensan en eso. Se están por cumplir los 50 años de la creación del Latin American Studies Association (LASA). Estamos orgullosos de que sea cada vez mayor la cantidad de miembros latinoamericanos, incluso mayor que los académicos estadounidenses pero, en general, los latinoamericanos, al menos desde las ciencias sociales, no trabajan sobre los latinoamericanos y los latinos en los Estados Unidos.

estén a la vez trabajando en un sitio de memoria. También era difícil imaginar todo un grupo como el "Grupo Lugares" del Núcleo de Estudios sobre Memoria que, desde distintas disciplinas, está trabajando sobre este tema. Pero la institucionalización implica siempre un desafío. No queremos el estancamiento, ni una industria de estudios de la memoria que perjudique el conocimiento. X

V.D.: ¿Este remapeo del que hablas, incide en los estudios sobre memoria?

K.H.: Yo creo que sí incide. Me alegra que los estudios sobre memoria se hayan institucionalizado como una disciplina. Hace unas décadas era muy difícil imaginar el hecho de sentarse en el marco de unas jornadas como éstas, con ochenta personas participantes, que

Diálogos entre poesía, imagen y memoria

JIMENA NÉSPOLO*

Acerca de *Memoria e imaginación poética en el cono sur (1960-2010)*, edición de Alicia Salomone, Buenos Aires, Corregidor, 2015, 222 páginas.



El volumen *Memoria e imaginación poética en el cono sur (1960-2010)* reúne una serie de trabajos que –según explica Alicia Salomone en el estudio preliminar– son el resultado de un proyecto de investigación orquestado entre especialistas de Chile, Argentina y los Estados Unidos en torno a las representaciones poéticas de la memoria sudamericana en los últimos años. En lo conceptual, el proyecto hace pie en las teorizaciones de Paul Ricoeur (*La memoria, la historia y el olvido*, 2000), al vincular *anamnesis* e imaginación; en las obras de Andreas Huyssen (*En busca del futuro perdido*, 2002) y de Elizabeth Jelin (*Los trabajos de la memoria*, 2002) al explorar la relación entre memoria, identidad individual, postmodernismo e imaginarios colectivos; y en la reflexión

del ensayista hispanoamericano Grínor Rojo al observar la literatura como “un discurso de lo verosímil”. Asimismo, la poeta y crítica argentina Alicia Genovese merece especial atención como voz articuladora del volumen: no sólo porque participa como autora analizando los vínculos entre exilio, inmigración y voz poética (en la obra de Juan Gelman, Juana Bignozzi, Liliana Ancalao y María del Carmen Colombo), sino también porque su producción poética es abordada como objeto de estudio mientras que su obra ensayística es mentada como referencia. El artículo de América Salinas (“Recordar en dos lenguajes. Poesía y fotografía en *Puentes* de Alicia Genovese”) analiza el poemario de Genovese publicado en el año 2000 para observar el diálogo entre lenguaje poético y fotografía, y su intento de establecer un acervo memorístico personal y a la vez colectivo, una zona de tránsito que apuesta a “suturar el vacío” y crear puentes “que no sólo se tienden hacia otros tiempos y otros lugares, sino también hacia las/los lectores” (p. 160).

En efecto, la reflexión de Genovese sobre la poesía como rememoración y como procedimiento que lejos de cerrarse sobre el texto se abre al mundo intersubjetivo y a la imagen tensionando los discursos hegemónicos apuntala la organización del libro desde la misma presentación. Como señala Salomone:


“De esta forma, el lenguaje poético tensiona los discursos (en apariencia) transparentes desde una opacidad resistente que se afirma en una mudez y una ineficacia comunicacional intencionadas. La *in-actualidad* de la poesía, concluye Genovese, cuestiona el tiempo lineal o instrumental, que es el de la hegemonía, valorizando una experiencia más real aún: la del tiempo del acontecimiento que tiene lugar en el poema.” (p. 21)

Con la guía entonces de *Leer poesía* (Genovese, 2011), los artículos que componen el volumen intentan asumir el riesgo de situarse en el mismo movimiento compositivo de las obras estudiadas, ob-

servando la multiplicidad significativa y el silencio, la injerencia de lo onírico y también del ruido que des-familiariza la experiencia cotidiana y los discursos comunicacionales. Así, el ensayo de Karem Pinto Carvacho que abre la compilación analiza el poemario de la escritora uruguaya Cristina Peri Rossi *Descripción de un naufragio* (1975), escrito antes de afincarse en España, como conformación alegórica constituida por una multiplicidad de voces y un fluir de imágenes “no contempladas hegemónicamente” (p. 49) que interpelan a la historia latinoamericana y a la memoria desde el cuestionamiento de la heteronormatividad de género y la experiencia desgarradora del exilio. Continuando la metáfora del tránsito imaginario y el naufragio del yo, el artículo de Patrio Rodríguez (“Navegando por el mar de la subjetividad”) centra su estudio en la mirada inquisidora con que el sujeto poético recorre la ciudad portuaria –en *Álbum de Valparaíso* de Elvira Hernández–, para reconstruirla con “retazos tanto de la realidad como de la fantasía artística, entregándonos en cada uno de sus poemas representaciones que desdibujan y cuestionan una versión oficial, hegemónica e históricamente inmaculada del puerto” (p. 104).

En otro orden, Gilda Luongo aborda (en “Memoria y revuelta. Poesía de mujeres mapuche”) tres antologías de poesía de mujeres mapuches, urdidas en Chile y Argentina, donde la palabra nace como instancia reparadora de la pérdida del territorio y de la lengua, y constitución de pertenencia identitaria; mientras que el artículo de Mariela Méndez (“Memoria, espacio y lenguaje en *Rasgado* de Lila Zembo-rain”) rescata el espacio reconstitutivo de la palabra poética a partir del análisis de un poemario urdido sobre el episodio del atentado de las Torres Gemelas en el año 2001. Por su parte, el texto que María Lucía Puppo dedica a la poeta uruguaya Amanda Berenguer desmenuza el texto “Las nubes magallánicas” (*Declaración conjunta*, 1964) para observar el modo en que el discurso de la astronomía le aporta al sujeto poético un conjunto de imágenes que operan como principio compositivo y filtro catalizador de la experiencia, permitiéndole así situar su decir “entre el cacharro doméstico y la Vía Láctea”, entre el detalle cotidiano y las grandes preguntas.

Cierra el libro el artículo de Milena Gallardo Villegas que, a partir del análisis del documental *El edificio de los chilenos* de Macarena Aguiló, trabaja con el concepto de “posmemoria” de Marianne Hirsch (en referencia a memorias de segunda y/o tercera generación que adquieren características propias en los contextos latinoamericanos y en particular en el caso de Chile). A partir del análisis de los usos irónicos o paródicos de la voz de los militantes políticos y de imágenes de fuerte condensación poética, se documentan emociones y sentires propios de actantes sociales atravesados por la memoria de experiencias altamente traumáticas en contextos de persecución política.

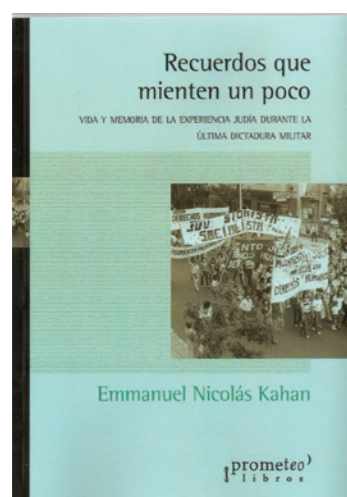
Memoria e imaginación poética en el cono sur (1960-2010) es un aporte destacado para el estudio de los cruces entre poesía, imagen y memoria histórica en el escenario latinoamericano de los últimos cincuenta años. 

* Investigadora de CONICET – UBA (FFyL). Dirige *Boca de Sapo. Revista de arte, literatura y pensamiento* (www.bocadesapo.com.ar).

Un libro para el debate comunitario

VALENTINA SALVI*

Acerca de *Recuerdos que mienten un poco. Vida y memoria de la experiencia judía durante la última dictadura militar*, de Emmanuel Kahan, Buenos Aires, Prometeo, 2014, 328 páginas.



En la introducción de *Recuerdos que mienten un poco. Vida y memoria de la experiencia judía durante la última dictadura militar*, Emmanuel Kahan comenta un momento de perplejidad, de cierto sentimiento de extrañeza, que atravesó cuando se confrontó con los efectos que los resultados de su investigación podían producir al momento de ser expuestos en público. La devolución que recibió, más confrontativa que crítica, se refería al capítulo que se ocupa del semanario *Nueva Presencia*. En ese capítulo, Kahan pone en discusión el encuadramiento reciente de la memoria sobre el comportamiento del semanario *Nueva Presencia* durante la dictadura. Según este encuadramiento, *Nueva Presencia* se destacó por su

actitud combativa frente al régimen y por su compromiso en la denuncia de las violaciones a los derechos humanos. Si bien van a contrapelo de estas afirmaciones, los resultados de la investigación no buscan simplemente contra-argumentar estas posiciones (y, por tanto, demostrar exactamente lo contrario) sino más bien matizarlas (en el sentido de mostrar ciertos tonos grises y reponer cierto clima de época) para, de ese modo, poner en suspenso las “historias sagradas”, como diría Sergio Visacovsky, que dan forma a memorias heroicas y combativas en las que se reconocen los grupos judíos progresistas de izquierda.

El libro de Kahan tiene la virtud de mostrar cómo las luchas en el campo de la memoria social van conformando un juego de acusaciones recíprocas, con acusadores y acusados, que retoman el problema de las responsabilidades políticas. La memoria de pasados violentos no sólo se conforma bajo el imperativo de “no repetir”, sino que tiende a construir un “nosotros” moral que sea capaz de lidiar con su propia historia hacia el futuro. Esta cuestión resulta central tanto en la trama de la investigación como en cuanto al lugar que pueda ocupar en el debate al interior de la comunidad judía. Frente a este desafío, el autor presenta de manera fundamentada estos posicionamientos (tanto los asumidos como los atribuidos), identifica el carácter histórico de estas acusaciones sobre las responsabilidades y delimita las fronteras de esos debates públicos.

La Primera y la Segunda Parte de *Recuerdos que mienten un poco* se internan en el cotidiano de la vida comunitaria antes y durante la dictadura para proponer una mirada microscópica y en secuencia diacrónica que da cuenta, a través del análisis del posicionamiento de los diversos actores que componen la comunidad judía, de una cuestión central: cómo se articuló el consenso social y las formas de oposición y resistencia en torno al golpe de Estado y a los primeros años de la dictadura. El libro profundiza en la vida comunitaria atendiendo a la diversidad de voces que la componen, poniendo en interrogación esa mirada externa sobre la comunidad judía argentina que tien-

de verla como un todo, como un bloque.

La Tercera Parte está dedicada a “La memoria de la experiencia judía durante la última dictadura militar (1984-2007)”. A partir del análisis crítico de un informe producido por la DAIA hacia finales de la década del noventa, el autor estudia el contexto y las estrategias memoriales de construcción de los judíos como un tipo especial de víctimas del terrorismo de Estado, reconsiderando la sobrevaloración de un rasgo del sistema represivo: el trato ensañado, de carácter antisemita, que recibieron por su condición de judíos en los centros clandestinos de detención. Lo que muy oportunamente Kahan denomina “sobrerepresentación de los judíos como víctimas del terrorismo de Estado” implicó, según el autor, la despolitización de sus trayectorias y la explicación de la persecución en el origen judío: el motivo de los secuestros no habría sido, desde esta perspectiva memorialística, la militancia política sino el carácter marcadamente antisemita del régimen. Es en este marco que también se produce la equiparación de la dictadura argentina con la dictadura nazi y del terrorismo de Estado con la figura del genocidio. El aporte que hace el libro en este punto es sin dudas sustantivo, en tanto identifica, historiza y pone en discusión los efectos interpretativos y políticos del paradigma del Holocausto como *tropos* universal a partir del cual se comprenden procesos históricos y políticos de los más diversos. A través de la reconstrucción diacrónica, Kahan logra dar cuenta de la vía de ingreso de una categoría de interpretación y comprensión, la de genocidio, que desde el informe de la DAIA, se expandió al campo de las ciencias sociales y al ámbito de justicia y que una vez instalada, fue ocultando su genealogía, su historicidad, las marcas de su génesis.

Por último, la investigación se centra en el proceso de encuadramiento de la memoria sobre el accionar de las instituciones comunitarias durante la dictadura. En términos generales, este proceso de encuadramiento no implicó solamente impulsar y promover un modo de recordar el pasado reciente empático a la memoria del Holocausto, sino que implementó –y este es un punto particularmente interesante a destacar– un conjunto de acciones institucionales que ayudaron a producir una suerte de re-moralización de las instituciones comu-

nitarias de cara a hechos que resultan controvertidos para la memoria institucional. Así, por ejemplo, frente al cuestionamiento del rol de la DAIA durante la dictadura se tomaron medidas de política de memoria tales como la creación de una comisión investigativa a tal fin, la apertura de un archivo institucional sobre el período, la creación del Premio DAIA a los Derechos Humanos y la construcción de un calendario de conmemoraciones que incluye el recuerdo de los detenidos-desaparecidos de origen judío. El encuadramiento de la memoria institucional puso así en circulación una narrativa que reactualizó la representación de los desaparecidos como víctimas de la dictadura y del antisemitismo al mismo tiempo. Esta centralidad de la figura de la víctima en la memoria institucional, acompañada de un conjunto de políticas de memoria, tuvo y aún tiene, a su vez, un efecto de re-moralización de la institución frente a hechos que resultan controvertidos y que no pueden ser simplemente olvidados ni tampoco completamente aclarados.

De este modo, *Recuerdos que miente un poco* repone las tensiones de una época y los conflictos inherentes a los comportamientos de la dirigencia de la DAIA y los reclamos que sobre ella cayeron *a posteriori*, al tiempo que reconstruye los procesos por los cuales se cristalizaron los sentidos memorialísticos dominantes sobre ese pasado. En este punto, el libro tematiza como una categoría histórica y un problema de orden sociológico un asunto central para la vida comunitaria: las reconfiguraciones y usos de la noción de antisemitismo. El antisemitismo deja de ser un sobreentendido, una figura auto evidente, un *a priori*, una valoración moral, para convertirse en una construcción histórica y social que contiene y moviliza un conjunto de luchas, problemas, interpretaciones y sentidos que hacen a la vida política de la comunidad judía en la Argentina. X

*Dra. en Ciencias Sociales, Investigadora Adjunta del CONICET con sede en CIS-IDES, Profesora de la UNTREF y la UBA y directora del Núcleo de Estudios sobre Memoria.

Historizar la militancia: el MIR chileno en los años sesenta

NADIA TAHIR*

Acerca de *¡La revolución ya viene! El MIR chileno en los años sesenta* de Eugenia Palieraki, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2014, 482 páginas.



El libro de Eugenia Palieraki *¡La revolución ya viene! El MIR chileno en los años sesenta* es una versión abreviada de su tesis de doctorado en Historia. Es el producto de una larga y minuciosa investigación que parte de archivos del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), de artículos de prensa y de un gran número de entrevistas con los actores de la época, algunos ahora fallecidos. Se divide en tres partes, de dos capítulos cada una, siguiendo un recorrido cronológico que permite así el entrelazamiento de los contextos nacional, continental e internacional a lo largo de la obra.

La autora quiere “elaborar una historia crítica (crítica en el sentido de reflexiva) del MIR” (p. 18). En efecto, uno de los grandes desafíos del libro es

su tentativa de escribir una historia del MIR desahaciéndose de las construcciones historiográficas y militantes que han predominado hasta ahora. La perspectiva cronológica adoptada por Palieraki contribuye a poner de relieve las distintas etapas de la construcción de la organización, analizando sus influencias y debates y definiendo lo que podríamos llamar el verdadero peso de la organización en el paisaje político y social chileno y latinoamericano de los años sesenta y setenta. Esta necesidad de producir un trabajo nuevo y pertinente sobre la organización se percibe en su volumen (482 páginas en total) que retoma todos los actores, discursos, sectores y redes que permiten entender el MIR.

El libro, además de adentrarnos con precisión en todos los aspectos tradicionales del estudio de una organización social (fechas, acontecimientos, actores, discursos, debates, etcétera), es una fuente de explicaciones esclarecedoras sobre las teorías de izquierda de gran parte del siglo XX y sobre todo su percepción en un marco tan emblemático como el de la sociedad chilena. Desgraciadamente, no podemos retomar todos los aspectos interesantes y novedosos de la obra, tanto a nivel de los estudios de la propia organización como en cuanto al contexto político y social latinoamericano y mundial (por ejemplo, en referencia a las relaciones de Cuba con las organizaciones armadas urbanas del Cono Sur). En esta breve reseña, quisiéramos insistir sobre algunos de los puntos que nos parecieron no sólo singulares, sino también rompedores, a la hora de examinar una organización tan emblemática.


Desde el principio, centrándose en la “genealogía” de la organización, Eugenia Palieraki insiste sobre las influencias del MIR. Evidentemente, a lo largo del libro, retoma las inspiraciones teóricas (marxismo, leninismo, trotskismo, guevarismo, la China de Mao Zedong, el Vietnam de Ho Chi Minh y otros teóricos latinoamericanos) que han permitido la elaboración del discurso militante de la organización. En las tres partes del libro, vemos cómo estas teorías circulan en

la organización, en qué momento algunas prevalecen sobre otras, si son enarboladas o defendidas por el sector de la “vieja generación” o el de la “joven generación” que emerge a partir de los años sesenta.

No obstante, uno de los aspectos más interesantes cuando se trata de volver sobre los orígenes de la organización son los contactos y las redes que han existido entre los militantes del MIR de las dos generaciones y el conjunto de la clase política chilena. En el caso de la “vieja generación”, la primera con la cual se empezó a gestar la creación de una organización en los años cincuenta, las influencias son, podríamos decir, más tradicionales: Partido Comunista, Partido Socialista y sindicatos de izquierda. Los primeros militantes del MIR fueron efectivamente antiguos militantes de estas organizaciones. Por lo que respecta a la “joven generación”, estas influencias permanecen ya que muchos militantes del MIR tenían relaciones familiares o de afecto con miembros del PC o del PS a nivel local o nacional. A partir de estos datos podemos empezar a cuestionar la visión rupturista que se ha ido construyendo acerca de la aparición del MIR. En efecto, las publicaciones chilenas tienden a subrayar la excepcionalidad de la organización en el paisaje político chileno; sin embargo, la existencia de estas relaciones entre miembros de las organizaciones y, sobre todo, el hecho de que se hayan mantenido, incluso cuando el MIR desarrollaba un discurso de oposición a estos partidos u organizaciones, permite matizar esta visión.

En este sentido, uno de los puntos más interesantes del libro es que permite advertir en qué medida el MIR fue deudor del contexto político y social chileno de los años sesenta y en particular del posterior a 1964, tras la derrota de Allende y durante el gobierno de la Democracia Cristiana (DC). En la segunda parte del libro, sobre la reforma universitaria de estos años, Eugenia Palieraki señala cómo los miembros de la “joven generación” del MIR emergen gracias a la politización de las juventudes fomentada por la DC. Por otra parte, analizando los discursos y publicaciones de los jóvenes militantes del MIR, sobre todo en la Universidad de Concepción pero también en la de Chile, vemos cómo reproducen conceptos de la DC para diluirlos en su propio marco teórico.

Incluso cuando se trata de insistir sobre las diferencias con el partido en el poder o los partidos tradicionales de izquierda, el marco discursivo tiene la impronta de discursos católicos tradicionales al definirse como los únicos actores “incorruptibles” que hasta se podrían identificar como “misioneros” de la “revolución socialista” (p. 224).

Sin lugar a duda, estos aspectos de las militancia *mirista* no son los más conocidos y permiten mostrar la complejidad de la conformación de las organizaciones armadas y distanciarse definitivamente de las simplificaciones fomentadas tanto por los sectores que han querido deslegitimar y aniquilar a estos actores (derecha, militares), como por los que han querido mistificar la acción de estas organizaciones borrando todos sus matices. En este sentido, la última parte del libro muestra que el aura que rodea a una organización como el MIR puede ser también el producto de las construcciones de los actores que querían terminar con ella. En efecto, si bien la lucha armada es una reivindicación que, en estos años, hay que relacionar con el MIR en el marco chileno, otras organizaciones y personalidades del mundo político la han alentado. Si el MIR sigue siendo hoy percibido, en el imaginario colectivo –chileno, latinoamericano, mundial–, como la mayor organización armada chilena es antes que nada porque los medios de comunicación y los partidos políticos de derecha desarrollaron esta idea. Ante este protagonismo, la “joven generación”, que sabía desenvolverse en esta nueva era mediática, supo aprovechar el tirón y contribuir a la elaboración de un mito que, en parte, sigue existiendo. Repensando las construcciones de la época e incluso las actuales sobre esta organización, Eugenia Palieraki produce en *¡La revolución ya viene!* un análisis profundo que alienta a seguir una senda que contribuye a un mejor entendimiento de la realidad chilena y latinoamericana de los años sesenta y setenta. 

*Maître de Conférences en la Universidad de Caen Normandía (Francia).

Hacer la política, hacerse en la política. Un análisis de la militancia en las organizaciones armadas de los años setenta desde el género

JULIETA LAMPASONA*

Acerca de *Las revolucionarias. Militancia, vida cotidiana y afectividad en los setenta*, de Alejandra Oberti. Buenos Aires, Edhasa, 2015, 280 páginas.



En *Las revolucionarias. Militancia, vida cotidiana y afectividad en los setenta*, Alejandra Oberti aporta una mirada novedosa sobre la militancia en las organizaciones político-militares de los años setenta en la Argentina. A partir del estudio de la participación femenina en dichas organizaciones y los modos de intersección entre política (armada) y vida

cotidiana, la autora analiza los modos de subjetivación que se configuran en y por la militancia revolucionaria. La investigación plantea, así, un abordaje desde el género –y no sobre él– (p. 26): de qué manera estas formas singulares de militancia anudadas al género femenino tensionaron y reconfiguraron los modos de entender, hacer y ser en la política armada y, particularmente, sobredeterminaron “la construcción de una subjetividad revolucionaria” (p. 15).

A partir del análisis de un corpus heterogéneo de documentos escritos por las propias organizaciones –prensa, manuales, boletines, cartas– y testimonios orales de sus militantes, el libro focaliza en la experiencia de las dos principales organizaciones armadas argentinas de los años setenta, PRT–ERP y Montoneros. Trazando un abordaje teórico que retoma la perspectiva de género en su articulación con el poder y que considera el problema de la memoria y la identidad en su dimensión narrativa, la autora señala que es a través de la “relectura de los documentos desde los relatos actuales” (p. 27) que resulta posible acceder a la dimensión subjetiva de esas formas de militancia.

El libro se estructura en tres partes, divididas en cinco capítulos, más una introducción y un epílogo. En el apartado introductorio se apuntan preguntas, nudos conceptuales y perspectiva metodológica, al tiempo que se repone, por un lado, el anudamiento constitutivo entre construcción de subjetividad, vida cotidiana y práctica política y, por el otro, la centralidad del testimonio como dispositivo de inteligibilidad. En el capítulo 1, que ocupa la Primera Parte, la autora explora un vasto campo de normas y regulaciones que, en su vocación por conformar al “hombre nuevo” y abarcando temas como la pareja, la familia, la maternidad y crianza de los hijos, sobreimprimieron el mundo de la vida cotidiana y sus espacios de interrelación. El análisis de documentos como “Moral y proletarización” y “Estrella Roja” del PRT–ERP, el diario “Noticias”, la revista “Evita Montonera” y “Manual de Instrucciones de las milicias montoneras” de Montoneros, le permite establecer que esa “politiza-

ción de la vida cotidiana y las relaciones interpersonales” (p. 49) implicó una subordinación de los espacios privados a la política armada, atravesados de manera creciente por una lógica militarista. Ese cúmulo de regulaciones, basado en la prescripción y construcción de un sujeto y su espacio íntimo brindados a la revolución, encontró sin embargo diversas formas de transgresión, que evidenciaron el “encuentro conflictivo entre sujetos y disciplinas partidarias” (p. 65). Señala la autora, entonces, que la construcción de una subjetividad revolucionaria se anudó en aquellas tensiones y desplazamientos subjetivos respecto del carácter performativo de los relatos institucionales.

En los capítulos 2 y 3, que componen la Segunda Parte, Oberti analiza los modos específicos en que PRT–ERP y Montoneros promovieron la inclusión de las mujeres. El recorrido por boletines de prensa y documentos partidarios le permite advertir que los corrimientos respecto del modelo femenino tradicional se produjeron tensando, al tiempo que reproduciendo, las diferencias de género. Estas mujeres, reivindicadas en su relevancia política e interpeladas en condición de (pretendida) igualdad con los hombres, asumieron en su representación atributos que, por un lado, remitían a figuras heroicas para una y otra tradición política –la mujer vietnamita en el caso del PRT–ERP y Evita para Montoneros– pero, por el otro, reponían también estereotipos ligados al género, como la juventud y la belleza o cualidades vinculadas a lo doméstico. En este sentido, si ambas organizaciones rebasaron –de modos diversos– los modelos femeninos tradicionales, la autora remarca que esta “subversión de género” encontró también su límite: “Es así que la promesa de equiparación se transforma en un imposible, en algo que está siempre diferido y la huella de ese otro que es ‘la mujer’ no cesa de perturbar con su diferencia al *hombre nuevo*” (p. 122).

En la Tercera Parte, conformada por los capítulos 4 y 5, Oberti recupera los relatos testimoniales para analizar, desde esas “subjetividades generizadas” (p. 127), las reconfiguraciones que estas militancias femeninas imprimieron en las formas de hacer la política y, también, la vida cotidiana. Explorando los modos de evocación de aspectos como el inicio en la militancia, la opción por las armas, la división del

trabajo, la disciplina partidaria y la clandestinidad, la pareja y la maternidad, entre otros, la autora identifica una imbricación de violencia política y gestión de lo cotidiano que resulta constitutiva de estos relatos, profundizando desde allí en las resistencias que esas militancias suscitaban sobre las tecnologías de género existentes al interior de las propias organizaciones. Inmersas en una “situación paradójica” (p. 187) que las igualaba y afirmaba, al mismo tiempo que las colocaba en posiciones subordinadas, en su “ser a diario” las militantes fueron produciendo desplazamientos respecto del discurso y las prácticas partidarias (p. 211).

A partir del trabajo de la memoria, estas voces muestran identidades fragmentarias y divididas que encuentran en la acción política el punto de sutura. En ese dar cuenta de sí mismas, sustentado en la revisión de la propia experiencia y la asunción reflexiva de responsabilidad, las militantes hacen el género, reconstruyen su identidad y devienen agentes. Y es desde allí que podemos pensar “una subjetividad que se forma en el marco de la acción. (...) el ejercicio de poder por parte de las militantes, aunque no se inscriba en una lógica de ‘liberación de la mujer’, implica praxis y como tal un proceso de subjetivación que las desplaza del lugar tradicional” (p. 236).

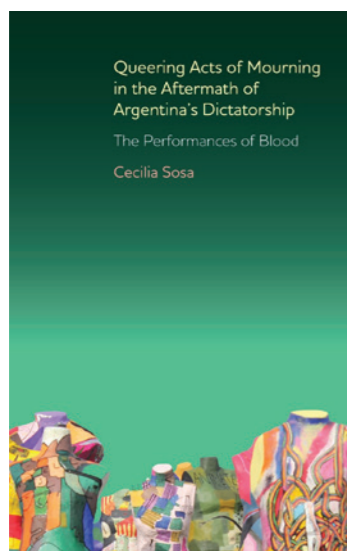
Con una mirada aguda, *Las revolucionarias. Militancia, vida cotidiana y afectividad en los setenta* nos enfrenta, en definitiva, a la complejidad de la memoria y a los efectos subjetivos, aún presentes, de aquellas prácticas revolucionarias. X

*Socióloga y Doctoranda en Ciencias Sociales (UBA). Miembro del Instituto de Investigaciones Gino Germani y del Grupo Lugares, Marcas y Territorios de la Memoria (Núcleo de Estudios sobre Memoria, CIS-CONICET/IDES).

Trauma como luto: desplazamiento afectivo y lazo social

CECILIA MACÓN*

Acerca de *Queering Acts of Mourning in the Aftermath of Argentina's Dictatorship: The Performances of Blood* de Cecilia Sosa, Woodbrige, Suffolk, Tamesis Books, 2014, 206 páginas.



El proceso transicional que viene experimentando la Argentina desde la finalización de la dictadura en diciembre de 1983 ha sufrido una sucesión compleja de etapas: del fundacional Juicio a las Juntas Militares a las leyes de impunidad y de allí al sometimiento a juicio de cada uno de los responsables a partir de 2003. El libro *Queering Acts of Mourning in the Aftermath of Argentina's Dictatorship: The Performances of Blood* de Cecilia Sosa viene a abrir una nueva etapa en el debate académico mostrando el modo en que las representaciones sociales de los crímenes

de la dictadura se imbrican con las de carácter artístico para así redefinir la idea misma de lazo social.

Sosa elige como marco conceptual el llamado giro afectivo, es decir la tradición teórica que hace foco en los afectos como punto de partida para analizar tanto la dimensión estética como la social de las representaciones. Es en este camino que la socióloga argentina inicia su argumento explicitando que busca centrarse, no específicamente en la idea de trauma –la más frecuente a la hora de dar cuenta de estas cuestiones– sino en la de luto. Este giro resultará fundamental a lo largo del libro ya que entre otras cosas permitirá complejizar la diversidad de afectos involucrados en el proceso: el luto –contrariamente al trauma– no está exclusivamente vinculado a la melancolía, sino también al humor, el odio, la esperanza o el entusiasmo. Escrita originalmente como una tesis doctoral, la transformación del texto en libro enfatiza, no sólo la irreverencia de muchas de sus ideas, sino también sus cualidades literarias.

La tesis clave del libro es que, en los últimos años, se ha puesto en escena una revisión de ciertos supuestos de la “matriz de la sangre” –así denominada en tanto era enarbolada por personas vinculadas de esa manera a las víctimas: madres, abuelas, hijos– que durante décadas fue central para la discusión sobre la violencia estatal de los años 1976-1983. Esos cuestionamientos se desarrollaron fundamentalmente, y de modo tal vez paradójico, de la mano de quienes aún ostentan el “pedigree de la sangre” como pretendido privilegio para referirse a ese pasado.

En ese sentido, si Sosa se concentra primordialmente aunque no exclusivamente en los artefactos producidos por los hijos de desaparecidos en términos de posmemoria –una noción desarrollada originalmente por Marianne Hirsch que la autora busca resignificar en su trabajo– es porque estos ejemplos le permiten sacar a la luz cuestiones novedosas y a la vez perennes: ¿en qué medida somos tocados por el pasado? ¿tienen un privilegio epistémico quienes fueron directamente afectados por lo sucedido debido a su vínculo sanguí-

neo con las víctimas? ¿qué significa ser afectado por lo acontecido? ¿hay aún en la posmemoria distancia histórica? Para conceptualizar la transmisión más allá de las formas obligadas de memoria, Sosa se centra en ciertos vínculos íntimos no convencionales contruidos en años recientes como respuesta a la pérdida.

El volumen se encuentra dividido en seis capítulos, una introducción, una sección dedicada a las conclusiones en seis actos y un *post-scriptum*. Sosa decide iniciar su recorrido escrutando el modo en que fue establecido el monopolio de la sangre para explicitar la manera en que los artefactos del *corpus* elegido generan una versión expandida y a contracorriente del parentesco a través de un fuerte cuestionamiento de la narrativa heroica. Propone para ello un análisis de *Diario de una princesa montonera* (2012) de Mariana Eva Pérez. En este libro, heredero de un *blog* del mismo nombre, la investigadora y escritora argentina, hija de desaparecidos, evoca su historia con un discurso ácido atravesado por el humor negro y en el que los lazos que se generan no son los esperables. Otro de los capítulos del libro de Sosa está dedicado a contrastar tres películas centrales sobre el problema de la memoria del pasado reciente argentino: dos producidas por cineastas hijos de desaparecidos, *Los rubios* (2003) de Albertina Carri y *M* (2007) de Nicolás Prividera, y otra de una autora que, si bien no cuenta con el “pedigree de la sangre”, pertenece a la misma generación, *La mujer sin cabeza* (2008) de Lucrecia Martel. Se trata de tres producciones que hacen a un lado las narrativas clásicas sobre el tema y cuestionan la transparencia y la univocidad de la memoria. Es ese proceso de excedencia y dislocación de los afectos el que lleva aquí, como en el libro de Pérez, a la construcción de lazos que se apartan de todas las narrativas anteriores.

Otras representaciones artísticas son analizadas en los siguientes capítulos. En “The Cooking Mother”, Sosa da cuenta de la *performance* *Cocina y política* realizada por Hebe de Bonafini dentro del predio de la ex-ESMA: una serie de talleres donde las clases de cocina se matizaron con discusiones políticas con los participantes creando, según la autora, una comunidad afectiva alternativa en el proceso de luto. En “The Attire of (Post-) Memory”, hace foco en la obra teatral *Mi vida después* (estrenada en 2009) de Lola Arias, en

donde hijos de desaparecidos dieron cuenta de su experiencia sobre el escenario, e indaga especialmente en la noción de posmemoria. El análisis de la novela *Los topos* (2008) de Félix Bruzzone, seguramente uno de las producciones que más polémica ha generado en la Argentina en los últimos años, ocupa otro capítulo. La autora la interpreta como una narración más que heterodoxa de la búsqueda identitaria por parte de un hijo de desaparecidos, ya que a través de la introducción de la lógica de las comunidades *trans* desafía los modos clásicos de pensar la identidad.

Queering Acts of Mourning in the Aftermath of Argentina's Dictatorship: The Performances of Blood no se limita, sin embargo, a dar cuenta de estos artefactos estéticos que pretenden expresar el complejo vínculo entre pasado y presente. El final del libro propone un giro clave que ayuda a argumentar su tesis central. A partir de un análisis del proceso de duelo colectivo generado por la muerte inesperada del ex-presidente Néstor Kirchner en 2010, Sosa saca a la luz el puente entre el pasado y el futuro en términos de la constitución de una subjetividad política bajo matrices inéditas. Son estas páginas finales las que otorgan mayor relevancia a las anteriores: la mirada elegida para aproximarnos al pasado es aquí la que genera la política misma, entendida como transformación a futuro. X

*Doctora y Licenciada en Filosofía (UBA) y MSc en Teoría Política (London School of Economics). Docente e investigadora de la UBA.



Clepsidra.
Revista Interdisciplinaria de
Estudios sobre Memoria.
ISSN 2362-2075
Año 3, Número 5
Marzo 2016