

bibliotecaplural

Otros lenguajes de la memoria: teatro uruguayo contemporáneo e historia reciente

Gustavo Remedi
(coordinador)



Gustavo Remedi
(coordinador)

OTROS LENGUAJES DE LA MEMORIA:
TEATRO URUGUAYO CONTEMPORÁNEO
E HISTORIA RECIENTE

La publicación de este libro fue realizada con el apoyo de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (csic) de la Universidad de la República.

Los libros publicados en la presente colección han sido evaluados por académicos de reconocida trayectoria en las temáticas respectivas.

La Subcomisión de Apoyo a Publicaciones de la csic, integrada por Mónica Lladó, Luis Bértola, Carlos Demasi, Cristina Mazzella, Sergio Martínez, Carlos Carmona y Aníbal Parodi ha sido la encargada de recomendar los evaluadores para la convocatoria 2016.

© Gustavo Remedi, 2016

© Universidad de la República, 2017

Ediciones Universitarias,
Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (UCUR)

18 de Julio 1824 (Facultad de Derecho, subsuelo Eduardo Acevedo)

Montevideo, CP 11200, Uruguay

Tels.: (+598) 2408 5714 - (+598) 2408 2906

Telefax: (+598) 2409 7720

Correo electrónico: <infoed@edic.edu.uy>

<www.universidad.edu.uy/bibliotecas/>

ISBN: 978-9974-0-1530-2

CONTENIDO

PRESENTACIÓN DE LA COLECCIÓN BIBLIOTECA PLURAL, <i>Roberto Markarian</i>	5
PRÓLOGO. LA MEMORIA DEL TEATRO RECIENTE: ESCENAS PARA OTRA HISTORIA, <i>Gustavo Remedi</i>	7
<i>EX. QUE REVIENTEN LOS ACTORES</i> DE GABRIEL CALDERÓN. ¿DE QUIÉN ES EL DOLOR? <i>Estíbaliz Solís Carvajal</i>	11
Visita al espectáculo. Descripción formal de la obra y su contexto de producción	11
Mirada. Perspectiva crítica y enfoque	14
Teatro e historia reciente. Aporte de la obra de Calderón en el <i>decir la dictadura</i>	16
<i>Ex. Que revienten los actores. ¿A quién pertenece el dolor?</i>	20
Bibliografía	31
<i>PÁTINA</i> DE VERÓNICA MATO: (DE)CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDAD, <i>Andrea Morett</i>	33
Apropiación de menores	33
Una mirada desde el teatro	34
Pátina	34
Diálogo con la historia	42
Bibliografía	45
EL TIPO QUE EL VIENTO DEL SUR ARROJÓ SOBRE EL ESCENARIO. TEATRO, HISTORIA RECIENTE Y LA FUTILIDAD DE LA CENSURA EN UNA OBRA DE RAQUEL DIANA, <i>Gustavo Remedi</i>	47
Cultura y poder: destrucción y producción	50
<i>El tipo que vino a la función</i> , de Raquel Diana	53
La letra que faltaba: persona, figura, personaje	56
El pasado reciente en la experiencia del teatro contemporáneo	65
Bibliografía	68
MITO Y UNIVERSO SIMBÓLICO EN <i>MALEZAS</i> . UN ABORDAJE DEL TEMA DE LOS DESAPARECIDOS MÁS ALLÁ DEL REALISMO, <i>Cecilia Abelenda</i>	71
Razones	71
Violencia, tiempo y memoria	74
Perspectiva simbólico-mítica	82
Antecedentes	94
Conclusiones	96
Bibliografía	98

<i>LOS SOÑADORES</i> , DE CARLOS MANUEL VARELA:	
LA HISTORIA RECIENTE EN EL ESPEJO FRACTURADO, <i>Hugo Adrián Martínez</i>	99
Introducción.....	99
¿Qué sueñan <i>Los soñadores</i> ?.....	103
El teatro de la memoria: lo concreto y lo soñado se confunden sobre las tablas.....	107
Consideraciones finales.....	110
Bibliografía.....	112
LA OBSTINACIÓN DE LA MEMORIA Y EL LENGUAJE: PREGUNTAS RETÓRICAS	
A LA HISTORIA A PARTIR DE <i>VILLA + DISCURSO</i> , <i>Yanina Vidal</i>	113
UN MARGEN FÍSICO PARA EL RECUERDO.....	116
Los discursos entre las villas.....	117
Imágenes reconstruidas.....	121
Bibliografía.....	122
LA CIUDAD COMO ESCENARIO DE LA MEMORIA. MARCAS URBANAS:	
UNA PUESTA EN ESCENA DE LA HISTORIA RECIENTE, <i>Cristina González Lago</i>	123
¿Qué son las marcas de la memoria?.....	123
Puntos de partida y objetivos de este análisis.....	129
La teatralidad del espacio urbano.....	130
La historia reciente desde otra perspectiva.....	133
Conclusiones e interrogantes.....	139
Bibliografía.....	140
OR. <i>TAL VEZ LA VIDA SEA RIDÍCULA</i> . CIENCIA FICCIÓN, POLÍTICA Y EL LUGAR DEL OTRO, <i>Paola Larrama</i>	
La obra.....	145
De la imposibilidad de ser.....	147
Aporte de la obra: un compromiso fantástico.....	150
Bibliografía.....	152
UNA MIRADA DEL OTRO LADO DEL MAR A <i>ACTOS DE AMOR PERDIDOS</i> DE TAMARA CUBAS, <i>Tania-Maria Sternberg</i>	
La artista Tamara Cubas y el trasfondo familiar.....	154
Actos de amor perdidos.....	155
La obra en escena y su estructura.....	157
Análisis de la obra.....	159
Más para decir.....	168
Epílogo y críticas posibles.....	170
Bibliografía.....	172
LOS AUTORES.....	173

Presentación de la Colección Biblioteca Plural

La Universidad de la República (Udelar) es una institución compleja, que ha tenido un gran crecimiento y cambios profundos en las últimas décadas. En su seno no hay asuntos aislados ni independientes: su rico entramado obliga a verla como un todo en equilibrio.

La necesidad de cambios que se reclaman y nos reclamamos permanentemente no puede negar ni puede prescindir de los muchos aspectos positivos que por su historia, su accionar y sus resultados, la Udelar tiene a nivel nacional, regional e internacional. Esos logros son de orden institucional, ético, compromiso social, académico y es, justamente, a partir de ellos y de la inteligencia y voluntad de los universitarios que se debe impulsar la transformación.

La Udelar es hoy una institución de gran tamaño (presupuesto anual de más de cuatrocientos millones de dólares, cien mil estudiantes, cerca de diez mil puestos docentes, cerca de cinco mil egresados por año) y en extremo heterogénea. No es posible adjudicar debilidades y fortalezas a sus servicios académicos por igual.

En las últimas décadas se han dado cambios muy importantes: nuevas facultades y carreras, multiplicación de los posgrados y formaciones terciarias, un desarrollo impetuoso fuera del área metropolitana, un desarrollo importante de la investigación y de los vínculos de la extensión con la enseñanza, proyectos muy variados y exitosos con diversos organismos públicos, participación activa en las formas existentes de coordinación con el resto del sistema educativo. Es natural que en una institución tan grande y compleja se generen visiones contrapuestas y sea vista por muchos como una estructura que es renuente a los cambios y que, por tanto, cambia muy poco.

Por ello es necesario:

- a. Generar condiciones para incrementar la confianza en la seriedad y las virtudes de la institución, en particular mediante el firme apoyo a la creación de conocimiento avanzado y la enseñanza de calidad y la plena autonomía de los poderes políticos.
- b. Tomar en cuenta las necesidades sociales y productivas al concebir las formaciones terciarias y superiores y buscar para ellas soluciones superadoras que reconozcan que la Udelar no es ni debe ser la única institución a cargo de ellas.
- c. Buscar nuevas formas de participación democrática, del irrestricto ejercicio de la crítica y la autocrítica y del libre funcionamiento gremial.

El anterior rector, Rodrigo Arocena, en la presentación de esta colección, incluyó las siguientes palabras que comparto enteramente y que complementan adecuadamente esta presentación de la colección Biblioteca Plural de la

Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC), en la que se publican trabajos de muy diversa índole y finalidades:

La Universidad de la República promueve la investigación en el conjunto de las tecnologías, las ciencias, las humanidades y las artes. Contribuye, así, a la creación de cultura; esta se manifiesta en la vocación por conocer, hacer y expresarse de maneras nuevas y variadas, cultivando a la vez la originalidad, la tenacidad y el respeto por la diversidad; ello caracteriza a la investigación —a la mejor investigación— que es, pues, una de las grandes manifestaciones de la creatividad humana.

Investigación de creciente calidad en todos los campos, ligada a la expansión de la cultura, la mejora de la enseñanza y el uso socialmente útil del conocimiento: todo ello exige pluralismo. Bien escogido está el título de la colección a la que este libro hace su aporte.

Roberto Markarian

Rector de la Universidad de la República

Mayo, 2015

Prólogo

La memoria del teatro reciente: escenas para otra historia

Contra la idea del pasado como algo terminado, el pasado —que se piensa en el presente, como nos lo recuerda Henri Bergson— es siempre algo vivo, abierto, cambiante. Es siempre el producto de nuestra imaginación (acerca de lo vivido o lo acontecido, o respecto a huellas y rastros, dejados o encontrados), de nuestra sensibilidad e inquietudes; en suma, de nuestra creatividad y proyectos de vida y de sociedad.

En efecto, la escritura de la historia —el teatro escribe con su lenguaje, sus símbolos y gramática propios— también se orienta al futuro: «busca reavivar en él las posibilidades incumplidas», diría Paul Ricoeur; «las batallas que se perdieron ayer» y se podrían ganar en otros tiempos o lugares, como decía Edward Palmer Thompson.

Para Roger Chartier, la ficción —además— le da al pasado una presencia más poderosa. Frente a los relatos del pasado reciente que se sostienen en vivencias y memorias particulares que ofrece la memoria establecida devenida en sentido común, o a los relatos más científicos producidos por la historia, las ciencias políticas o la arqueología, el teatro se aventura en territorios a los que no pueden llegar esas disciplinas y viene aquí a jugar su parte, una parte igualmente indispensable.

El propósito de esta colección, por lo tanto, es realzar el papel del teatro contemporáneo en la construcción del relato de la historia reciente, interviniendo, de este modo, en la elaboración siempre trabajosa, múltiple y nunca acabada de esa memoria.

Sobre estas premisas y argumentos nos preguntamos: ¿qué historia construye el teatro uruguayo contemporáneo?, ¿qué nuevos territorios de memoria abre?, ¿cómo dialoga y cuestiona los relatos en circulación?, ¿cómo vuelve sobre los asuntos y problemas más conocidos para (re)construirlos simbólicamente, presentarlos e iluminarlos de otra manera a fin de hacernos ver y pensar otras cosas? La presente colección, en suma, explora el modo en que un conjunto de piezas actuales propone, bucea e interroga aspectos y temas menos recorridos del pasado reciente (la dictadura, su antesala, la transición) o retoma algunos asuntos, acaso más conocidos, pero desde lugares, reflexiones y lenguajes nuevos.

Este libro, no obstante, es una segunda entrega de un proyecto que comenzó hace algunos años en el marco de la maestría en Historia y Teoría del Teatro del Instituto de Letras (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República) y que a partir de un seminario sobre el tema resultó en un primer libro titulado *La dictadura contra las tablas. Teatro uruguayo e historia reciente*, cuyos compiladores fueron Roger Mirza y Gustavo Remedi, publicado en 2009 por la Biblioteca Nacional, el Centro de Estudios de América

Latina de la Universidad Estatal de Ohio y la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República.

En aquella oportunidad, nos motivó, en primer lugar, el haber cobrado conciencia, casi súbitamente, de lo que nos pareció un inusitado interés de parte del teatro contemporáneo de principios del siglo XXI por volver la vista atrás y ofrecer relatos del pasado, nuevos relatos, otros relatos de una historia reciente, que descubríamos como parte de nuestra historia presente.

Nos animó, en segundo lugar, la necesidad de crear un espacio de diálogo e intercambio crítico entre el discurso teatral y otros discursos (la historiografía, la ciencia política, la novela, el cine) en lo que respecta al pasado, a lo acontecido, a sus significados. Parte de este diálogo pasaba por cuestionar algunos lugares comunes y sesgos a la hora de hablar sobre el pasado, tales como la noción del «apagón cultural», la «teoría de los dos demonios» o un sentido de lo político acaso excesivamente estrecho y restrictivo (sostenido por un conjunto muy limitado de ejes y categorías: dictadura, democracia, militares, guerrilleros, partidos, elecciones), que perdía de vista otras dimensiones de lo político y se desplegaba e instalaba en múltiples frentes y niveles, donde hacía su mejor trabajo: un trabajo profundo, silencioso, de mediana o larga duración y, por esto, más difícil de identificar y transformar.

Tercero, y como consecuencia de lo anterior, el convencimiento de que aún quedaban muchas cuestiones, aspectos y experiencias relativos al período que habían permanecido en las sombras, en el silencio, en el olvido (o, al menos, en el umbral) y que es preciso conocer y recuperar.

En efecto, una parte de aquel primer esfuerzo consistió, precisamente, en ir en busca de obras y autores que brindaban «Otros territorios de la memoria», como se tituló una de las secciones del libro. Puesto que «Nos habíamos olvidado tanto», como se tituló otro de los trabajos, los imaginamos como una contribución y complemento porque sacaban a la luz acontecimientos, vivencias y subjetividades desatendidas e, incluso, insospechadas; algunas, relacionadas con la vida cotidiana, las experiencias, las luchas y los sueños de la gente común y corriente, como en el caso de *Para abrir la noche* (2001) de Horacio Buscaglia o *No digas nada, nena* (2007) de Sandra Massera; otras, con situaciones y episodios prácticamente desconocidos, como en el de *La Embajada* (2007) de Marina Rodríguez (sobre lo ocurrido en la casa del embajador mexicano en Carrasco, hoy la embajada de Alemania) o *Como Greenwich* (2004) de Juan González Urtiaga (sobre un texto de Mario Benedetti acerca de la experiencia y los dilemas del exilio), por poner apenas dos ejemplos. También por el modo nuevo en que se replanteaban algunos temas y hechos, como en *Cuentos de hadas* (1998) de Raquel Diana, *Memoria para armar* (2002) de Buscaglia, *Elena Quinteros, presente* (2003) de Marianella Morena o *Malezas* (2006) de María Pollak.

Es sobre esta experiencia previa —que nos sirvió de basamento y telón de fondo— que organizamos, primero, en el segundo semestre de 2014, un

seminario de investigación (en el marco de la maestría de Teatro) y, luego, en octubre de 2015, un seminario en el Centro Cultural de España (CCE), ofrecido colectivamente por los autores de este libro y pensado como instancia de extensión y discusión de lo hallado.

En dichos seminarios, tuvimos el propósito doble de identificar y ocuparnos de una serie de piezas recientes que ponían de manifiesto un sostenido interés en volver sobre el pasado para tratar otros temas (los dilemas de los hijos expropiados y reaparecidos, la existencia y la labor de la censura, el papel del teatro en dictadura, la actitud de la nueva dramaturgia frente a la cuestión del pasado, el problema de su museificación y manipulación por los Estados), y de, a la vez, ahondar en los modos que ingenia el teatro para poder recuperar esas otras zonas de memoria y, más precisamente, generar una experiencia teatral (que es siempre convivial, sensual, etcétera) con relación al pasado y su significado para nosotros. También para construir otras lecturas y perspectivas a partir de otras dramaturgias y poéticas: menos solemnes y épicas, más dialógicas y carnavalizadas —dicho esto en un sentido bajtiniano—, con más incertidumbres y un mayor uso del humor, la parodia y el absurdo —y del mito, la historieta y la ciencia ficción, llegado el caso—, que dan lugar a un abordaje y un tratamiento más lúdico, más distante, autorreflexivo y autocrítico, pero, además, en el que ya no es posible estar fuera, no situados, no quedar involucrados.

Esto se desprende de la consideración y estudio de un nuevo corpus de piezas, las cuales son abordadas por los autores que contribuyen a esta colección: *Or. Tal vez la vida sea ridícula* (2009) y *Ex. Que revienten los actores* (2012) de Gabriel Calderón, *Los soñadores* (2013) de Carlos Manuel Varela, *El tipo que vino a la función* (2014) de Raquel Diana, *Actos de amor perdidos* (2011) de Tamara Cubas, *La fiesta. Están todos invitados* (2013) de Fernando Toja, *Pátina* (2010) de Verónica Mato y *Villa + discurso* (2013) de Guillermo Calderón, adaptada por Carla Larrobla y Mariana Riso, además de una nueva visita a *Malezas* (2006) de María Pollak. Asimismo, del proyecto Marcas de la Memoria, en tanto puesta en escena de la historia reciente en el escenario urbano, que señala en dirección del desafío de tomar en cuenta otras teatralidades y teatralizaciones de la memoria (sociales, urbanas, estatales, escolares, populares, etcétera) que siguen faltando en este tipo de investigaciones.

Resta volver a insistir no solo en la idea de que el pasado es una obra en construcción, sino en que se trata menos o tanto del pasado como del presente y del futuro. No solamente porque pensamos el pasado desde los intereses de hoy, sino porque, en el caso de la historia reciente, se vuelve ostensiblemente difícil trazar el corte entre ayer y hoy. Es decir, pensar desde afuera de aquel pasado continuado, de sus aspectos políticos y de lo que hace a las estructuras, subjetividades y dinámicas más profundas, que anteceden y sobreviven al golpe de Estado y a la dictadura militar —al terrorismo de Estado— y que, en parte, lo explican: las contingencias y necesidades del capitalismo y, en particular, sus variantes periféricas y dependientes; las tendencias burocráticas, tecnocráticas

y autoritarias del Estado; la razón (instrumental) disfrazada de racionalidad y promesa de emancipación; la colonialidad que subyace a ciertos modelos de cultura, de civilización, modernización y desarrollo (la matriz colonial del poder); las posiciones, tensiones y pugnas que todos estos procesos crean y movilizan: de clase, étnico-raciales, de género, generacionales, culturales (epistémicas), etcétera, que, a veces, se presentan de manera desagregada, pero, las más de las veces, amalgamadas e indisolubles, del mismo modo que la integridad y la dignidad de la persona se ve amenazada y violada cuando no se respeta uno cualquiera de sus derechos.

En cuanto al futuro, quiero volver aquí sobre la frase «escenas para otra historia», que funge de subtítulo en este prólogo y que, de manera ambivalente, como la mirada de Jano, apunta tanto hacia atrás como, principalmente, hacia adelante. Es que, en última instancia, lo que está en juego en estos relatos del pasado es el modo en que buscan intervenir en el presente, tanto para poner en evidencia las formas en que el pasado se adhiere, penetró y sobrevive de manera solapada, como para imaginar y dar pie a otras formas de vida, otra cultura, otra sociedad.

Gustavo Remedi

Julio de 2016

Ex. Que revienten los actores de Gabriel Calderón. ¿De quién es el dolor?

ESTÍBALIZ SOLÍS CARVAJAL

*Hay quienes piensan que el tiempo lo cura todo,
calma las aguas, soluciona los problemas. Pero,
¿y si el tiempo tuviese el efecto contrario?
Tal vez lo tiene y no nos damos cuenta.
Esta es la historia de una muchacha
con un dolor que se hacía más fuerte
con el tiempo, una necesidad que se profundizaba
con el paso de los días y un problema
que explotaba en la cara de todos aquellos
que no querían escucharla. Esta es la historia
de una familia que se reencuentra
en una Navidad después de mucho tiempo,
mucho, mucho, mucho tiempo.*

Material publicitario de *Ex. Que revienten los actores*

Visita al espectáculo. Descripción formal de la obra y su contexto de producción

Ex. Que revienten los actores (en adelante, *Ex*), con texto y dirección de Gabriel Calderón, escrito en residencia con el Théâtre des Quartiers d'Ivry de Francia, se estrenó en el año 2012 en el Festival Internacional de Manizales (Colombia) y, a su regreso, se instaló en Uruguay en la sala La Gringa, para luego reponerse en algunos barrios de Montevideo. Posteriormente, se presentó en varios escenarios internacionales, entre ellos, los de Santa Cruz, París y Santiago. El espectáculo fue financiado por el Programa de Fortalecimiento de las Artes de la Intendencia de Montevideo y su texto dramático forma parte de la llamada pentalogía fantástica del autor, de la que ya se han estrenado: *Uz. El pueblo* (2006) y *Or. Tal vez la vida sea ridícula* (2010). En noviembre de 2014, el espectáculo fue repuesto en Montevideo como parte del ciclo Radical Calderón, homólogo del ciclo del autor realizado en Francia, meses atrás.

En *Ex*, el personaje de Ana (interpretado por Dahiana Méndez), de 29 años, ha crecido con la memoria llena de vacíos y la percepción de que hay acontecimientos que desconoce, relacionados con su familia y el periodo de la dictadura uruguaya. Su padre Jorge (interpretado por Gustavo Saffores) desapareció durante ese periodo y luego murió al poco tiempo de su reaparición, cuando ella aún era niña. Su madre Graciela (interpretada por Marisa Betancur) rompió relaciones con su abuelo materno Antonio (interpretado por Diego Artucio) muchos años atrás,

y Ana no sabe de la existencia de la familia paterna: ni de su abuela Julia (interpretada por Natalia Acosta) ni de su tío José (interpretado por Ramiro Perdomo). En tanto, su madre murió recientemente en un accidente de tránsito.

Los materiales de difusión del ciclo Radical Calderón advierten que se trata de una obra sobre el tiempo y el dolor, mientras que la sinopsis publicitaria pone el énfasis en el tema de las relaciones familiares y vuelve sobre el asunto del tiempo. Ana no soporta el dolor de la duda y la necesidad de verdad o, al menos, de un relato que ordene los acontecimientos y revele a los miembros de su familia. Esta herida le imposibilita también decir el amor, ponerlo en lenguaje, pese a las repetidas insistencias de su novio Tadeo (interpretado por Alfonso Tort), que está profundamente enamorado de ella y haría cualquier cosa para hacerla feliz. Tadeo es científico y, en un giro argumental que instala en la obra la codificación fantástica o de ciencia ficción, ha construido una máquina del tiempo, con la cual traerá a los miembros de la familia muertos: la madre, el padre, el abuelo materno y el tío paterno. Invitará también a la abuela materna, aún viva, para compartir con ellos la cena de Navidad.

La ficción se desarrolla en tres bloques temporales, llamados por la dramaturgia: *tiempo futuro*, *tiempo presente* y *tiempo pasado*. Sin embargo, el tiempo pasado no es unitario, está compuesto por pasados diversos: veinte años atrás, diez años atrás, hace dos años, hace pocos meses. El tiempo pasado se presenta fragmentado y desperdigado, sin ordenación cronológica, interrumpiendo el nivel correspondiente al tiempo presente. El tiempo presente tiene unidad de acción y transcurre de manera lineal en cuanto a la sucesión de hechos, y es, sin embargo, constantemente interrumpido, como dijimos, por saltos temporales, a través de irrupciones dramáticas no solo de los diversos tiempos pasados, sino también del tiempo futuro. Este último tiempo es dirigido por el personaje de José, que conecta e interviene sobre los tiempos pasado y presente a modo de demiurgo omnisciente, realizando reflexiones y sentencias sobre los acontecimientos. El espectador está llamado a reconstruir o completar el relato del pasado y del futuro, siempre insuficientes.

Tal vez sea por este acertijo temporal sobre el que se despliega la dramaturgia que el crítico Jorge Arias (2013), en un artículo sobre *La mitad de Dios* (montaje de la Comedia Nacional dirigido por Calderón), aprovechó para alegar, refiriéndose a *Mi muñequita*, *Ex*, *Or* y *Ur*: «su incapacidad [de Calderón] para contar una historia en forma coherente, con comienzo y fin». En dirección opuesta a la mirada de Arias, esta estrategia dramaturgica, en el caso de *Ex*, resulta no solo de una coherencia impactante al presentarse de manera análoga al relato plural, retazado e inconcluso de los hechos ocurridos durante la dictadura uruguaya, sino funcional a las estrategias escénicas empleadas para el abordaje de cada uno de los tiempos representados.¹ La acción del tiempo presente, por su parte,

1 Desarrollaremos en el apartado IV («*Ex. Que revienten los actores. ¿A quién pertenece el dolor?*») las estrategias y códigos escénicos que aparecen con frecuencia en los diversos tiempos pasados y que establecen una distinción estética y discursiva con los utilizados para la

transcurre con una velocidad vertiginosa, plagada de enfrentamientos directos de los personajes, en tono exaltado, además de situaciones más bien farsescas: «asociadas ordinariamente con la idea de una comicidad grotesca o bufonesca» (Pavis, 2008: 205) y que apelan, en buen grado, al humor físico. En los momentos correspondientes al tiempo pasado, los personajes muestran la misma vehemencia que en el tiempo presente, la misma intensidad exaltada en las actuaciones, pero estas escenas transcurren en otro registro, con total ausencia de situaciones humorísticas y más cercanas al melodrama, entendido como: «aquello que produce un efecto de exageración y agresión por el estilo, la interpretación de los actores o la escenificación», y, en este caso, con personajes que tienden a determinarse en roles definidos como buenos y malos y con una puesta en escena que «favorece la identificación al provocar la emoción» (Pavis, 2008: 287).

Tiempo presente. La familia ha sido reunida por Ana y Tadeo para compartir una cena de Navidad



Fuente: Nairí Aharonián.

Este registro melodramático, presente en los tiempos pasados, así como el clima farsesco que impera en el tiempo presente —ambos tiempos conducen, como dijimos, a una vehemencia exaltada en las actuaciones—, supo incomodar a la crítica, que acusó el espectáculo de estridente:

Abundan en *Ex. Que revienten los actores* las declaraciones de principios, las repeticiones, los lamentos, los garabatos (de Graciela), elementos que por su reiteración van perdiendo efecto. Y por sobre todo, hay un clima de emociones

escenificación del tiempo presente, así como las consecuencias formales del paso de los personajes entre un tiempo y el otro: en la actuación y en el lenguaje poético de la puesta en escena.

exacerbadas que aquí se expresan gritando, lo cual termina inevitablemente por cansar al espectador que debe escuchar durante 1 hora y 20 minutos la estridencia de la compañía Complot (Oyarzún, 2015).

Esta incomodidad surge como producto de la conjunción entre dos lenguajes distintos (uno para cada uno de los tiempos evocados), que encuentran su vértice en el caos y la urgencia, intencionadamente estridentes, por resolver un dolor profundo y difícil, dentro de las riesgosas condiciones pautadas por la trama: por una parte, la necesidad impostergable de enunciar el amor y construir la felicidad, imposibilitada por la ausencia de un relato sobre la fractura familiar; por otro lado, el empuje de aquella necesidad: las condiciones que la codificación fantástica exige para que el relato se realice. La urgencia responde al dolor, pero también al peligro inminente de la alteración del universo, de su colapso. Tadeo enuncia constantemente el riesgo que conlleva la operación que están intentando, la incertidumbre sobre las consecuencias fatales que podría tener esta cena de Navidad:

Lo primero a considerar es que, en el mundo tal como lo entiende la ciencia, ni la materia ni la energía se pierden, solamente se pueden transformar o redistribuir, así que todo lo que un personaje pierde o gana viene de otro lado o va a otro lado, o se resignifica, llegado el caso (Borkenztain, 2013: 46).

¿De qué manera se transforman los personajes y los lenguajes escénicos al transitar entre un tiempo y otro? ¿A qué se debe la estridencia como opción estética que atraviesa ambos tiempos? ¿Por qué poner a los personajes y a los actores a reventar en escena? ¿Por qué los «lamentos y declaraciones de principios», destacados por Carola Oyarzún, aparecen particularmente en los tiempos pasados y por qué son leídos con incomodidad como estrategias gastadas y repeticiones que han perdido efecto? ¿Qué pretenden evocar? Nos interesa discutir sobre las estrategias escénicas del espectáculo y las opciones riesgosas de la dramaturgia en conexión con la escena teatral montevideana de la que forma parte, así como de la que se distancia, buscando construir hipótesis de lectura que nos permitan dimensionar los aportes de *Ex* al relato sobre el dolor y al debate social sobre su resarcimiento.

Mirada. Perspectiva crítica y enfoque

Observábamos anteriormente, de manera superficial, el lugar que ha ocupado la obra dentro del sistema teatral uruguayo: producida con apoyo estatal, estrenada en un prestigioso festival internacional, repuesta en una sala y luego por los barrios montevideanos, versionada en francés y presentada en numerosos festivales internacionales. Resulta evidente que la producción teatral de Calderón ocupa un sitio destacado dentro de la escena uruguaya, producto de una prolífica trayectoria con más de 20 obras escritas y numerosos premios, en poco más de doce años de trabajo.

Sin embargo, Resulta evidente que la producción teatral de Calderón ocupa un sitio destacado dentro de la escena uruguaya, producto de una prolífica trayectoria de la compañía y su director no explican directamente, al menos no de manera evidente, el lugar que ocupa dentro de la escena uruguaya el discurso de la obra, la perspectiva que expresa, no solo en lo relativo a la problematización del pasado reciente, sino también —y sobre todo— respecto a las formas y convenciones del quehacer teatral uruguayo en relación con *decir la dictadura*.

En este sentido, se entiende que, ante la deuda social con este decir la dictadura de parte de otros espacios políticos —nos referimos a la reconocida impunidad para los delitos y violaciones a los derechos humanos cometidos durante este periodo—, ha sido fundamental la elaboración simbólica desde otros espacios de construcción de pensamiento, entre ellos, las artes:

Porque el recuerdo rechazado, la negación frente a las experiencias extremas del horror que resultan intolerables y se resisten a ser narradas, «la violencia vivida y no simbolizada», como dice Marcelo Viñar, se transforma en trauma y produce «efectos de fractura en la memoria y los ideales» que amenazan la integridad del sujeto individual y colectivo. [...] El teatro ofrece la posibilidad de simbolizar la violencia en un encuentro comunitario capaz de romper con el aislamiento y de socializar la experiencia puramente individual (Mirza, 2009: 29).

En este trabajo, nos proponemos observar los modos en que *Ex* problematiza dramáticamente la narración del pasado reciente, considerando, entonces, dos objetos de estudio: por un lado, los paradigmas interpretativos de la historia reciente que la obra pone en tensión, y, por otro, las formas de hacer teatro a las que recurre, sus estrategias escénicas y las claves estilísticas del autor y director, que han aparecido ya en su obra anterior, pero que se transforman al servicio de esta «simbolización» a la que refería Roger Mirza.

Encontramos, con cierta extrañeza al principio y luego algo de entusiasmo, que, ante la pregunta sobre qué episodio o problema relativo a la historia reciente registra o ilumina esta obra, la respuesta pareciera ser: el presente o, incluso, el futuro. El entusiasmo nacía, tal vez, de la posibilidad de poner a prueba, al menos a modo de analogía, la decisión estratégica propuesta por Paul Ricoeur de «invertir el orden de los problemas y partir del proyecto de la historia, de la historia por hacer, con el propósito de encontrar en ella la dialéctica del pasado y del futuro y su intercambio en el presente» (1994: 70).

Ante la obra de un dramaturgo que, en ocasiones anteriores, se había mostrado con reticencia a decir la dictadura y que, en los últimos años, decide estrenar dos espectáculos expresamente sobre el tema (*Or* y *Ex*), pero en clave de ciencia ficción, consideramos conveniente explorar no solo los supuestos ideológico-discursivos que la obra pone en tensión, sino también las consecuencias políticas en el sistema teatral uruguayo y en la elaboración colectiva del dolor generado por la dictadura, que puede extraerse de las decisiones escénicas (formas y convenciones de lo teatral) tomadas por Calderón para la construcción de este espectáculo y de sus connotaciones discursivas en cuanto al quehacer teatral, entendiendo, al igual que Mirza, que:

El arte, por lo tanto, más que proponer un relato interpretativo coherente y único a partir de la experiencia, busca crear un «campo de fuerzas y resistencias, de disputas de comprensión e interpretación, de pugnas ideológico-discursivas» (Richard, 2008: 67), en un haz de sugerencias que alimenten la memoria e impidan congelar en una versión definitiva la emergencia inapresable de lo real (Mirza, 2009: 33).

Teatro e historia reciente. Aporte de la obra de Calderón en el *decir la dictadura*

La línea de investigación que nos convoca parte de la inquietud sobre el paulatino crecimiento de espectáculos teatrales referidos a la dictadura a partir de la transición democrática y cómo esta expansión se fue extendiendo a lo largo del tiempo, con temas que continúan apareciendo en la escena actual, los cuales aportan miradas diversas, y con nuevas generaciones que se suman a la elaboración de una historia que aparentemente les sería lejana o, incluso, ajena.

María Florencia Heredia (2012) explica que, si bien en el periodo dictatorial la escena teatral uruguaya logró mantener una cierta autonomía de funcionamiento, lo hizo con base en mecanismos de «ocultamiento y mostración», encaminados a una metacomunicación que permitiera problematizar algunos aspectos relacionados con la vida política y social, lidiando, a su vez, con la censura y la persecución, y, muchas veces, perdiendo la contienda.

Esto generó, según la autora, la proliferación de un «teatro de tesis», que buscó exponer realidades que se consideraban externas al hecho teatral y con las que la práctica artística debía mostrarse comprometida. Ya en la apertura democrática, ocurrió un desplazamiento de la relación entre arte y compromiso, esta vez no referido únicamente a la denuncia, sino «a [...] la memoria y revisión de las culpas individuales en las tragedias colectivas» (Heredia, 2012: 67).

Mirza (2009) explica este proceso desde la recepción de los espectáculos, afirmando que, ante la dificultad de elaboración del trauma vivido y ante la intensidad de los recursos teatrales (encuentro colectivo, presencia de cuerpos), el público rechazó la escenificación temprana del dolor (a la salida de la dictadura); experiencia divergente a la del género narrativo, en el que estas historias eran de amplia circulación.

Posteriormente, a mediados de los años noventa, se produjo esta proliferación de obras que, en general, en la orientación de lo expresado por Heredia, tematizaron la memoria y la justicia en relación con la dictadura, con fuerte aire de compromiso social. Casi al mismo tiempo, empezó a aparecer una línea de trabajo que se apartaba de esta escena dominante y buscaba determinar su modo de hacer teatro en oposición a algunas de estas prácticas, planteando otros lenguajes. Así lo afirma Gabriela Braselli:

Los directores de los 90 intentan hacernos «mirar en cierta dirección», otra de la del teatro instalado y predominante [...]. Y sobre todo es un tipo de espectáculo que se plantea en disidencia con un cierto modo de ver el pasado reciente que está estancado en el didactismo y los sobreentendidos ideológicos. Espectáculos que intentan describir la experiencia de la violencia colectiva con un importante énfasis discursivo, pero sin la renovación estética que les permita sensibilizar a las generaciones más jóvenes (2012: 84).

Tanto Heredia como Braselli consideran a Calderón (de una generación posterior a la de los noventa) como un autor que aun en su obra más temprana toma distancia de inmediato de las formas dominantes y de los procedimientos de un teatro que parecía no convocarlo. Esta distancia se manifiesta en su obra temprana en el desarrollo de temas propios, en los que no aparecen los ejes dominantes de la escena y con una estética claramente contestataria a estas formas, pero también, manifestando, más allá de la escena, un discurso relacionado con las tensiones generacionales y crítico con la noción heredada de *compromiso*. Así, se comprueba en un trabajo que Calderón titula «Notas sobre nosotros “los nuevos”»:

Parece ser un tema conflictivo el asunto del compromiso de los jóvenes. Suelen atacarnos de no tener compromisos políticos, ni objetivos futuros. [...] ¿No es esto vocación, amor y pasión? [...] ¿Solo valen las claves y las noches sin dormir de los años sesenta? ¿Solo el teatro si se hace con sufrimiento o en un contexto y situación del país complicados? ¿No sigue siendo este mundo y este país un lugar complejo con alegrías y miserias con las que crear y contra las cuales luchar? ¿No hay compromiso y lucha en la alegría y la democracia? (2008: 34).

En ese sentido, nos preguntamos, para el caso de *Ex*, cuáles serían las claves renovadoras a las que apuntaba Braselli y en contraste con qué el teatro de Calderón propondría otros lenguajes, así como de qué manera se construye esta noción de compromiso que el autor manifiesta, con quién se compromete *Ex*, cuál es su aporte en la forma de elaborar el pasado reciente a través del arte.

Volvamos un momento a la descripción de la escena de teatro sobre la dictadura aparecida a partir de mediados de los años noventa. En la compilación *La dictadura contra las tablas. Teatro uruguayo e historia reciente*, elaborada por Mirza y Remedi en 2009, antecedente del presente trabajo, Mirza desarrolla una clasificación de las obras del corpus analizado que, si bien no da cuenta de la totalidad de la escena de teatro sobre la dictadura y posterior a ella, genera una vista panorámica de algunos temas y tratamientos frecuentes en estos trabajos.

El ensayo hace notar tres clases de espectáculos. En un primer grupo, ubica los unipersonales, en los que un sujeto narra su historia personal como víctima. En ellos, las escenificaciones se suelen acercar a las condiciones de un relato oral, aunque pueden presentar episodios o momentos con acciones no mediadas, escasa creación de personajes (además del protagonista) y más evocaciones de ellos o desdoblamientos del protagonista, y un mínimo de elementos escénicos concretos. En este grupo, están los espectáculos que retoman textos narrativos difundidos y hacen su adaptación.

En un segundo grupo, sitúa los espectáculos en los que se representa a dos personajes opuestos o contrastados con una clara polarización.

Finalmente, en un tercer grupo, están las obras que exhiben diversas posturas ideológicas, distintas voces de enunciación y tramas menos polarizadas, con una voluntad testimonial mayor y un compromiso con la noción de lucha (Mirza, 2009: 43-47).

Si bien *Ex* no se encuentra en el corpus a partir del cual se hizo esta clasificación y no podría, por tanto, responder a estos grupos de características, entendemos que su propuesta contrasta, en gran medida, con los tratamientos frecuentes en este universo de espectáculos, pero también se sirve de ellos, pues retoma elementos puntuales de estos enfoques para discutirlos y ponerlos en diálogo con otras perspectivas. Desarrollaremos este planteo más adelante, pero, antes, es necesario observar algunas claves estilísticas de la obra de Calderón para apreciar desde dónde realiza esta incorporación de las tendencias y los procedimientos dramáticos de la escena que lo precede.

María Esther Burgueño (2009) destaca algunas generalidades de la obra de Calderón tomando en cuenta su producción hasta 2007, es decir, antes de la aparición de *Or* (2009) y *Ex* (2012), espectáculos con alusiones directas al pasado reciente. Del aporte de Burgueño rescataremos, a los efectos de este trabajo, únicamente los temas y modos que continúan apareciendo en estos últimos espectáculos y, en especial, en *Ex*: por un lado, la recurrencia temática al enfrentamiento generacional y al rol de la familia como espacio donde tiene lugar este enfrentamiento; por otro, el uso de música popular con letra y algunos elementos coreográficos y, sobre todo, el uso permanente del humor en el abordaje de temas difíciles, casi siempre asociados a situaciones de violencia.

Burgueño llama «teatro de lo obsceno» a la obra temprana de Calderón por usar un lenguaje que incorpora aquello que pertenece al orden de lo privado y por mostrarlo con conciencia de que causará horror. A esto, añadiremos nosotros que esa irrupción de la violencia en escena, en el caso de *Ex*, experimenta una transformación poética mediante el uso del humor en el tratamiento de un tema al que el humor le ha estado vedado.

La irrupción del lenguaje de Calderón transgrede la solemnidad que la escena anterior prefigura para la narración de la dictadura y sus horrores, no sin provocar reacciones en la crítica:

La apuesta de la escena familiar desbordada y disfuncional que con mucho éxito han trabajado varios dramaturgos latinoamericanos en el último tiempo, con Claudio Tolcachir a la cabeza (La omisión de la familia Coleman, 2005), en esta entrega de Calderón, se ha vuelto vacía. Los clichés escénicos como la cena navideña desmantelada y caótica, las puertas que se cierran como signo de dramatismo o la abuela que se emborracha la vuelven inconducente. Así, el elemento político planteado en la necesidad de conocer y recordar el pasado y las horribles prácticas de la dictadura queda sepultado bajo el exceso verbal y actoral (Oyarzún, 2015).

Para Oyarzún, la violencia, el humor y el exceso no se constituyen como elementos efectivos para una poética que pretende poner en discusión el dolor. ¿De quién es el dolor? ¿Quiénes tienen derechos sobre él? ¿Son algunos dolores más reales o legítimos que los otros? En el caso de *Ex*, esta discusión tiene lugar en la familia y a partir de una tensión generacional que se disputa la pertenencia del dolor o la posibilidad de poder declararlo como propio y, por tanto, de poder contribuir tanto a propagarlo como a combatirlo:

José. [...] ¿Para qué luchamos todos? —se estarán preguntando. ¿Por amor, por poder, por dinero? No. Todos luchamos, acertada o equivocadamente, por dos cosas: para ser felices o para que otros sean tan infelices como nosotros (Calderón, 2014: escena 1, «Tiempo futuro», pp. 32-33).

Ahora, ¿cómo es posible usar el humor para hablar del dolor? ¿Cómo puede problematizarse la violencia desde recursos violentos? Creemos que es allí donde aparece un claro aporte de la obra de Calderón en los modos de decir la dictadura desde lo teatral, es decir, al utilizar sus propias herramientas expresivas, la voz que venía construyendo como dramaturgo y director desde sus trabajos anteriores, para discutir un tema al que este lenguaje le está vedado o que, al menos, no parece figurar en la escena teatral sobre la dictadura que lo antecede.

Al mismo tiempo, al proponer una estética divergente, desplaza la noción dominante del compromiso del artista hacia la búsqueda de un diálogo inclusivo que permita sumar actores a la discusión del pasado reciente, incluso actores de generaciones que no vivieron la dictadura, pero que son parte de un colectivo social donde el trauma (en el sentido planteado por Mirza) no ha terminado de simbolizarse y donde sigue habiendo una deuda social con la memoria y la reparación a las víctimas; un colectivo que, sobre todo, merece la oportunidad de pensar las lecciones aprendidas de estos procesos dolorosos en la construcción de su propio proyecto de historia.

La incorporación de estos actores sugiere una preocupación artística por la construcción del proyecto de historia, cercana a lo que Ricoeur llama «la historia por hacer», como un diálogo entre el pasado y el futuro que tiene lugar en el presente. Así mismo lo admite Calderón:

Hasta el día de hoy, nuestros países, padres, hijos y abuelos siguen luchando en torno al tema. Unos, para que se deje de revolver el pasado y se piense en los problemas del presente y del futuro. Otros, argumentando la importancia de conocer el pasado para resolver el presente y construir un futuro, y, algunos pocos, por el derecho inalienable a saber la verdad. [...] No es mi intención, ni la será, ilustrar sobre este proceso, este pasado, que tanto dolió y duele hoy a todos aquellos que vivimos en estos países. Mi intención es pequeña *pero no menos ambiciosa*. [...] ¡Qué gran robo sería que los protagonistas nos robaran con su muerte y se abogaran para ellos las lecciones de los errores cometidos en nombre de todos, pero protagonizados por ellos! (2014: 32).

Ex. *Que revienten los actores.* ¿A quién pertenece el dolor?

Nos dedicaremos ahora a observar los paradigmas ideológico-discursivos del tratamiento de la memoria y la narración del pasado reciente que la obra pone en tensión. Pretendemos también analizar de qué forma, a partir de qué procedimientos dramáticos se construye el discurso de la obra sobre el pasado reciente. En especial, como habíamos enunciado anteriormente, de qué forma la obra retoma elementos estéticos o recursos dramáticos de la escena dominante que la antecede, y de la que diverge, para discutirlos o ponerlos en diálogo con los recursos propios del teatro de Calderón.

La primera discusión fundamental de la obra se enfoca en el tratamiento de la memoria sobre la dictadura, pero también en el derecho a pedir justicia. La pregunta central es a quién o quiénes pertenecen estos espacios de acción política, quiénes pueden hablar sobre la dictadura y quiénes están autorizados para reclamar justicia: si solamente aquellos que protagonizaron de alguna manera este proceso, los ahora acusados, sus víctimas, sus perseguidos, o si es este un problema pendiente de ser problematizado colectivamente. Esta discusión se materializa en la obra a partir de la pregunta: ¿a quién pertenece el dolor?, enfrentando también a tres generaciones representadas por la joven protagonista, Ana, su madre Graciela y su padre Jorge (de la misma generación), y sus abuelos Antonio y Julia.

Por un lado, la tensión entre Ana y Antonio se centra en la diferencia entre el dolor narrado o heredado y el dolor vivido, puesto que Antonio plantea que este dolor transmitido o narrado no tiene el mismo valor que el experimentado y que se asemeja a una actuación:

ANTONIO. [...] Mirá, nena, yo no sé qué te dijo tu madre, qué mentira te contó o qué mierda. Tampoco me importa. Yo tuve que aguantarme muchas cosas, ¿sabés? ¡Qué mierda vas a saber vos! Tuve que soportar mucha porquería, mucha mentira, mucha injusticia, muchos dedos apuntando hacia mí, tuve que mudarme muchas veces de casa [...].

ANTONIO. [...] Mirá, cuando yo digo que sé cosas, no es porque me las contaron, no es porque las leí en un libreto o porque alguien me está pasando letra. No, no, es porque lo viví. [...] ¡Vos sos la actriz que simula emociones sin conocerlas! Vos no sabés nada y tenés que inventártelo todo, imaginártelo y tenés una imaginación muy fuerte, nena, vos. Creés que las cosas se van a solucionar con ideas, y deberías entender y meterte bien adentro de esa cabecita que las fuerzas de tus ideas se van al carajo cuando se enfrentan con la verdad, demolidora e inamovible, de cualquier palabra que provenga de mi experiencia [...]. (Calderón, 2014: escena 2, «Tiempo pasado», pp. 36-37).

Esta discusión tiene lugar en el tiempo pasado, es decir, en uno de los momentos en que la ficción realiza un salto temporal para mostrar un fragmento, siempre inconcluso, de los hechos que anteceden a la línea de acción principal (la realización de la cena navideña en el presente). El personaje de Antonio se presenta

con un discurso esquemático, que lo ubica como uno de los personajes victimarios que suelen aparecer en las representaciones poniendo en escena visiones más polarizadas sobre los roles de los militares. Esta idea es apoyada por el vestuario (lentes de sol tipo Ray-Ban, chaqueta verde claro) y por la composición del personaje: actitud autoritaria en general que alterna silencios y pausas plagados de violencia contenida, con enfrentamiento directo con voz exaltada, casi siempre dando órdenes o consejos. Es decir, este personaje pareciera pertenecer a otra línea de teatro, de un teatro más polarizado, donde se dibujan roles de buenos y malos.

Vale también notar dentro de esta caracterización esquemática del personaje el modo peyorativo y con suma violencia en que Antonio utiliza el vocativo «nena» para afirmar la relación entre la ignorancia de su interlocutora, su edad y su sexo, y como medio para deslegitimar su participación en la discusión del dolor y la verdad. Asimismo, se puede apreciar cómo las estrategias teatrales-representativas (la llamada *actuación*) se deslegitiman también como recurso válido para referirse a la verdad, a la construcción de la historia.

Por otro lado, Graciela y Jorge muestran otro punto de vista, otra faceta de la discusión sobre la pertenencia del dolor. En su caso, el problema es si, en un momento social de crisis absoluta e injusticia, como militantes, tienen o no derecho a la felicidad, y este problema tendría consecuencias directas sobre la pertenencia del dolor, pues este *construir la felicidad posible* se debate entre conservar o no para sus hijos la memoria de este dolor sufrido, es decir, entre incluirlos o no en la discusión sobre el pasado, en la participación política en su simbolización.

Al anular la memoria para sus hijos, para las generaciones futuras, más jóvenes, se anularía también la inclusión de estos en la problematización del dolor, o su posibilidad de manifestarlo o sufrirlo, y los dejaría al margen de conocer los acontecimientos que los atravesaron como familia y los determinaron, pero, sobre todo, sin la oportunidad de discutir si el proyecto de construcción de la felicidad es posible para sí mismos, aun si se desconocen los hechos que le atañen al cuerpo colectivo del que formarían parte (en el caso de *Ex*, el de la familia, pero en el caso de la «pequeña tarea» que Calderón se atribuía, el cuerpo social.² Así, se observa en el texto dramático:

GRACIELA. [Hacia Julia]. [...] El pasado fue algo entre vos y yo y muchos otros que ya están muertos, y, con su muerte, muere la verdad y lo que queda es una vida nueva. Y si yo peleé y grité y acusé fue para que un día mi hija pudiese vivir en paz y escribir de cero, hacer una historia mucho más linda que la que nosotros protagonizamos.

[...]

JULIA. ¿Y quién te creés vos para tener la propiedad sobre la verdad y sobre el pasado?

[...]

2 Véase: Calderón, 2014: 32 (cita en apartado anterior).

La verdad vuelve, el pasado siempre vuelve, la justicia llega (Calderón, 2014: escena 8, «Tiempo pasado», pp. 46-47).

Graciela defiende la necesidad de construir el futuro a partir de la anulación del pasado. Lo hace de manera vehemente, reclamando un derecho adquirido (desde su lucha y compromiso demostrado) para manipular la narración del dolor y así brindarle protección a su hija. El énfasis está en su posición de madre. A lo largo de la obra, este personaje se constituye desde la parcialidad de su maternidad, y su lucha por el descanso parte de una militancia parcial que queda de lado ante la maternidad y la familia. Graciela es la militante que se rinde, que renuncia por el cansancio y la integración con otro modelo de compromiso, el de la construcción de la felicidad. De nuevo, se nos presenta un personaje que encaja con un rol tipificado de madre que se sacrifica por sus hijos, madre que desea la felicidad de sus hijos.

En el otro extremo, en tensión paradigmática con Graciela, pero también desde un rol que tiene apariencia de lugar común de la escena predecesora, está Julia, madre que perdió a ambos hijos, producto de la dictadura, cuya idea de maternidad está en la reivindicación del heroísmo y sacrificio de sus hijos y en la enunciación de la necesidad de su lucha. La militancia de Julia, ausente en las acciones, radica en el discurso, un discurso construido sobre frases hechas y sentencias, perfectamente trasladables a arengas políticas y más claramente ideologizadas.

Por último, debemos referirnos al caso de Jorge, el padre. Él parece representar un tipo de personaje definido: el militante que no se rinde, un torturado que es capaz de enfrentarse a todo por la causa que defiende. De esta manera, se genera una tensión con Graciela sobre el manejo de la memoria y el dolor con respecto a su hija:

JORGE. No sé si tengo que estar contento o estar triste...

GRACIELA. Espero que todos se olviden de toda esta mierda.

JORGE. Es importante recordar.

[...]

Ella va a estar bien. La vamos a cuidar y la vamos a proteger. Y yo le voy a contar toda la verdad en su momento y ella lo va a entender. [...]

Era más fácil cuando nos disparaban y les disparábamos, era más simple hacer algo con un arma, era más simple cuando el enemigo era tan obvio y tan fuerte. Pero ahora se diluyó todo, y está en todos lados, desde el pan que compramos hasta en las respuestas que [le] damos al vecino [...]; la familia puede esperar.

GRACIELA. No, Jorge, no. No me vengas con más sacrificios [...]. Hay que parar, alguien tiene que parar.

JORGE. [...] Esto no empezó con nosotros y tampoco va a terminar con nosotros. ¿Pero qué te creés? ¿Que vinimos a protagonizar la historia del mundo? ¿Estás cansada? ¿Querés parar? Querés bajarte de este tren, pero te vas a tener

que bajar de la vida. En esta vida no hay descanso, no hay paz. [...] La historia del mundo es la historia de las peleas por hacer del mundo un mundo mejor. [...] Mientras yo esté vivo y mientras pueda hablar, en esta casa se va a saber todo, y todos nos vamos a hacer responsables de nuestras mierdas y vamos a seguir peleando hasta la muerte, y si se puede, incluso después. ¿Parar querés? ¿Parar? [...] (Calderón, 2014: escena 16, «Tiempo pasado», pp. 60-61).

Jorge defiende la tesis de que debe volverse sobre el pasado y transmitirse el conocimiento sobre el dolor vivido, pero no para repararlo, ya que no es necesario porque este continúa, es una consecuencia, tal vez la más inocua, de la actitud de compromiso y lucha que se debe el ser humano para ser digno y justo. Este personaje contrasta con la figura de víctima que representa su hermano José, también militante y torturado, también comprometido, pero menos polarizado en su visión de lucha y dispuesto a disfrutar de su paso por el mundo, en vez de sumirse en el dolor.

Importa destacar que el personaje de José presenta alusiones a la figura del expresidente de la República José Mujica. Reminiscencias que se refuerzan en la puesta en escena al sumarse a los diálogos de José modulaciones y expresiones propias del expresidente Mujica; por ejemplo, la entonación esdrújula de verbos en plural y de acentuación grave, como ya lo había notado Bernardo Borkentzain: «También es una guiñada a la “omnisciencia” del presidente Mujica, que habla de cualquier tema, y que se recalca por el recurso de decir “puédamos” en varias ocasiones» (2013: 47).

José manipula los cuerpos de los otros personajes orquestando una coreografía



Fuente: Nairí Aharonián.

Asimismo, Calderón admite en el prólogo del texto dramático que la posición de José Mujica sobre la resolución del trauma causado por la dictadura resultó en uno de los motores de su construcción dramática, al valorarla, por un lado, dolorosa e improductiva, y, por otro, graciosa o simpática. Volveremos sobre el personaje de José más adelante. En cuanto a Jorge, claramente representa una noción de compromiso que es anterior al teatro de Calderón, sobre la que este discute, pero con la que, de alguna forma, comparte una convicción común: la de la necesidad de compartir la memoria con otras generaciones.

Hasta aquí, podemos notar cómo la presentación de los discursos de los personajes (con excepción de Ana y Tadeo) y sus posiciones sobre el tema de la memoria y la justicia se dan, sobre todo, en las escenas de tiempo pasado. Es allí donde se nos muestra fragmentos, siempre insuficientes, de esta verdad que Ana intenta construir para saldar su dolor. Es en este tiempo pasado en el que aparecen personajes que podrían identificarse como recurrentes del teatro sobre la dictadura que precede a la obra de Calderón: personajes polarizados, que muestran posiciones esquemáticas, con discursos transparentemente ideologizados y en roles (social o institucionalmente) representativos: la madre, la esposa, el torturado, el militar.

En las escenas correspondientes al tiempo pasado, *Ex* recurre, además, a un registro de actuación que toma del trabajo previo de Calderón la incorporación de la violencia y los personajes llevados al límite por la urgencia de sus pulsiones, pero, al recargar las actuaciones y las situaciones de forma melodramática, el proceso de estilización produce un efecto de distanciamiento paródico con respecto a un teatro más discursivo e ideologizado. Es decir, toma temas y modos de construcción de lo teatral de la escena que lo antecede y los utiliza en la construcción del tiempo pasado, para discutirlos en contraste con la composición del tiempo presente. En especial, se observa un respeto a los códigos de tratamiento de los temas, visible particularmente en la ausencia general del humor en las escenas del tiempo pasado, con la excepción de algunos momentos más relajados (aunque no humorísticos) únicamente de los personajes de Ana y Tadeo (que presentan diferencias sustantivas en la composición respecto a los otros), en oposición a la exacerbación de los recursos humorísticos en el tiempo presente. Creemos, entonces, que los elementos que Oyarzún (2015) calificaba de «inconducentes» son precisamente los que encausan la propuesta y permiten el tránsito entre los lenguajes utilizados para la escenificación de cada uno de los tiempos.

Para Heredia (2012), el teatro de Calderón pertenece a una generación que buscaba transformar las jerarquías del sistema teatral y modificar las formas de un teatro que, consideraban, había dejado de significar: «a la crítica de lo que entendían como “solemnidad estética” se sumó un cuestionamiento a la sacralizada funcionalidad social del teatro que, naturalmente, puso en jaque la noción misma de compromiso» (2012: 68).

Para la autora, este desplazamiento implica una «traición» a las perspectivas dominantes en la no jerarquización de los mensajes y contenidos y un «cuestionamiento (o directa ruptura)» de sus dramaturgias con respecto a «ciertos pactos sociales básicos» (Heredia, 2012: 73), y entre esos pactos rotos estarían el uso del humor y de la ciencia ficción para decir la dictadura y, sobre todo, para decir el dolor. Nosotros entendemos que, más que traición, se trata de la propuesta de un lenguaje que incorpora la tradición anterior y hace de esta decisión estética una acción política, al contribuir al establecimiento de nuevos códigos —el uso del humor y la integración de estéticas diversas y de actores de generaciones distintas en diálogo— que terminan legitimándose como aporte a las discusiones emergentes sobre la memoria del pasado reciente.

Ahora bien, la ruptura de Calderón con los «pactos sociales básicos» planteados por Heredia, relacionados con cómo debe hablarse de la dictadura, a través de qué claves estéticas y mediante cuál distinción de orden en los temas, se realiza de manera parcial. Esta renovación estética pertenece únicamente al planteo del tiempo presente:

GRACIELA. Suegrita las pindongas, ya te dije que es de mal gusto y, además, siempre me decís Graciela, no entiendo por qué ahora cambiás.

TADEO. Estoy enamorado de su hija.

GRACIELA. Entonces decile suegrita a ella, entonces, a mí no me jodas con apodos. [...] (Calderón, 2014: escena 3, «Tiempo presente», p. 37).

TADEO. Construí una máquina del tiempo.

(Pausa. Graciela le da una cachetada a Tadeo.)

ANA. Mamá.

TADEO. ¿Qué hacés?

GRACIELA. Construí una máquina del tiempo.

TADEO. ¿Qué?

GRACIELA. ¿Querés viajar al pasado?

TADEO. Sí, pero qué tiene que ver...

(Graciela le da una cachetada igual a la anterior.)

GRACIELA. ¿Querés viajar otra vez? (Calderón, 2014: escena 7, «Tiempo presente», p. 45).

Este lenguaje solo aparece en el tiempo presente. El tiempo pasado, como observábamos antes, es casi un homenaje a las formas dominantes de teatro sobre la dictadura: están sus personajes y conflictos, y están sus formas de contar. Lo que sí se transforma en *Ex* es la forma de contar el tiempo presente: este se encuentra fragmentado por irrupciones incompletas de un pasado en otro lenguaje, un pasado que se revisa en el presente mediante transformaciones en los cuerpos de los personajes.

Graciela, fuera de sí, interpela a Jorge por su tartamudez y ambos experimentan transformaciones, producto de su viaje



Fuente: Nairí Aharonián.

El tiempo presente no admite, y aquí está el aporte desde la ciencia ficción, que los personajes del pasado, vueltos de la muerte (Graciela, Jorge, Antonio y José), entren en él sin transformación, y esta transformación resulta también en la revisión de sus discursos, en su desacralización, en una suerte de «carnavalización» del personaje que, según Mijaíl Bajtín (1990), no es más que una pérdida de su solemnidad, de las convenciones que lo estructuran, la cual se manifiesta directamente sobre el cuerpo:

TADEO. Van a resistir, si resistieron el viaje, resisten esto. Vamos a tener nuestra cena navideña, mi amor.

(Graciela empieza a darse la cabeza contra la mesa.)

GRACIELA. ¡Despertá, carajo!

ANA. ¡Mamá, basta!

GRACIELA. Soltame, qué es esto, los quiero matar, quiero reventar, tengo como una calentura asesina, uuhhhh. Respirá, Graciela, respirá.

JORGE. Yo no... Yo no...

ANTONIO. ¿Entiendo?

JORGE. Eso. Me estoy como trancando, no encuentro... No sé.

ANTONIO. ¿Y este es el futuro? (Calderón, 2014, escena 13, «Tiempo presente», p. 52).

Graciela, por un lado, ha perdido el control de sí (de sus emociones y de sus reacciones); más adelante, perderá también el control de su cuerpo y, a raíz de esto, su movilidad. Jorge, por otro lado, es incapaz de decir el pasado, ha perdido el lenguaje, y esto provoca un descontrol en el cuerpo, producto del esfuerzo por emitir fonemas y articular palabras, que, acompañado del trabajo gestual y físico del actor, termina produciendo un efecto cómico. Antonio, por su parte, ha perdido la memoria, y esto es acompañado en la actuación con un acercamiento a actitudes e inflexiones infantiles, que producen un claro contraste con la seriedad y violencia con que se presentaba el mismo personaje en las escenas del tiempo pasado. Incluso, llega a olvidar la dictadura, lo que resulta en una fuerte oposición al planteo del tiempo pasado en el que Antonio se intenta autoafirmar como la autoridad en el conocimiento sobre el tema y como el verdadero protagonista:

ANA. ¡Necesito que me digas la verdad!

ANTONIO. ¿Pero qué querés saber? Yo te lo digo, dale, así no sufrís más, nena.

ANA. Bien. ¿Qué pasó con papá y mamá y vos y todos en la dictadura?

ANTONIO. ¿Qué dictadura?

ANA. ¡Abuelo!

ANTONIO. ¿Me dijo abuelo? (Calderón, 2014: escena 15, «Tiempo presente», p. 58).

Un caso particular es el del personaje de Julia. Ella no viene de la muerte, no ha sido traída al presente por la máquina del tiempo y, por eso, no sufre una transformación que produzca pérdidas en el dominio físico; al menos, no las sufre como producto del viaje. Sin embargo, decide provocarse la parálisis por sus propios medios: con la embriaguez alcohólica consigue un adormecimiento que le permite lidiar con el pasado, por lo que redundo en un nuevo efecto cómico y se incorpora en el tiempo presente tan carnavalizada como los personajes que vienen de la muerte; contrario a lo planteado por la crítica de Oyarzún (2015), quien leía emborrachamiento de Julia como un simple «cliché escénico», este elemento resulta coherente y funcional al planteo de la acción dramática.

En el extremo opuesto, se ubica el personaje de José, que no ha perdido ninguna de sus facultades, sino que, por el contrario, ha adquirido cada una de las que los otros han perdido. Esto resulta en una omnisciencia y un poder de control de los cuerpos de todos los personajes que utiliza para armar una breve coreografía con ellos. De alguna manera, todos los discursos se encuentran ahora monopolizados por una sola figura, una figura emblemática: un militante torturado, vuelto a la vida, sabio, que entendemos, además, que, recompuesto por los años y vuelto desde el futuro, es quien estuvo ensamblando y comentando la ficción a la que acudimos:

JORGE. Quiero pedirte... Quiero...

JOSÉ. Sí, perdón, está bien, sí, no hay que pedir perdón, no hay perdón, de ahora en adelante, yo tampoco lo voy a decir. Si no, todos tienen que pedir

perdón, perdón pa' aquí, perdón pa' allá, perdón a troche y moche, y empezamos, pero no sabemos a dónde terminamos y nos morimos pidiendo perdón. No hay pecado, no hay perdón, todo es un lío y me muero de hambre. Ja. (*José empieza a comer de todo.*)

[...]

JULIA. Comé hasta reventar si querés, la sidra 'ta riquísima.

ANTONIO. ¿Quién es este?

JORGE. Yo... Me... Ma... Ufa... Yo, deberíamos decirle la verdad, porque hubiéramos, no hubiéramos, no pued, puédamos hablarlo bien, no pued, hablar, mijo, 'tamos locos, yo, no.

GRACIELA. Alguien que le pegue un saque al tartamudo porque me está desesperando (Calderón, 2014: escena 17, «Tiempo presente», p. 62).

De esta manera, Calderón carnavaliza todos los discursos provenientes del pasado, pero opone y deja en tensión, sin resolver, los de Ana y Tadeo, lo que provoca que la obra no concluya con una única tesis sobre el manejo necesario de la memoria sobre la dictadura. Para Tadeo, la felicidad es una tarea impostergable, una necesidad que debe suplirse hoy, sin importar la gravedad de las barreras que estén impidiendo su realización; es decir, no es viable esperar a resolver el pasado, puesto que la felicidad y la enunciación del amor son urgentes. Para Ana, la felicidad no es posible hasta no tener una narración del pasado, hasta no haber construido una memoria que explique los vínculos entre su familia, que la explique a ella misma.

A esta tensión se le suma la desvalorización, por fuerza de la acción discursiva dramática, de los discursos que defienden la necesidad del ocultamiento de la verdad: el de Graciela y el de Antonio, así como la visibilización del daño que produce la apatía de la actitud de Julia, cuya posición es la de la inacción, la de dejar pasar el tiempo. Finalmente, ocurre también la ridiculización de la posición de Jorge, quien intenta marcar que el develamiento de la verdad es necesario, pero viene acompañado del decreto de la infelicidad.

Es decir, en principio, la obra parece plantearnos, por un lado, que todas estas posiciones polarizadas no han resuelto el dolor, un dolor que es social y que trasciende a los actores de la dictadura; por otra parte, que ese dolor tiene consecuencias sobre las posibilidades de realización de los afectos en el presente y en las nuevas generaciones, alcanzadas por el trauma.

Ana no será capaz de realizar sus afectos en el presente hasta que no logre simbolizar toda la violencia que, al afectar a su familia, la ha mutilado a ella misma como integrante de ese cuerpo social herido y desintegrado, al igual que ella. En la ficción, Tadeo termina siendo arrojado por José, personaje vuelto de las ruinas y redimido por su sufrimiento, a la máquina del tiempo, y, de esta forma, Tadeo es absorbido por la fuerza de la ciencia ficción: desaparece, como consecuencia de la máquina que él mismo ha construido, en la incertidumbre del poder destructor del aparato sobre la realidad, pues la ficción plantea

constantemente la duda sobre los efectos que tendrá en el universo la traída de personas desde el pasado.

La escena final muestra a Ana gritando: «te amo» mientras la escena estalla, y cabe la duda, dentro de la ficción, de si las explosiones que se escuchan fuera de escena serán los fuegos artificiales de la celebración de la Navidad o será el fin del mundo. Allí, Ana es castigada por hurgar en el pasado, al quedarse sin Tadeo, sin posibilidad de realización de su felicidad y sin haber sido satisfecha tampoco en sus expectativas de verdad. Pero también, ante las explosiones y el caos de la escena, es el único momento en que Ana es capaz de enunciar el amor.

Creemos que, en esta ambigüedad final, se puede rastrear una tensión que, en lo discursivo, parece eludir o rechazar la necesidad de elegir entre memoria y olvido: como vimos recién, ambas posibilidades se activan simultáneamente en un desenlace dramático que, por lo menos, no las presenta como términos de opciones excluyentes.

La puesta en tensión de ambas posiciones concluye con una paradoja que no se escapa del humor y que evidencia que la discusión sobre la memoria y el dolor entrelaza actores diversos y generaciones distantes, cuyas acciones se afectan inherentemente entre sí como parte de un mismo cuerpo, lo que deja al descubierto, a nuestro parecer y en concordancia con el universo estético de la obra, que la discusión sobre la memoria del dolor tendría que ser integradora para evitar ser ridícula.

La paradoja consiste en el intercambio entre dos personajes distantes. Tadeo es reemplazado por José: el torturado toma el presente, las llaves de la casa y el banquete de Navidad. El científico desaparece por efecto de la máquina del tiempo y, con él, la posibilidad de realización de los afectos de Ana, quien ahora podría llegar a saber todo lo que le ocultaron, pero no podría amar.

José, militante torturado y muerto, psíquicamente afectado por lo vivido, vuelve al presente para hilar una narración, siempre incompleta y parcial, y, al hacerlo, adquiere las capacidades de los otros personajes del pasado y trata de reivindicar en el presente no solo un discurso mucho menos idealista de la lucha que protagonizó, sino la propia satisfacción de sus necesidades, satisfacción vedada o relegada en el pasado en nombre de su lucha.

Este personaje se une a la cena navideña como su banquete compensatorio. Siguiendo a Bajtín, podríamos decir que se trata de un banquete triunfal, en el que se celebra el triunfo del ser humano sobre el mundo, el cual tiene gran relación con el cuerpo grotesco, ya que, al comer y beber, se da la metáfora de tragarse el mundo; en ella, reside la posibilidad de borrar las fronteras entre cuerpo y mundo. Este banquete es universalista, abundante e hiperbolizado (1990: 45-76).

José es el actor que no termina de reventar, que vuelve ambivalente del pasado, con capacidades renovadas, con cierta sabiduría. Sus actitudes en el tiempo presente de la ficción se inscriben en el marco de lo subversivo: no acepta volver

al pasado, seguir las reglas puestas por Tadeo y Ana, contribuir a la narración requerida de los acontecimientos vividos.

La ambivalencia consiste en que su subversión se institucionaliza: el torturado pasa a ser el narrador-demiurgo de la ficción; el venido del pasado organiza el presente y sentencia sobre el futuro. Su sabiduría consiste en el desmontaje de su propio discurso de militante, en la autoparodia de su lucha, en la satisfacción de sus necesidades mediante el banquete y el aprovechamiento de su dolor para reclamar un nuevo lugar en el tiempo presente.

De esta forma, la paradoja activa la tensión entre los discursos de Ana y Tadeo: una clave sobre la narración del pasado —José como actor de los acontecimientos— podría tener la potencia de develar ese pasado que impide la realización del amor, pero es su presencia justamente la que imposibilita tal realización, al intercambiar lugares con Tadeo, tomar el de él en el presente y enviarlo al pasado.

Esta paradoja evidencia que el discurso tomado por Calderón como motor de la construcción dramática (la afirmación del expresidente Mujica de que no será posible reparar el dolor causado por la dictadura hasta que no «revienten» todos sus actores) es tan cómico como improductivo, pues no es integrador y no le da la oportunidad a la sociedad en su conjunto de elaborar colectivamente el trauma:

Si bien en un punto me parecía simpático, pues pensaba que el viejo deseaba la muerte de todos los protagonistas, incluyéndose —una suerte de suicidio colectivo por el bien de la verdad y la justicia—, de todos modos, me quedaba el resabio amargo en la boca y la mente, pues nos estaba negando, de esta manera, la posibilidad de considerarnos como seres humanos capaces de solucionar todos los errores que hemos cometido. Es como si para algunos errores la solución estuviera a la vuelta de la esquina, pero para otros, no quedara más que esperar a que se mueran los que los protagonizaron, porque ni los que estuvieron ni los que vendrán después serán lo suficientemente capaces de superar tal atrocidad (Calderón, 2014: 32).

Bibliografía

- ARIAS, Jorge (2013). «La fiesta de los retazos» [EN LÍNEA]. *La República*. Disponible en: <<http://www.republica.com.uy/la-fiesta-de-los-retazos/392269/>> (consultado el 12 de julio de 2016).
- BAJTÍN, Mijail (1990). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- BORKENZTAIN, Bernardo (2013). «Ex que revienten los actores. La flecha del tiempo». *Revista Dossier* 7 (36), 46-50.
- BRASELLI, Gabriela (2012). «El teatro de la postdictadura uruguaya buscando su voz». *Gestos* 27 (53), 79-94.
- BURGUEÑO, María Esther (2009). «Lo obsceno en la dramaturgia de Gabriel Calderón». En Roger MIRZA (ed.). *Teatro, memoria, identidad*. Montevideo: CSIC-Udelar, 287-298.
- CALDERÓN, Gabriel (2014). «Ex. Que revienten los actores». *Revista Conjunto* (170), 31-71.
- (2008). «Notas sobre nosotros “los nuevos”». En María Esther BURGUEÑO (coord.). *Lo nuevo*. Programa Laboratorio. Montevideo: DNC-MEC, 31-35.
- HEREDIA, María Florencia (2012). «Compromiso y traición en el teatro de Javier Daulte y Gabriel Calderón». En Roger MIRZA. *Territorios y fronteras en la escena iberoamericana*. Montevideo: CSIC-Udelar, 67-77.
- MIRZA, Roger y Gustavo REMEDI (comps.) (2009). *La dictadura contra las tablas. Teatro uruguayo e historia reciente*. Montevideo: Biblioteca Nacional/Centro de Estudios de América Latina, Universidad Estatal de Ohio/Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República.
- MIRZA, Roger (2009). «La escena teatral uruguaya, otras memorias, otras historias. Escenificaciones de la memoria en el teatro de la postdictadura: Pedro y el Capitán, Elena Quinteros». En Roger MIRZA y Gustavo REMEDI (comps.). *La dictadura contra las tablas. Teatro uruguayo e historia reciente*. Montevideo: Biblioteca Nacional/Centro de Estudios de América Latina, Universidad Estatal de Ohio/Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 37-85.
- OYARZÚN, Carola (2015). «Ex - que revienten los actores: estridencia excesiva» [EN LÍNEA]. Crítica teatral del Festival Teatro a Mil. Disponible en: <<http://www.fundacionteatroamil.cl/noticia/ex-que-revienten-los-actores-estridencia-excesiva/>> (consultado el 12 de julio de 2016).
- PAVIS, Patrice (2008). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. Buenos Aires: Paidós Comunicación.
- RICOEUR, Paul (1994). «Hacia una hermenéutica de la conciencia histórica». En Françoise PERUS (comp.). *Historia y literatura*. México D. F.: Instituto Mora, 70-122.

Pátina de Verónica Mato: (de)construcción de identidad

ANDREA MORETT

La auténtica creación se da al ofrecer no un producto que confirme el sistema de ideas y sensibilidades, sino uno que lo desestabilice. La misión del arte no es reforzar nuestras creencias, sino ensanchar nuestra mirada.

Juan Mayorga, «Juan Mayorga: teatro, historia y compromiso» (entrevista realizada por Mariana de Paco) (2006)

Pátina es una obra escrita por Verónica Mato. Fue estrenada en 2009 en la sala Torres García y nominada ese mismo año a los Premios Florencio Sánchez como Mejor Texto de Autor Nacional y Revelación (Verónica Mato como actriz, autora y codirectora). Ganadora de los Fondos Concursables para la Cultura, se presentó en diferentes espacios de Montevideo y, en 2013, realizó una gira por algunas ciudades del interior. Fue seleccionada para participar en el cuarto festival de Teatro por la Identidad - Rosario y su texto fue elegido para ser publicado junto con otras obras ganadoras. Se presentó en el Festival de la Escena en Estado de Emergencia. Teatro para el Fin del Mundo, en Tampico, México, en 2012.

Pátina trata el tema de la identidad a partir de la catástrofe de la apropiación de menores. La obra problematiza en torno al cúmulo de emociones y contradicciones que significa para jóvenes que crecieron en el seno de una familia enterarse de que su verdadero origen es otro y asumirse como hijos de desaparecidos y víctimas de apropiación.

Apropiación de menores

Este delito ha sido cometido a lo largo de la historia en diferentes países; algunos de los más emblemáticos son España y Argentina.

En España, durante el franquismo, unos 43 000 niños fueron robados a las presas republicanas, llevados a orfanatos y entregados a familias para «reeducarlos» «y «salvar» las almas perdidas para la creación de una sociedad basada en los valores «puros» (Souto, 2014).

En Argentina, durante la última dictadura militar, se aplicó un plan sistemático de apropiación de menores. Las madres de desaparecidos comenzaron a buscar a sus hijos, pero también a sus nietos, algunos de los cuales fueron

llevados solos o junto a sus padres cuando eran pequeños y otros nacieron durante el cautiverio de sus madres. Unos 500 niños fueron arrancados de sus familias para ser entregados a otras y ser criados como propios; la mayoría de las veces, quienes se adueñaron de los menores fueron miembros de las fuerzas armadas o personas vinculadas al poder militar; es decir, pasaron a manos de los victimarios de sus padres.

La lucha llevada a cabo por Abuelas de Plaza de Mayo ha permitido procesar a algunos de los responsables de delitos de sustracción, retención y ocultamiento de menores, y de sustitución de identidad. Más de 100 jóvenes han sido identificados. Sin embargo, siguen sin resolverse 400 casos de menores apropiados (Dandan, 2012).

Hoy se sabe que, por medio del Plan Cóndor, el Estado uruguayo también participó y es responsable de este delito. El caso más emblemático es el de Macarena Gelman, hija de desaparecidos argentinos, cuya madre fue traída a Uruguay antes de dar a luz, pero también hay casos de desaparecidos uruguayos cuyos hijos fueron apropiados en Argentina.

Una mirada desde el teatro

En Argentina, en 1985, Eduardo Pavlovsky abordó esta temática con su obra *Potestad* y, desde el año 2000, se creó un movimiento llamado Teatro por la Identidad, que articuló el trabajo de teatristas en torno al «objetivo de contribuir a la causa de Abuelas de Plaza de Mayo en la búsqueda y restitución de los hijos de desaparecidos que fueron apropiados durante la última dictadura militar argentina (1976-1983)» (Diz, 2014).

En España, a partir del año 2000, comenzaron a aparecer obras de teatro que afrontaban una tragedia que se inició antes que la argentina, pero que tardó en comenzar a ser investigada en profundidad (Souto, 2014).

En el teatro uruguayo no había sido abordado el tema de la apropiación de menores; quien pone el asunto en la palestra es Verónica Mato, hija de desaparecido y vinculada a la militancia de HIJOS Uruguay.

Pátina

Es un texto que tiene mucho de autorreferencial; si bien su autora no fue apropiada, sí vivió en primera persona la tragedia de la dictadura. Al ser hija de un desaparecido, pertenece a una generación marcada por la ausencia de sus padres, ya sea porque fueron asesinados, encarcelados, desaparecidos. Una generación marcada por el robo, por la apropiación de la identidad. Una generación que se plantea cómo construir la memoria desde esas ausencias, cómo construir su historia. Hay dos posiciones paradigmáticas: aceptar o rechazar la realidad; en medio de estas, todo un espectro de posibilidades.

Esta historia se cuenta desde el punto de vista de esa generación, desde el punto de vista de los hijos apropiados, de quienes sufrieron en carne propia el horror de la dictadura y no lo supieron —al menos, no con plena conciencia— sino hasta muchos años después. La obra se centra en escuchar estas voces que, en medio de sus dudas, tienen mucho por expresar. Se trata de una generación a la que se le trató de robar la memoria y la identidad como a sus padres la vida.

Pátina ocurre en tiempo presente, habla sobre el impacto que sigue ejerciendo la dictadura en la actualidad, más allá de las secuelas del horror en quienes la vivieron y la padecieron. Sabemos que los delitos de lesa humanidad no prescriben y que no habrá justicia hasta que todos los responsables sean procesados y se les apliquen las penas correspondientes, pero los casos de desaparición forzada y apropiación de menores son, además, delitos de ejecución permanente, es decir, hasta no saber el paradero de los desaparecidos y los apropiados, el delito sigue cometiéndose día con día. Más aún para aquellos que se enteran de que en realidad son hijos de personas muy distintas (por decir lo menos) de aquellas a quienes hasta ahora han considerado como padres y de que estos no solo les han ocultado la identidad sino que son potencialmente responsables o cómplices de la desaparición, tortura ¿y muerte? de sus verdaderos progenitores. La pesadilla recién comienza. Es justamente sobre esto que trata *Pátina*, sobre la tortura psíquica que se produce cuando el hijo apropiado se entera de la verdad.

Una nota al principio, a manera de prólogo, nos explica que el texto se escribe desde las dudas, «desde la perspectiva generacional de los que crecimos con estas historias. Con esas dudas» (Mato, s. d.: 2). Entre las dudas, está, ni más ni menos, la de cómo contar lo que se intenta contar, «cómo narrar lo in-narrable» [sic]; *Pátina*, entonces, puede ser un ensayo, una búsqueda de abordar un tema tan complejo.

En ella, nunca se hace referencia explícita a un lugar o un periodo y ni siquiera se habla de manera directa de apropiación de menores, por más que la palabra *apropiada* se repite. Es una obra sumamente metafórica que nos puede llevar a cuestionarnos si cualquier espectador es capaz de asociar las situaciones y los parlamentos, los indicios y las referencias sutiles con las dictaduras del Cono Sur y el delito de apropiación. Si bien el tema de la identidad y la necesidad de ejercer derecho a construirla es claro, considero que cobra mayor fuerza en los contextos donde logra captarse el trasfondo histórico, y es desde ahí que nos interesa analizarla.

La obra se desarrolla a través de una sucesión de encuentros entre dos personajes, dos hermanas, víctimas de apropiación. Cuando comienza, resulta implícito que ambas están enteradas de este hecho; la reacción que tienen ante ello es muy distinta. A lo largo de 10 escenas, los personajes interpretan diferentes roles en un constante juego de teatro dentro del teatro, en el que el denominador común es el choque entre dos posturas polarizadas respecto a la construcción de la identidad. La autora explica, desde el principio, la razón por la cual emplea estos recursos dramáticos:

En la catástrofe de la identidad de la desaparición forzada, de la apropiación de personas, solo hay balbuceo. Solo una parodia, una tragicomedia puede contar tal absurdo, en el que el cuerpo se separa del nombre (Mato, s. d.: 2).

Dos protagonistas, dos mujeres sin nombre. Son tan solo *A* y *B*. Los no nombres de los personajes nos dicen mucho, nos hablan de la falta de identidad: ¿cómo llamar a alguien que no se sabe quién es? ¿Quiénes son en realidad? Es eso lo que se cuestionan (o no) los personajes.

Uno de los personajes, *A*, permanece todo el tiempo en escena, mientras el otro, *B*, entra y sale de ella siempre con un vestuario distinto y proponiendo juegos nuevos, siempre invitando a su hermana a cambiar su actitud, a salir de su encierro, a plantearse nuevas posibilidades. *A* y *B* «son distintas, muy distintas» (Mato, s. d.: 3). *A* representa la postura más conservadora, guarda cosas viejas, las atesora, se aferra al pasado y a su vieja historia, al relato, a la leyenda, a su vida tal como era antes de tener la revelación de su verdadero origen. *B*, por el contrario, cambia constantemente, siempre está probando y proponiendo cosas diferentes.

En el texto, además de estos personajes, aparece una asistente de vestuario y utileros. En la puesta —que tuve posibilidad de ver únicamente a través de un video—, hay una actriz más que encarna a una especie de personaje comodín: ella toca diferentes instrumentos, canta y apoya en escena con los juegos que se van generando; a veces, interactúa con las hermanas, pero siempre como una presencia externa, casi como un fantasma, como una fuerza que ni *A* ni *B* ven, pero de la cual sí resultan impactadas por lo que hace. ¿La verdad? La música entra cambiando la escena, como quiebre, marcando una transición. Por momentos, pareciera que lleva el ritmo, que determina las situaciones por las que pasan *A* y *B*. ¿Una fuerza con la capacidad suficiente de decidir por ellas? ¿El aparato inasible que las llevó a estar en ese lugar y a estar viviendo hoy ese conflicto? ¿O cualquiera de nosotros, un observador que presencia todo y calla o se manifiesta a la distancia con cautela?

Cada escena plantea una nueva circunstancia que permite el abordaje de diferentes aristas sobre la temática y aumenta la intensidad del conflicto, es decir, se genera un *crescendo* a partir de situaciones metafóricas que remiten siempre al entuerto que significó, y aún significa, la sistemática apropiación de menores, así como a las contradicciones que esto puede provocar entre quienes lo han vivido en primera persona.

Las escenas tienen nombre: «Reproches», «La parodia», «El cumpleaños», «El puzzle», «El balbuceo», «Rol play [sic]», «El manipulador», «Técnicas vocales», «Utilería» y «Asistentes». Cada una de ellas tienen un inicio y un fin que les confieren significado autónomo; al mismo tiempo, forman parte de un todo, de un entramado más complejo. Fuera de contexto, los títulos de las escenas podrían hacer referencia a cualquier cosa, pero dentro de la historia resultan muy significativos.

Asimismo, están vinculadas a lo lúdico, también entendido desde el teatro. Las situaciones que se plantean perfectamente pueden suceder entre hermanas:

juegos infantiles en los que se proponen diferentes escenarios, se juega a ser otra persona, se permite explorar distintas circunstancias. En ocasiones, estos juegos parecieran regresar el tiempo a ese momento en el que «todo estaba bien», al menos entre ellas, como hermanas, y, desde ahí, desde la identificación, desde la convivencia, *B* intenta convencer a *A* de abrirse a otras posibilidades.

Al principio, puede confundirnos la actitud de *A* por comentarios como: «¿Vos pensás que se puede vivir sin memoria, sin historia?» (Mato, s. d.: 3). Normalmente, quienes hablan de la memoria son justamente quienes luchan por la verdad, por recuperar esa historia robada, pero *A* representa a quienes prefieren dejar todo como está y aferrarse al relato. *B*, en sus intentos de adaptarse a nuevas circunstancias y de convencer a su hermana de hacerlo, por momentos, pareciera caer en el extremo opuesto: no es muy claro que le interese desentrañar la realidad, jamás habla de construir memoria, solo quiere «mirar hacia adelante, olvidar, pensar en otras cosas» (Mato, s. d.: 4),¹ cambiar, cambiarlo todo.

B. Hay que cambiar, mirar para adelante. Cambiar todo, de novio, de país, de color de pelo, de nombre.

A. ¿De nombre?

B. Sí, no te imaginarás que vaya a seguir teniendo el mismo nombre toda mi vida. No soporto las marcas, las manchas. El nombre es un acto totalmente arbitrario. Unos señores nos marcan y dicen: «Vos te vas a llamar así o asá». ¿Y si el nombre no me refleja, no es mi identidad? Tengo que pasar toda mi vida llamándome así. A mí nadie me consultó (Mato, s. d.: 5).

Una de las cosas que cambian los hijos apropiados al restituirseles la identidad es el nombre: algunos modifican solamente los apellidos —por ley están obligados a hacerlo—; otros, todo, y otros conservan ambos nombres. Cada caso es distinto. Macarena Gelman, por ejemplo, decidió mantener el nombre que le pusieron sus «padres adoptivos»; Juan Cabandié no dudó en desprenderse del impuesto Mariano, pues, según cuenta, de niño siempre jugaba a llamarse Juan y en sueños oía una voz que lo llamaba por ese nombre; el nieto de Estela de Carlotto decidió conservar ambos, pero asegura sentirse más Ignacio —nombre con el que creció— que Guido. Sin duda, esto del nombre es una cuestión de identidad que responde a la historia de vida y a las relaciones que se establecen con esa historia, así como con los padres biológicos y con los apropiadores. Este tipo de ejemplos nos convencen de que la identidad es, sobre todo, una construcción.

La obra se mueve entre situaciones absurdas y escenas que son llevadas al ridículo. Así, en «El cumpleaños», *A* y *B* juegan a hacer un festejo. Se propone una circunstancia cotidiana que, sin embargo, tiene otras implicaciones cuando está en cuestionamiento la identidad: ¿cuándo es el cumpleaños de los hijos apropiados? La fecha fue asignada arbitrariamente por quienes se impusieron como sus padres. ¿Cuándo nacieron realmente? En ocasiones, por testimonios de quienes

1 Paráfrasis de dos frases en Mato, s. d.: p.4, «Tenés que mirar para adelante. No pienses en esas cosas», «Hay que cambiar, mirar para adelante».

sobrevivieron al cautiverio y vivieron de cerca el nacimiento, se puede determinar de manera certera; otras muchas solo puede calcularse de forma aproximada.

Mato hace una parodia del momento; las didascalias así lo manifiestan: «Ambas llevan un ridículo gorro de cumpleaños [...]» (Mato, s. d.: 8). *B* ironiza al respecto: «Así me gusta, que haya luz, que la gente nos vea así, iguales a nosotras mismas, las dos sentaditas, siendo igual a los otros, cumpliendo roles ¡como la gente normal!» (Mato, s. d.: 8).

A lo largo de la obra, nos encontramos con muchos simbolismos y metáforas, que nos retrotraen a la perversa situación de la apropiación de menores.

«Mirá que sale caro cambiar los caños» dice *B* a su hermana, criticando su pelo largo y refiriéndose a la posibilidad de que este obstruya las tuberías (Mato, s. d.: 4); la frase también puede asociarse a la dificultad de cambiar toda la vida, sobre todo si se empeña en bloquear la realidad desde una postura conservadora.

En una de las escenas, *B* entra vestida de tenista e invita a jugar a *A* diciéndole: «¿Vas a jugar conmigo o no?» (Mato, s. d.: 11); a mi modo de ver, se trata también de una metáfora, ya que, en realidad, todas las veces que la invita a jugar, la está invitando a aceptar esa nueva vida, a cambiar su pasado. Pero *A* está jugando a otra cosa, está armando un puzle, como armando el puzle de su vida, como juntando pedacitos para construir su historia, pero le faltan piezas, se da cuenta y lo tiene que decir: «No tengo fotos, estoy generando nuevas» (Mato, s. d.: 9). ¿Con recortes? En la escena, aparece manipulando negativos de fotografías. Esta situación nos remite al detonante de la duda sobre la pertenencia a una familia que, muchas veces, significa para los hijos apropiados la ausencia de fotografías de cuando eran pequeños. ¿Por qué no hay fotos de mamá embarazada de mí? ¿Por qué, a diferencia de mi hermana, yo no tengo una foto de recién nacido? Son preguntas reales que se han hecho jóvenes que dudan de ser hijos de sus apropiadores. Sin embargo, *A* insiste: «Es difícil no tener un referente, así de golpe. Prefiero quedarme acá con mis cosas, recreándome con las anécdotas de sus vetas» (Mato, s. d.: 10).

En otro momento de la obra, *A* plantea la posibilidad de inventarse la historia de un viejo reloj. Decide que perteneció a su abuela, cuyo padre, migrante, lo trajo de Europa, y abunda en detalles sobre sus orígenes. Identificamos en esta metáfora la necesidad de inventar una historia y aferrarse a ella, por más inverosímil que sea, para sobrevivir a la angustia que supone enfrentar el hecho de no ser más quien se pensaba. «Quiero continuar siendo yo por más que sea un invento», insiste *A*. «¿De qué está hecha la memoria sino de retazos que vamos construyendo?» (Mato, s. d.: 20).

A. Quiero mis fotos, mi identidad. Que me llamen como me llamen. Yo quiero ser yo.

B. Es difícil reconocerse así; apropiada, robada. De un día para el otro saberse otro... Y querer ser el mismo (Mato, s. d.: 20).

Sea cual sea la decisión que se tome, la situación de hijo apropiado es difícil. *B* plantea, además, la contradicción que para ella supone rechazar la verdad, la dificultad que encuentra en seguir construyendo una mentira después de saber

la verdad, y, sin embargo, sabe que construir la verdad tampoco es sencillo; por eso, en otro momento, manifiesta:

B. Sé que no es sencillo para vos... Tampoco lo es para mí. Yo estoy construyendo mi vida, llenando el vacío con cada foto, con cada anécdota. Me hubiera gustado hacerlo con mi hermana... Lamentablemente hoy no es posible. A veces la verdad no es bella, pero es. Ahora me voy... Pero aún te sigo esperando... (Mato, s. d.: 21).

El espacio en el que se desarrolla la obra es descrito en diferentes momentos mediante acotaciones y también a través de lo que los personajes nos van comentando de su entorno y su manera de percibirlo. Se trata de un lugar encerrado y lleno de objetos antiguos que «solo permanecen ostentando la pátina del tiempo»; «la habitación es oscura y húmeda» (Mato, s. d.: 3). El escenario es, a la vez, la metáfora de la situación en que se encuentra *A*, quien «parece instalada eternamente en el lugar», en ese cómodo lugar de ignorar la verdad. Un lugar de encierro que para *B* resulta sofocante y la hace sentir asfixiada.

El nombre de la obra hace referencia a esa capa que se va formando sobre los objetos antiguos y, al mismo tiempo, a esa tonalidad obtenida artificialmente para dotarlos de un aspecto viejo. Así es la circunstancia que se plantea en la obra: una capa turbia que lo cubre todo, lo turbio que se ha producido durante este largo tiempo de mentira, pero también eso que *A* se empeña en pintar sobre sí y sobre su historia.

En «Rol-play [sic]», aparece *B* «con un hacha en la mano tratando “amablemente” de abrir la ventana», explicación por demás gráfica de la forma en que intenta hacer que *A* vea la luz, la realidad que hay fuera de su encierro. Dentro de un juego, *B* dice frases como: «¡Vamos, date vuelta y abrí los ojos!» (Mato, s. d.:13). *A* manifiesta algún deseo por identificarse con *B*, por abrir los ojos, por ver la realidad, pero se siente incapaz.

Pátina cuida los detalles, por lo que continuamente encontramos grandes revelaciones. Es el caso de los olores, que juegan un papel muy importante a lo largo de la obra. Se habla de que en la habitación hay un ambiente pesado, un olor a humo. También cuando se habla de olores vinculados a recuerdos. Así, *A* rememora a la abuela y los jazmines, a la madre y la levadura, al padre y la pólvora (una señal sutil de que el apropiador es un militar).

En «La parodia», *B* aparece vestida de hombre, travestida, del modo en que anteriormente había sugerido la posibilidad de travestir la vida. Es interesante este juego, pues, en la búsqueda de la identidad, existe la posibilidad de elegir ser hombre y no mujer, o viceversa; comienzan a propagarse leyes que aseguran ese derecho, el de cambiar voluntariamente de identidad. Esta alusión genera un contrapunto respecto a la apropiación de menores y a la imposición de identidad que significa.

Juegan a ser otros personajes; la relación que se establece entre ellos pareciera ser la de un matrimonio, en el que claramente el hombre se posiciona como figura de poder y *A* mantiene una actitud sumisa. Hablan de la familia y se hace

una distinción entre «la nuestra», a la que se refiere *B*, y «la mía», que defiende *A*. En un primer sentido, puede entenderse como la familia formada por el matrimonio en contraposición de su familia de soltera, pero, en otro, pueden estar apuntando a las dos familias que de pronto tienen las personas apropiadas. *A* defiende «la suya», la que la crió, a ultranza.

Este hombre (*B* travestida) podría ser un militar, ya que se trata de una persona autoritaria que, cuando tiene oportunidad, utiliza la fuerza para someter física y emocionalmente a su víctima. El texto no lo deja claro, pero *A* lo relaciona con su padre, este sí, un militar.

En «El balbuceo», *B*, vestida de médica, comienza dando información fuerte de lo que significa la apropiación de hijos, siempre desde el juego, siempre con ironía:

B. No crea que es tan dificultoso separar la identidad de un cuerpo... Puede ser un acontecimiento complicado, quizás traumático [...]. Basta solo un poco de poder para distorsionar el tiempo (Mato, s. d.: 11).

A ha perdido la capacidad de hablar, no puede, solo balbucea. *B*, en su rol de doctora, le plantea que es normal en su situación. En esta escena, falta la palabra, está la imposibilidad de decir: «B. No se preocupe, solo es un trauma [...]. Solo hay que dejar de ser» (Mato, s. d.: 12).

Concluye la escena diciendo: «No se puede hablar si está muerta» (Mato, s. d.: 12); la cubre con una manta. Pronto tampoco *B* puede hablar. Así es como puede llegar a sentirse un hijo apropiado, desde el trauma, desde el no ser, desde ese estado semejante a la muerte, desde esa imposibilidad de expresarse cuando otros ya lo han dicho todo.

Las escenas «El manipulador», «Técnicas vocales», «Utilería» y «Asistentes» están más directamente relacionadas con el juego del teatro dentro del teatro. En «El manipulador», los personajes juegan con marionetas a representarse a sí mismas, «juegan a ser titiriteras de sí mismas» (Mato, s. d.: 14). Se evidencia, de este modo, su situación como personajes movidos por hilos de alguien más poderoso que diseñó un plan, todo un montaje donde ellas resultan ser nada más que títeres: «A. Siempre hay hilos que nos mueven y nos paralizan... Siempre hay un autor por delante de la pieza en esta misma obra» (Mato, s. d.: 15).

En «Técnicas vocales», *B* entra vestida como maestra, con túnica blanca, a dictar clase. *B* le pide a *A* que se presente: «¿Cómo te presentarías?» (Mato, s. d.: 17). *A* responde aferrándose a su vida y a la forma de entender su lugar en este mundo desde un punto de vista conservador: mamá, papá, familia, la patria, el barrio, los amigos, buenas costumbres, tradiciones... Y destaca: «mi madre que es mi madre, mi padre que es mi padre» (Mato, s. d.: 18). Entonces *B* le pide que diga cómo la representaría.

Es, nuevamente, intentar entender toda una vida como un montaje, como una ficción, como ¿un teatro invisible? Porque, finalmente, hacían parte de una representación sin saber que lo era.

B. Si todo esto que ves fuera un gran engaño, si tu vida de pronto no fuera tu vida. Si no pudieras definirte sin contradecirte una y mil veces. Si fueran apropiados; vos, yo, la vida. Si todo fuera un guion, una pura invención ficcional, de un autor que se atrevió a nombrarnos, determinarnos tal o cual rol, ¿qué fotos te estarían quemando entonces? Esas imágenes solo representan, no existen más allá de la representación.

A. (*Se agita.*) ¿Cómo pensar la representación de lo que se sabe que no es representable?

B. [...] Nada. Puras fantasías tu vida y la mía. Quizás por eso cambio, para reinventarme cada día. Ser yo y no ser nada. ¿Qué pátinas? ¿Qué pátinas inventadas, truncadas, estás guardando...? Solo barniz oxidado que enmascara el color cierto (Mato, s. d.: 19).

Durante la escena, la maestra explica algunas técnicas para hablar, para pronunciar, cómo usar el aire. Pero no es suficiente, no basta para expresar lo que se siente al ser y no ser: «A. No es solo cuestión de aire. Es que me faltan las palabras. Quizás el lenguaje deba explorar otros territorios... Otras posibilidades... Para poder narrar lo in-narrable [sic]» (Mato, s. d.: 19).

En la última escena, el texto indica que aparecen utileros y asistentes de vestuario. Los primeros comienzan a llevarse los objetos de la habitación. ¿Levantán la escenografía? ¿Dan por terminada la puesta en escena?

A, quien hasta ahora ha permanecido con el mismo vestuario, es sometida por la vestuarista a un cambio de ropa, no opone resistencia. ¿Ha perdido la voluntad? ¿Está muerta? ¿Se deja llevar? Nuevamente, aparece la metáfora: este cambio de vestuario, ¿es también un cambio de identidad? ¿Se cierra un capítulo de su vida para comenzar otro? El texto explica que es vestida con ropa de calle, ¿va a salir de su encierro para enfrentar la realidad? ¿Está convencida de ello o lo hace porque no tiene más remedio?

Este momento, en el que parece no importar la decisión de A sobre su propia persona, nos remite a los casos en los que ha sido necesario que medie una orden de allanamiento domiciliario para hacer las pruebas de ADN sobre objetos personales de un probable hijo apropiado que se niega a hacerse análisis voluntariamente. Este es el caso de Evelyn Vázquez, que tardó años en esclarecerse, debido a que ella se negó a hacerse las pruebas, no tanto por no querer saber la verdad, sino por proteger a sus apropiadores de que fueran juzgados y encarcelados, ya que los identifica como su familia y los continúa queriendo (Martínez, 2008). En última instancia, podemos pensar que, en cualquier caso, imponer la verdad también es un acto violento, un acto de justicia, sí, ¿necesario? Seguramente, pero violento al fin.

Mientras le cambia la ropa, la asistente de vestuario dice un monólogo que A repite; en él se resume la tragedia del hijo apropiado, lo que significa el choque con la verdad, el choque con la mentira. Una vez más, aparecen términos teatrales para ejemplificar el hecho: drama, acción, papel, personaje, la posibilidad de ocultarse en la representación.

En esta obra, el uso de recursos metateatrales se da no para debatir sobre el teatro en sí, sino para acercarnos de manera tangible a lo que significa el horror de la apropiación y del secuestro de la identidad. Metafóricamente, sucede en escena lo que le ocurre a un hijo apropiado, una caracterización, ya que como puesta en escena es el montaje de robar la identidad y de crear una historia de vida falsa para los hijos apropiados, quienes pasaron años, décadas, creyendo ser hijos de quienes no son, sin el derecho a la verdad ni a construir su identidad.

Diálogo con la historia

Hemos visto en otras ocasiones cómo la dictadura se aborda por sus protagonistas, en tanto personas que militaron o que padecieron tortura, cárcel, etcétera, pero este es un relato diferente, pues está contado por una segunda generación de víctimas, por quienes eran niños o aún no nacían y que, sin embargo, también se convirtieron en protagonistas.

La obra se cierra con la pregunta sin resolver: «¿Vos sabés quién sos?» (Mato, s. d.: 23). Esta es la misma pregunta que hacen las abuelas para seguir buscando a sus nietos, la pregunta que siembra la duda, la pregunta que refleja que este no es problema solo de los personajes de esta obra, sino de cientos de personas a quienes se les impuso un cambio de identidad.

Pátina nos lleva de lo particular a lo general. Resulta interesante que profundice en el tema de la dictadura desde lo psicológico, desde el impacto individual, desde el trauma y las contradicciones que genera saberse apropiado, robado, secuestrado por quienes se ha querido como padres. A partir de ello, podemos dimensionar la barbarie que ha significado una medida aplicada de manera sistemática, que sigue impactando hasta el día de hoy y que lo seguirá haciendo no solo sobre quienes lo han padecido en carne propia.

Este tema es muy complejo. Por un lado, a las abuelas (y a otros familiares) se les niega información del paradero de aquellos niños; para ellas, así como sus hijos, sus nietos están desaparecidos, puesto que desconocen si murieron en el vientre materno, si nacieron, si siguen vivos, si están en Argentina o en Uruguay... Por otro lado, a los nietos se les oculta su historia, sus raíces, sus orígenes, el derecho a saberse víctimas de un delito.

A diferencia de muchas de las obras de teatro por la identidad, aquí el tema no se centra ni en el momento de la apropiación ni en la duda que propicia el descubrimiento de ser apropiado; aquí se sabe, pero se niega o se afronta de manera diferente. *Pátina* plantea cómo dos mujeres se enfrentan de forma distinta a la realidad de ser hijas apropiadas, cómo la viven, cómo la sufren, cómo la encarar.

Probablemente, algo de lo más retorcido de la apropiación de menores pueda ser los objetivos por los que se llevó a cabo. Más allá de otorgarles un bebé a parejas sin la posibilidad de tener hijos o de brindarles una familia a niños «sin padres», está la intención de cortar con una ideología, impedir que continúe y

se multiplique, robarles a los hijos la memoria y evitar que se identifiquen con los ideales de sus padres. La mejor forma para conseguirlo es educarlos en una ideología diametralmente opuesta a la de sus verdaderos padres, lo cual se da de manera natural por el tipo de familias en las que crecieron.

Los hijos de desaparecidos se convierten, en primera instancia, en botín de guerra, para después ser moldeados al antojo de sus apropiadores en función de lo que consideran correcto. Se trata de una situación desigual en la que toman ventaja sobre los niños hasta el extremo de pretender que estos justifiquen el asesinato de sus padres (Bruschtein, s. f.).

Los apropiadores, aun tras revelarse la verdad, insisten en defender su posición frente a los hijos, en justificar su accionar. Es el caso del excoronel Herman Tetzlaff, quien logró por algún tiempo tener a «su hija» de su parte y ponerla en contra de la familia biológica, de las Abuelas de Plaza de Mayo, de la historia, al explicarle que sus padres eran subversivos y que él actuó buscando lo mejor para ella. María Sol, en realidad Victoria, recuerda que le decía: «papá, quedate tranquilo que no tengo dudas de que fue así». Pero, finalmente, cambió su postura: «Hace diez años de eso y al fin pude salir de la pesadilla», y agrega una reflexión importante: «No se puede asumir la verdad así de repente» (Calloni, 2011).

Amar a los asesinos de sus padres transgrede las leyes más elementales de la condición humana, es un pecado tan antinatural que es casi imposible de aceptar para muchos de los chicos que fueron víctimas del delito de apropiación de menores durante la dictadura. Eran chicos y han sido criados por ellos, por lo que, en muchos casos, no pueden dejar de amarlos y, entonces, prefieren negar la realidad (Bruschtein, s. f.).

Es así como *Pátina* pone el dedo en la llaga: ¿cómo entender que una persona defienda a quienes mataron a sus padres, se adueñaron de ella y le mintieron? Sin embargo, sucede, y la explicación debe buscarse en la complejidad del problema.

Me asaltan ideas contrarias. Por un lado, siempre me repugna la posibilidad de que llamas «papá» a un militar o policía ladrón de vos, o a un amigo de los asesinos de tus padres. Por otro lado, siempre quise que, cualquiera hubiese sido el hogar al [que] fuiste a parar, te criaran y educaran bien y te quisieran mucho. Sin embargo, nunca dejé de pensar que, aun así, algún agujero o falla tenía que haber en el amor que te tuvieron, no tanto porque tus padres de hoy no son los biológicos —como se dice—, sino por el hecho de que alguna conciencia tendrán ellos de tu historia y de cómo se apoderaron de tu historia y la falsificaron. Imagino que te han mentido mucho (Gelman, 2015).

Pátina no se limita a denunciar el horror de la apropiación de menores. No describe, no defiende un discurso: cuestiona, por sobre todas las cosas, cuestiona.

En la actualidad, no se defiende la apropiación de menores durante las dictaduras, al menos no públicamente y sin que medie una investigación en su contra,² pues hacerlo sería apología de un delito de lesa humanidad. Miles y miles hoy, en democracia, luchan por verdad, justicia y reparación, para que los responsables sean procesados, para poder pasar por encima de su silencio y encontrar a los hijos apropiados.

Organismos defensores de derechos humanos y familiares hablan de recuperar a estos jóvenes. Con ello, podemos entender que confían en que, como víctimas de delitos contra su identidad, al conocer la verdad, acepten y defiendan a sus padres biológicos y rechacen a sus apropiadores. Eso, insisto, sería lo correcto, lo necesario para que haya verdad, justicia y reparación, lo deseable para que el daño causado por la apropiación fuera revertido de alguna manera. Pero, ¿qué pasa si los hijos se resisten? ¿Qué pasa si el «amor» por sus apropiadores es más fuerte que la verdad? ¿Qué pasa si todos los años de educación en el seno de una familia conservadora vinculada al ejército pueden más que lo dicho por unas señoras desconocidas? *Pátina* se atreve a cuestionar todo eso, no porque defienda la apropiación de menores, sino porque revela las profundidades del conflicto interno que se desata al ver la verdad oculta tras mucho tiempo de mentira, al considerar mentira lo que pretende imponerse sobre la «verdad» de tantos años.

Es así que podemos decir que *Pátina* desestabiliza la visión romántica del encuentro con la verdad de los hijos apropiados, desmonta el prejuicio de que estos jóvenes necesariamente levantarán las banderas de lucha de sus padres biológicos, propone una perspectiva que visibiliza aspectos olvidados respecto a este tema y se arriesga a poner en crisis las convicciones del lector y del espectador (Mayorga, 2013).

Podemos concluir que los dos personajes están en una lucha por construir su identidad, porque la identidad es una construcción cultural, no viene en el ADN, no es genética. No basta con enterarse de que uno es hijo de desaparecido, no basta con cambiar el nombre y el apellido; conocer la verdad es parte, sí, pero no lo es todo, es un proceso que tiene que ver con la historia de vida, las experiencias y el lugar que le damos a cada una de ellas. La identidad se conquista, se construye. Cómo afecta el hecho de saberse apropiado, de saberse hijo de otras personas radicalmente diferentes a las que me criaron, cómo me afecta en mi vida actual, qué impacto tiene y cómo decido incorporarlo a mi vida. Ahí está la identidad. Lo importante es poder ejercer el derecho a construirla, aunque, sin duda, el daño causado por una mentira después de tantos años es de muchas formas irreversible.

¿Cómo podría la historia plantearse todos estos cuestionamientos, todas estas interrogantes? *Pátina* es un buen ejemplo de cómo el teatro permite indagar sobre aquello que la historia no ha podido dilucidar, sobre aquello que

2 Para justificar su accionar, el dictador Rafael Videla llegó a argumentar que «las parturientas eran militantes activas de la maquinaria del terror y [que] muchas de ellas usaron a sus hijos embrionarios como escudos».

el pasado sigue permeando en el presente, empujándonos a dudar, preguntar y desmontar certezas... «Cuando el público reconoce el acto ficcional como un hecho histórico, cambia la percepción de la obra y se construye una política de memoria» (Souto, 2014). ¿Memoria para qué? ¿Teatro de la memoria para qué? Juan Mayorga responde que «solo hay una forma de hacer justicia a las víctimas del pasado: evitar que haya víctimas en el presente» (De Paco, 2006).

Bibliografía

- Abuelas de Plaza de Mayo* (s. f.) [EN LÍNEA]. Disponible en: <www.abuelas.org.ar/>.
- BRUSCHTEIN, Luis (s. f.). «La apropiación de menores, el delito más horroroso» [EN LÍNEA]. *Página 12*. Disponible en: <<http://www.pagina12.com.ar/1998/98-08/98-08-17/pag18.htm>> (consultado el 8 de febrero de 2015).
- CALLONI, Stella (2011). «Militar que robó a hija de desaparecidos le confesó haber asesinado a sus padres biológicos». *La Jornada*, 27.
- DANDAN, Alejandra (2012). «Una práctica sistemática y generalizada». *Juicio Plan Sistemático de Apropiación de Menores* [EN LÍNEA]. Disponible en: <<http://plansistemático.blogspot.com/>> (consultado el 10 de febrero de 2015).
- DE PACO, Mariano (2006). «Juan Mayorga: teatro, historia y compromiso». *Monteagudo* 3 (11), 55-60.
- DIZ, María Luisa (2014). «Los modos de representación de la apropiación de menores y la restitución de la identidad durante el proceso de institucionalización de Teatro x la Identidad», *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural* (3), 27-45.
- GELMAN, Juan (2015). «Carta abierta a mi nieto» [EN LÍNEA]. *Brumaire Juan Gelman*. Disponible en: <<http://prairial.free.fr/gelman/gelmanesp.php?lien=nietogelmanesp>>.
- MARTÍNEZ, Diego (2008). «Cuando una verdad demora 30 años». *Página 12*.
- MATO, Verónica (s. d.). *Pátina* (libreto de la obra).
- MAYORGA, Juan (2013). «El dramaturgo historiador» [EN LÍNEA]. *Contratiempo. Historia y Memoria. Por la Democratización del Conocimiento Histórico*. Disponible en: <<http://www.contratiempohistoria.org/?p=1042>>.
- SOUTO, Luz (2014). «El teatro español sobre apropiación de menores. La puesta en escena como espacio de identidad y memoria». *Revista Electrónica de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 10, 50-66.
- «Videla y el robo de bebés: “Las parturientas eran militantes de la maquinaria del terror”» (2012). [EN LÍNEA]. *Clarín*. Disponible en: <https://www.clarin.com/politica/videla-rei-vindico-parturientas-militantes-maquinaria_0_11GF8tGhvQl.html>.

El tipo que el viento del sur arrojó sobre el escenario. Teatro, historia reciente y la futilidad de la censura en una obra de Raquel Diana

GUSTAVO REMEDI

*Los historiadores saben
que el conocimiento que producen
no es más que una de las modalidades
de la relación que las sociedades
mantienen con el pasado.*

Roger Chartier,
La historia o la lectura del tiempo (2007)

Cuando nos abocamos a la tarea de investigar cómo el teatro uruguayo contemporáneo parece volver a interesarse por el pasado reciente —la dictadura, su antesala, la posdictadura—, varios son los propósitos y objetivos que nos motivaron.

Nos llamó la atención e intrigó, para comenzar, el número de autores y obras —de distintas generaciones, incluidas las más nuevas— que empezaban a ocuparse de ese período, cuando hasta hacía poco —fines de los noventa, principios de este siglo— habían manifestado un relativo desinterés, cansancio y hasta rechazo por esta cuestión, pero, como argumentaremos, se trataba más bien de una renuencia a abordar los mismos temas, sobre los mismos sujetos sociales, desde las mismas perspectivas y formas. Dice un personaje de la pieza de Raquel Diana: «Queridos espectadores, prometo que hoy no van a ser sometidos al aburrimiento del recuerdo de épocas de las que no renegamos, pero de las que ya hemos hablado lo suficiente» (Diana, 2015: 35).

Lo segundo que reviste interés es la necesidad —el deseo— de disputarles a otros campos de producción de conocimiento y de relatos (la ciencia política, la historiografía, el periodismo, el cine) el monopolio o la autoridad última respecto a lo que aconteció y lo que significó ese pasado, en el convencimiento de que cada campo de producción cultural, cada discurso, lenguaje y disciplina tiene sus puntos fuertes y aporta una serie de iluminaciones, pero también conlleva sus limitaciones y puntos ciegos. Por esto, el teatro —como lenguaje, como experiencia estética y como vivencia, como forma de conocimiento— y su estudio tienen algo propio que aportar en la construcción del pasado —del pasado como problema—, ya que, como explica Paul Ricoeur, es preciso «luchar contra la tendencia a considerar el pasado desde el ángulo de lo acabado, de lo inmutable» (1994: 84). No se trata de ignorar ni invalidar esos otros relatos, sino

de aprovecharlos, pero también de complementarlos, y por qué no, de entablar un diálogo —un diálogo crítico— con ellos, desde el teatro y su estudio.

Una tercera cuestión que sostiene este trabajo, y que lo enmarca teóricamente, es la exigencia de ir más allá de algunos esquemas mentales, marcos conceptuales y disposiciones estéticas que han vertebrado la forma de pensar y presentar el pasado, especialmente: el discurso de «los dos demonios», la noción del «apagón cultural» y el modo épico, trágico y solemne que históricamente ha primado — comprensiblemente—, centrado en lo político, entendido de una manera reducida, todo lo cual ha dejado en sombras otras experiencias, actores y sentidos de lo político durante ese período del país y en nuestras propias vidas.

La «teoría de los dos demonios» (Demasi, 2008), producida y puesta a circular primero por los militares, para presentarse como un mal menor y necesario y así justificar la represión y la dictadura, y luego por el gobierno de la transición, para posicionarse y mostrarse como «un centro» con pretensión de ocupar todo el espacio social, ideológico y cultural entre los dos demonios —la dictadura y la izquierda—, de los que buscaba marcar distancia, ha fijado la imagen de que la dictadura fue el resultado de una lucha entre (solo) dos bandos, dos grupos de actores y dos subjetividades: los militares y la guerrilla.

Aparte de sobredimensionar el plano político —a expensas de los planos económico, social, cultural, ideológico y artístico e, incluso, de un sentido más amplio de lo político— y de exagerar el protagonismo de esos dos actores, dicha perspectiva invisibiliza y quita importancia al papel que jugó —y juega— el resto de la sociedad: la mayoría de los actores y las subjetividades sociales — muy diversas—; la mayoría de los actores políticos, no todos contrarios a la dictadura ni tampoco plegados a ella; la mayoría de la izquierda, que no adhería a la guerrilla y que, como en el caso chileno, optaba y promovía una vía y un proceso democrático, de masas, a través de las instituciones, hacia alguna forma aclimatada de socialismo o modelo cultural poscapitalista, o aun sectores que, equivocadamente, vieron los primeros movimientos de las cúpulas militares con cierta expectativa a la luz del caso peruano.

Por esto, nos interesa el teatro en la medida que ilumina sobre otras realidades por fuera de lo político, estrechamente pensado y definido, y sobre otros actores: las subjetividades, vivencias, sentidos y luchas de la gente común y corriente, desde la vida cotidiana, en otros planos y ejes en los que también se encarna la dictadura (en tanto modelo y actitud) o sus raíces profundas (sus causas) y prolongaciones, y, por tanto, donde asimismo está en juego el cambio político.

Algo similar ocurre con la alegoría del «apagón cultural» (Moraña, 1988: 98; Marchesi, 2009: 335; Remedi, 2009: 182-185) que fue, en gran medida, una perspectiva elaborada desde la cárcel o el exilio, por cuanto se perdió contacto y conocimiento de lo que, pese a todo, siguió ocurriendo, muchas veces —no cabe duda— en forma amordazada, menos estridente, menos explícita, menos visible y aun clandestina. Si bien la figura del apagón sirve para representar e imaginar un contexto de persecución a los artistas (artistas populares,

escritores y actores comprometidos, organizadores) y de exilio forzoso, de cierre de algunas instituciones culturales de izquierda (periódicos, editoriales, teatros, cineclubes, emisoras de radio, sellos musicales) y de censura, tiene, por exceso y por efecto no deseado, invisibilizar lo que, más allá de todo, sí aconteció en materia de actividad social, cultural y artística, es decir, aquello que, a su modo, fue una manera de hacer política; en muchos casos, una manera nueva y deseable de hacerlo entonces, también de hacerlo ahora, si pensamos en términos de un cambio en la estructura de sentimiento y de hegemonía.

Dicho problema de invisibilización incluyó no solo el resultado de las políticas sociales y culturales diseñadas y llevadas a cabo por la propia dictadura desde el aparato de Estado, sino también todo lo que se realizó y aconteció, a pesar de la represión, en el periodismo alternativo, el arte, el teatro, la literatura, la música, el cine, los bailes y las fiestas y expresiones populares de diverso tipo, que, en parte, explica el deterioro y eventual fracaso del proyecto de hegemonía que pretendió construir la dictadura. En consecuencia, esta debió sentarse a negociar el retorno a la democracia y aceptar la izquierda vernácula como actor político legítimo. El estudio del teatro contemporáneo como la pieza que nos ocupa, al igual que otras que se abordaron en estudios anteriores (Mirza y Remedi, 2009), pone precisamente de relieve el papel que jugó la vida social, la vida estudiantil y el campo del arte —el teatro, la canción— durante la dictadura.

Finalmente, tanto durante la dictadura como especialmente durante la «restauración» democrática, primaron un tipo de relato y un tono fundamentalmente épicos y trágicos, mediante los cuales se representó el terror de Estado, sus víctimas, la experiencia de la cárcel, la tortura, la desaparición de activistas, el drama del exilio y los horrores impensables e inaceptables —que aun es preciso conocer, elaborar y sancionar colectivamente—, que tuvieron por sujetos privilegiados precisamente a quienes protagonizaron estas experiencias o las vivieron muy de cerca. Sin dejar de valorar el aporte de una serie de cuentos, novelas y películas que apuntan en ese sentido, el interés del teatro uruguayo contemporáneo radica en que busca abrir y recorrer otros caminos e instalar otros asuntos y temas (no necesariamente desconectados, sino todo lo contrario) a partir de la exploración de la vivencia de otros actores en muchos planos, de la interrogación del pasado desde otras perspectivas, sensibilidades e inquietudes. Volver, si es preciso, sobre los viejos temas, aun importantes, pero de otra forma, en otros tonos, en los que la épica y la tragedia no desaparezcan necesaria ni completamente, pero se ceda espacio a la parodia, al absurdo, a lo ridículo, lo esperpéntico, lo grotesco, lo tragicómico, cosa que ocurre cuando se ven algunas maneras de pensar, discursos y acciones desde el paso del tiempo o reflejadas por diversas clases de espejos deformantes pero, por eso mismo, más esclarecedores, como gustaban decir Valle Inclán o nuestro Carlos Manuel Varela. Y por qué no, como lo intentara Horacio Buscaglia, recurrir al teatro para *recuperar* el período de la dictadura —vaya contradicción— incluso como un lugar y un tiempo para la luminosidad, la alegría, la utopía, la solidaridad, la creatividad, la fe, con sus

pequeñas victorias y placeres, que también existieron, que hicieron posible la vida, todo lo cual alimentó la esperanza y la lucha contra la dictadura y fue la base y el sustento de la imaginación, la construcción y la vivencia de un *orden alternativo* al que proponía el modelo cívico-militar, que cobraba forma en los intersticios de este, en sus márgenes, en su cuestionamiento, en su negación. Este otro rasgo, que caracteriza o que buscamos acentuar en algunas de las obras que hoy elaboran simbólicamente ese período, también se hace presente en la pieza de Raquel Diana.

Un cuarto y último rasgo que nos llama la atención y que asimismo nos interesa enfatizar de la forma en que el teatro elabora simbólicamente y dramáticamente el pasado reciente es la idea de que difícilmente se puede separar ya el pasado del presente en al menos tres sentidos. Primero, en cuanto a generar una conciencia mucho más clara respecto a que la historia se construye —se imagina, se representa— desde el presente: los protagonistas actuales, sus intereses, sus formas de entender el mundo, los proyectos de vida y de país, y desde un nosotros en tanto actores y constructores de nuestra circunstancia. Segundo, que uno —el que piensa, el que recuerda, el que cuenta, el que actúa o el que asiste al teatro— no está afuera, sino que es parte de aquella historia y de este relato. Tercero, que ya se hace más difícil establecer el corte y la frontera entre aquel pasado y nuestro presente, de modo que aquel se conecta y se prolonga en este de diversas maneras. Ello intenta advertir sobre «los otros dictadores, que se nos escapan», diría Gabriel Calderón, sobre sus lógicas arraigadas, naturalizadas e invisibilizadas: el autoritarismo como cultura y visión del mundo y de la vida, sus fuentes y bases ideológicas y estéticas. Acaso en este sentido también podríamos entender el malestar de los más jóvenes cuando hablan de aquellos dictadores y de su interés por las nuevas formas en que la dictadura sobrevive, respira, echa raíces, prolifera, acecha. Dictadura —modelo autoritario, razón instrumental, sistemas de explotación y dominación, dependencia y sujeción colonial— que no comenzó en 1973, ni en la década del sesenta, ni con la guerra fría, sino que se halla en el ADN del proceso civilizatorio, del capitalismo y de la modernidad.

Cultura y poder: destrucción y producción

Puesto que uno de los asuntos principales que explora la pieza de Raquel Diana es el problema de la censura —entre otros temas igualmente significativos, tales como la relación entre cultura y poder, la importancia política de la cultura, el modo en que las personas evadieron o respondieron ante la censura y la represión cultural y en que el teatro se las ingenió para seguir haciendo teatro, las distintas formas de posicionarse frente al pasado, las diversas maneras de entender el teatro, etcétera—, será preciso detenernos, al menos resumidamente, en esta cuestión.

Desde tiempos inmemoriales, hablar de arte es también hablar de crítica y cuestionamiento al poder, de imaginar y ayudar a construir realidades alternativas, y por lo mismo, reactivamente, de control político, de persecución, de censura y autocensura, de poner el arte al servicio del poder y de construir o mantener el poder a través del arte y la cultura. Solo por comodidad me limito a mencionar un par de ejemplos ilustrativos: los pasajes en que el cura y el canónigo discuten y pretenden quemar las novelas de caballería que habrían ocasionado la sinrazón de don Quijote, y más sutiles, la épica, la tragedia y la comedia de la antigüedad que, cada cual, a su modo, en última instancia, apuntaban respectivamente a establecer, mantener o restaurar un orden dispuesto por los dioses o por las tiranías terrenales. Más cercana en el tiempo y a nosotros, la quema — en 1955, en plena democracia liberal— del libro de poemas *Tata Vizcacha* de Washington Benavides, un episodio ocurrido en Tacuarembó, pero anticipado por Ray Bradbury dos años antes, ya ponía de relieve las corrientes subterráneas que no tardarían en expresarse plenamente. En suma, hablamos de la relación entre poder y cultura, que aun si se procesa de manera más y menos abierta, con o sin llamar la atención, no empieza ni termina con la dictadura.

Diversos autores han reflexionado acerca de las políticas culturales de la dictadura, tanto de sus políticas de represión, persecución y censura (Gabay, 1988; Díaz, 1987; Masliah, 1987; Yáñez, 1987; Mirza, 2007; Rico, 2008; Olivera, 2015) como de su proyecto «constructivo» de refundación y gestión política y cultural (Rial y Perelli, 1985; Achugar, 1995; Cosse y Markarian, 1996; Campodónico *et al.*, 1991; Marchesi, 2003; Monné, 2015, entre otros).

En *Represión, exilio y democracia: la cultura uruguaya* (1987), compilado por Saúl Sosnowski, Ruben Yáñez explica que, luego de dismantelar y reprimir el movimiento sindical, restringir severamente la vida política a las expresiones afines a la dictadura e intervenir la educación, en cuarto lugar, el gobierno militar se ocupó de la represión organizada de la cultura opositora. Ello significó el encarcelamiento, la tortura, la destitución, la prohibición y el exilio de un vasto contingente de actores culturales, y, en general, la clausura de una larga lista de instituciones culturales: cineclubes, teatros, editoriales, grupos musicales, etcétera. También el control, la vigilancia y la censura de quienes siguieron produciendo en dictadura (Yáñez, 1987: 149).

En otro trabajo recogido en la misma colección, José Pedro Díaz recuerda y relata que, además de actos de destrucción (como la quema pública, ejemplarizante, de la colección de *Marcha* en el patio de la Facultad de Humanidades y Ciencias), la dictadura desplegó e instituyó, sobre todo, «un sistema intimidatorio» que apuntaba «a hacer sentir que se estaba vigilado» (Díaz, 1987: 202) y que se corrían riesgos; riesgos serios, para uno, su familia o sus allegados, que podían incluir la pérdida del empleo, la cárcel, la tortura, la muerte, el destierro.

Leo Masliah, por su parte, realza el recurso de la arbitrariedad (Masliah, 1987: 113) que caracterizaba las acciones de represión y censura y quitaba claridad a las prohibiciones, los criterios y los límites, lo que acrecentaba el sentimiento de

riesgo, de miedo, de autocensura. Se trataba de construir una «cultura del miedo», como advierten Juan Rial y Carina Perelli (1985), y de efectuar el borramiento del pasado: las variadas formas y expresiones del pensamiento crítico, la organización y las movilizaciones políticas de los sesenta, los horrores de la represión de los setenta (Achugar, 1995; Viñar, 1995; Mirza, 1995). También, se buscaba «la resignificación» de este período histórico (Perelli, 1987: 327), como en la ya aludida «teoría de los dos demonios», o de la literatura, la historiografía, las ceremonias y los discursos oficiales producidos en dictadura.

Algunos trabajos recientes profundizan y aportan un relevamiento más sistemático de tales esfuerzos poniendo el acento en la creación de aquella nueva institucionalidad cultural y en aquellas nuevas prácticas establecidas, dedicadas tanto a la inhibición, contención y destrucción cultural —en relación con una cultura crítica del régimen— como a la construcción de otra cultura, correspondiente a su proyecto de «refundación de la nación» sobre la base de la doctrina de la seguridad nacional y la defensa de la civilización occidental y cristiana, como reacción a cuestionamientos de diversa índole que alcanzaron su clímax en los sesenta.

En medio de esa actividad y ese proceso de intervención en el campo de la cultura, tanto reactivo y destructivo como «creativo» (conservador, restaurativo), tuvieron lugar dos tipos de fenómenos.

Por un lado, la ocupación de los puestos de dirección de las instituciones culturales tradicionales, como fue el caso de los organismos de la educación pública primaria y secundaria, de la Biblioteca Nacional, de la Academia Nacional de Letras, de la Universidad de la República, de los museos, de los teatros, del Sodre y de los medios de comunicación públicos, a cuyos efectos la dictadura agenció los servicios de un conjunto de civiles portadores de formas de entender lo cultural de un modo aceptable y deseable, como, por ejemplo, de Arturo S. Visca, Fernando Assunção, Miguel A. Klappenbach y Eduardo Darino (Monné, 2015).

Por otro, la creación de instituciones nuevas como el Consejo Nacional de Educación (CONAE) o la Dirección Nacional de Relaciones Públicas (Dinarp), establecida en 1975 para formar y dirigir la opinión pública, asesorar al Estado en materia de comunicación y gestionar la imagen de la nación en el exterior (Marchesi, 2001; 2009).

En el marco de esta nueva institucionalidad y de estas nuevas directrices y experiencias, aparecieron y comenzaron a cobrar protagonismo una serie de actores o personajes secundarios respecto a las principales figuras políticas de la dictadura —sus cabezas visibles—, puestos a cargo de las actividades culturales de la dictadura. Tal fue el caso, por ejemplo, del coronel Julio Soto, vicerrector del CONAE, del coronel (R) Regino Burgueño y de los coroneles Guillermo Maute y Celestino Salgado (Marchesi, 2009).

Por detrás, incluso, de esta segunda fila de personajes que ocuparon puestos de dirección, existió, además, un tercer y cuarto anillo o estamento, mucho más

borrosos y menos visibles, conformados por los planteles de funcionarios que se desplegaban vertical y horizontalmente en la burocracia estatal más o menos relacionada con la cultura (por ejemplo, la División de Espectáculos Públicos de la Intendencia de Montevideo, la Jefatura de Policía, el Consejo del Niño, la Dirección Nacional de Comunicaciones, el Servicio o División de Inteligencia Policial, el Ministerio de Trabajo, la Dirección General Impositiva, etcétera) y que actuaban sobre el terreno: administrativos, policías, vigilantes, policías de particular, inspectores, censores y agentes del Estado a cargo de las relaciones directas con los actores de la cultura, es decir, de su vigilancia, control, censura, represión. Se trataba de personas desconocidas para la mayoría de la población, pero, a la vez, bastante conocidas y familiares para quienes llevaban a cabo tareas y emprendimientos artísticos y culturales de diverso tipo durante la dictadura: editoriales, cineclubes, periódicos, radios, sellos discográficos, compañías de teatro, grupos de carnaval, etcétera.

No se conocen archivos ni historias sobre estos personajes y sus acciones más allá de lo que recogen las memorias y testimonios aislados. No hay muchos nombres ni mucha claridad tampoco respecto a quiénes eran, cómo se llamaban, dónde trabajaban y vivían. *El tipo que vino a la función* hace aparecer a uno de estos personajes (A), oscuros pero pivotaes, encargados de proteger el poder y de llevar a cabo su órdenes en materia de cultura, y nos lo pone frente a nosotros, en el primer plano.

El tipo que vino a la función, de Raquel Diana

PRÓSPERO. (A Ariel.) *¡Ven aquí, mi siervo, ven!
¿Llevaste a cabo la tempestad que te mandé?
[...]*

CALIBÁN. (A los dos.) *¡Así os caiga a los dos
el vil rocío que, con pluma de cuervo,
barría mi madre de la ciénaga malsana!
¡Así os sople un viento del sur
y os cubra de pústulas! [...]
Los hechizos de Sícórax te asedien.*

William Shakespeare, *La tempestad* (1611)

Genio del aire y al mando de una troupe de otros espíritus que oportunamente convertirá en perros cazadores de esclavos, Ariel juega en el plan de Próspero, depuesto duque de Milán, el papel de quien le hace los mandados. «¡Ven aquí, mi siervo, ven! ¿Llevaste a cabo la tempestad que te mandé?». En virtud de una vieja deuda y movido por la promesa y la ilusión de libertad, por medio de su ingenio y de sus artes, Ariel primero hace naufragar la nave de los enemigos de su amo y luego desarma el plan ideado y llevado a cabo por Calibán para recuperar su isla y su reinado.

En *El tipo que vino a la función*¹ de Raquel Diana, la magia se invierte, lo mismo que la relación actor/espectador y espacio de la escena/espacio del espectador. Próspero, ya sin aquellos poderes —«Ya terminó la función, ¿sabe?»», dice Lucía (Diana, 2015: 22)—; ahora Ariel es el arrojado a estas playas: A, Ariel, Alem, Alen, Adolfo Alem Castro, Abayubá Centeno, Óscar 4, La Momia. Agente de inteligencia policial, encargado de vigilar el campo de la cultura y la religión, interrogador y censor.

Raquel Diana entresaca a *A* del cono de penumbra de la sala —y de la Historia— y lo coloca sobre el escenario, al borde mismo del proscenio, sentado en una silla sola, de Viena, «como las del Teatro Circular de aquella época», me explicó la autora.

Con ese acto de encantamiento inicia la acción: «A. (*Al público.*) ¿Qué miran? ¿Es una conspiración? [...] ¡Te dije que no me miraras, mierda! ¡Acá el único que podía mirar soy yo!» (Diana, 2015: 21). Así emplazado *A* también debe enfrentar y responder ante el teatro uruguayo por su papel en el modelo político y cultural de la dictadura. A partir de tales premisas, que acaso le deban algo a ese picaporte que inexplicablemente no se abre en *El ángel exterminador* (de Luis Buñuel) y al cuarto trancado por fuera de *A puerta cerrada* (de Jean-Paul Sartre), Raquel Diana nos presenta y ahonda en un episodio todavía poco conocido de nuestra historia cultural, proyectando su mirada y su luz sobre un personaje que fue pieza clave y protagonista principal (aun por detrás de los telones) en el campo de la cultura, del arte y de la religión.

Desde el momento en que la función terminó, pero él no se quiere ir o no se puede ir, por su propio peso —«es un hombre viejo y gordo» (Diana, 2015: 23)— o por quién sabe qué maleficio —«¡Mierda, no me puedo levantar!» (Diana, 2015: 60)—, se desata la acción que, más que acción, será diálogo, tensión, discusión, *flashbacks* de situaciones, reproches, confesiones de parte e interpelaciones que van y vienen entre *A* y otros cinco personajes que dialógicamente contribuyen a definirlo. Estos representan el teatro uruguayo como conjunto, devenido en antagonista, y aluden a distintas generaciones y formas de concebir, sentir y hacer teatro, que conducen al espectador a reconocerlas e identificarlas y que agregan un segundo plano y centro de interés y desarrollo.

En el transcurso de ese intervalo ficticio que desdibuja la realidad de la representación y convierte el escenario en imagen de sí mismo,² cobran vida allí una serie de personajes «inspirados en personas reales que he conocido» (Diana, 2015: 19): Lucía, una joven estudiante de teatro en los comienzos de su carrera de actuación que hace de todo un poco, hasta de portera y anfitriona —«como hacíamos todos»—,³ y que conecta y hace de puente con el público desprevenido; Sonia, la actriz de trayectoria que encarna y hasta cierto punto se

1 Premio Onetti 2014 a la mejor dramaturgia, aún sin representar.

2 Este es un rasgo del recurso del teatro dentro del teatro. El espacio *representado* o ficticio es el escenario del Teatro Circular a fines de los setenta y principios de los ochenta.

3 Comentario tomado de una conversación mantenida con Raquel Diana en 2014.

vuelve y no puede dejar de actuar un papel a su medida, el de Mariana Pineda, representado en 1980 por Gloria Demasi; Dalila y su trabajo invisible pero fundamental, previo, cotidiano, «inspirado en Chichila»;⁴ Martín, de postura más lúdica y estilo más distanciado, aburrido de seguir pensando en el pasado, al menos siempre del mismo modo, que introduce las disquisiciones, teorías e inquietudes políticas y poéticas posdramáticas y que viene a simbolizar la emergente dramaturgia de comienzos de siglo; Marlon, que da vida a un actor de estatura monumental —heroica— con toques del protagonista de *El herrero y la muerte*, interpretado por Walter Reyno en 1982.

Orientada a esos efectos, se trata de una pieza de una docena de cuadros construida desde un planteo minimalista: un escenario, una silla (dispuesta en la primera fila o por delante de la primera fila), un personaje bajo una mirada —encarnación de un *ethos* social negativo— y cinco personajes —todos actores— que van entrando, saliendo y que «revolotean como moscas» y Erinias (Furias) en torno a *A*.

Apoiada en esa disposición elemental, la pieza también apuesta y descansa sobre la palabra hablada —actuada— en forma de monólogos, diálogos y recuerdos, a partir de los cuales se construyen los personajes y las subjetividades sociales con que estos se asocian, y se van generando diferentes planos, tramas secundarias y ejes de conflicto.

Repetidamente, los personajes se dirigen al público estableciendo una ruptura de la cuarta pared, lo que provoca una segunda ilusión: la de estar *en otra obra*, distinta de la función que ya terminó y de la que va a comenzar, de la que el público es parte. Comenzar por un final y con un personaje/espectador que no se quiere ir también viola la convención realista y lleva la poética hacia el territorio de la farsa y el absurdo.

Así, los motivos que estructuran y mueven (o paralizan) la acción son el del teatro dentro del teatro, el de la no-obra que es la obra y el del habitar ese espacio-tiempo del después, del antes y del por detrás del teatro, de la liminaridad y del desdoblamiento y su relativa imposibilidad.

Esto da pie, a su vez, a una serie de juegos que ponen en cuestión los modos tradicionales de representación y el propio estatus de lo teatral, la noción de que «todo es teatro» y, a la vez, de que «el drama es real» (Diana, 2015: 32), la sucesión de una serie de nudos y conflictos sin resolución «porque el dramaturgo no sabe cómo desanudar [...] o no quiere que lleguen a un desenlace inverosímil o moralizante» (Diana, 2015: 58), y la idea de que al margen de cualquier circunstancia, que aquí significa la presencia de la represión, el teatro no se detiene (Diana, 2015: 61) porque «la función debe continuar» (Diana, 2015: 37).

De este modo, el teatro no se coloca afuera ni es solo un lugar de enunciación o de representación de algo que no es, sino que es parte de la historia. La

4 Comentario tomado de una conversación mantenida con Raquel Diana en 2014.

parte que se cuenta es la historia tal y como se la vivió desde el teatro; también, la historia del teatro mismo.

Los recursos de la autorreferencialidad y la intertextualidad contribuyen a tejer una trama en la que confluyen arte y vida, personaje y actor, realidad y ficción, pasado y presente: los fragmentos de *Mariana Pineda* de Federico García Lorca, que vuelven una y otra vez, el concierto clandestino de Eduardo Darnauchans, los textos y la música de Fernando Cabrera y de Canciones para no Dormir la Siesta, y la referencia a *El herrero y la muerte*, de Jorge Curi y Mercedes Rein, y a las tramas delirantes con que la nueva dramaturgia alude al pasado reciente.

Esto da espesor al motivo del teatro dentro del teatro, que aquí juega una doble función. Por un lado, sirve como medio de representación de *otro asunto*, a la manera, por ejemplo, de *El retablo de las maravillas*, en la que Cervantes se las ingenia para burlarse de la idea de la pureza de sangre, asociada a las actitudes y comportamientos reaccionarios que iban de la mano de las políticas de la Contrarreforma y del Estado absoluto, o de *Pedro de Urdemalas*, en la que Pedro convenientemente deviene en comediante. Por otro, funciona al servicio de aquello que precisamente se quiere representar —el asunto mismo—: las vicisitudes propias del teatro, y, más específicamente, en situaciones de represión, como en *¡Ay, Carmela!* de Sanchis Sinisterra, *El último metro* de François Truffaut o *Los comediantes* de Mercedes Rein y Jorge Curi, realizada en 1977, en plena dictadura.

La letra que faltaba: persona, figura, personaje

Refiriéndose al quehacer cultural durante la dictadura, *El tipo que vino a la función* ilumina precisamente esta cuestión con la que tuvo que lidiar el arte en ese período —que tuvimos que confrontar todos, en nuestra vida diaria—, en cuyo epicentro sobresale el personaje —y el arquetipo— del agente de policía encargado de vigilar a los artistas, del comisario cultural, del oficial de alto rango, «culto», a cargo de la política cultural de Estado, necesitado de vincularse con el mundo del arte; llegado el caso, de ganarlos para el régimen de poder, como en *Mefisto* de István Szabó.

Acerca de la persona histórica que inspira la obra, Manuel Martínez Carril, que en 1977 tuvo que reunirse y negociar muchas veces con él «en unos boliches del puerto» por gestiones de Cinemateca, relata en una entrevista que fue «formado en la Escuela de las Américas», era el «jefe de Inteligencia para asuntos culturales», coordinaba con «los servicios de inteligencia de la CIA» y estaba por encima del propio comisario Bonaudi, director del Departamento N.º 2 de Inteligencia y Enlace. Hasta ese entonces, «el control y la censura estaban a cargo del coronel Aguiar, que era el mecanismo de censura y represión a través del Consejo del Niño» (Faraone y Solomita, s. f.).

Otros testimonios señalan su participación en operativos policiales, como en el que resultó en la detención, tortura y muerte de Álvaro Balbi en julio de 1975.⁵ Un informe de la Comisión Investigadora Parlamentaria sobre la situación de las personas desaparecidas y los hechos que la motivaron, publicado por la Secretaría para Derechos Humanos de Presidencia, lo menciona, asimismo, vinculado a la detención y tortura de Julio Escudero e Isidro Berón en 1976.⁶ En 1981, junto con el comisario Castiglioni de la Dirección de Inteligencia, también estuvo a cargo de interrogar a algunas personas detenidas por haber organizado y promovido La Marcha de la Sonrisa, en festejo del aniversario del plebiscito de 1980.⁷

Pero *A*, decíamos, encarna, al mismo tiempo, una *persona histórica*, un *tipo ideal* y una *problemática*: un nudo de diálogo y conflicto discursivo que se entrelaza con la acción, que es lo que, en definitiva, hace que esta historia sea atrapante y universal.

Aparte de darle la escena y la voz, aunque más no sea para exponerlo, interpelarlo, rebatirlo o enjuiciarlo, *A* actualiza un arquetipo que provee un bagaje, lo enriquece y lo complejiza. Perteneció a la estirpe de los oficiales, burócratas y policías secretos encargados de espiar, vigilar y lidiar con el mundo del arte. Personajes singulares, en su mayoría secundarios, que tienen su parte en las mencionadas *¡Ay, Carmela!*, *El último metro* y *Mefisto*, pero también en otras obras del mismo género, como *Abajo el telón (Cradle Will Rock)* de Tim Robbins o *La vida de los otros* de Florian Henckel von Donnersmarck.

Se trata de personajes refinados, interesados por el arte, por el espíritu, o si no lo son verdaderamente, se esmeran por parecerlo y desean que así se los considere en el medio en el que irrumpen y se desenvuelven. *A* conoce de primera mano y hasta íntimamente el mundo del arte, lee «todo», va a todos los ensayos y estrenos, y hasta hace alarde de que vio todas las películas de Bergman (Diana, 2015: 46). A la vez, obedece y actúa en función de una razón para la dominación, esencialmente opuesta al deber ser de la verdad del arte, que obedece solo a la razón para la emancipación y es contraria a la aceptación del orden existente y al principio de realidad, aunque no siempre sea fiel a su razón de ser, ni se interprete de esa manera, ni sea instrumento para estos nobles fines.

5 «El operativo fue atribuido a las Fuerzas Conjuntas, por efectivos del Departamento N.º 2 de Inteligencia y Enlace; el allanamiento y detención estuvo dirigido por el subcomisario Eduardo Telechea y el agente de 2.º Adolfo Alem Castro, alias *La Momia*» («Homenaje al asesinado Álvaro Balbi» [EN LÍNEA]. 2013. *La República*. Disponible en: <<http://www.republica.com.uy/homenaje-al-asesinado-alvaro-balbi/362012/>>, consultado el 14 de noviembre de 2014).

6 Leído de la página de la Secretaría de Derechos Humanos: <[7 Véase: PEREYRA, Leonardo \(2013\). «La hora del relojero». *El Observador*. <<https://www.el-observador.com.uy/la-hora-del-relojero-n252627>>, consultado el 3 de noviembre de 2014.](http://sdh.gub.uy/inicio/institucional/equipos/centro_de_documentacion_y_comunicacion/documentos_equipo_historia/Investigacion+historica+sobre+detenidos+desaparecidos+y+asesinados+politicos+%28actualizacion+2015-febrero%29/2da+Seccion+Asesinados+Politicofichas+personales/>, consultada el 22 de noviembre de 2014.</p></div><div data-bbox=)

En referencia al modelo de Estado burocrático autoritario, a la forma moderna y regional del nuevo autoritarismo, Guillermo O'Donnell resume la alegoría organicista y médica en la que se apoyaba la doctrina de la seguridad nacional, según la cual las organizaciones sociales y políticas eran solo «la piel de la enfermedad —del cáncer— que afectaba al cuerpo social. Allí habrá que extirpar sin vacilar, pero no habrá salud si no se curan los tejidos profundos: la subversión ideológica, la subversión cultural» (1981: 212).

Así, los alfa de nuestra fábula encarnan, a su modo, personajes tragicómicos: son llamados a combatir, contener y destruir un mundo que hasta cierto punto aprecian y admiran en tanto símbolos de su idea de civilización. Dice *A* a Sonia: «Vos siempre tan linda» (Diana, 2015: 24). De acuerdo a las características del síndrome del torturador o del opresor, no es raro que estos personajes se presenten como comprensivos, protectores, buenos consejeros y salvadores —ángeles de la guardia, policías buenos, amos justos—; desde su punto de vista, sin su injerencia personal, humanista, todo podría ser todavía peor. «Tendrías que agradecerme. Me porté muy bien con ustedes. Los protegí. Los ayudé a no hacer cosas que los pusieran en peligro» (Diana, 2015: 53), le dice *A* a Marlon.

En la entrevista ya mencionada, Martínez Carril recuerda que, tras distintas conversaciones con nuestro personaje, «se los dejó seguir haciendo», aunque eso sí, serían responsabilizados en caso de contravenir la letra no escrita del correcto proceder. A la vez, los criterios para censurar eran ininteligibles e inescrutables, quedaban librados a una suerte de ensayo y error, por lo que se daban situaciones paradójicas, y todo era verbal, para no quedar expuestos (en el caso del cine) a «reclamaciones por daños y perjuicios de las distribuidoras norteamericanas» (Faraone y Solomita, s. f.). La obra de Diana ilustra diversas situaciones y facetas de este proceso —algunas legendarias— y de sus extraños y cómicos resultados.

A por sí mismo

En cuanto al personaje *A*, este se construye, primero, por su ubicación y circunstancia inicial (transposición de la penumbra al centro, observador mirado, etcétera) y, luego, por su discurso verbal y no verbal en dos monólogos (*A* por sí mismo) y en sus diálogos con los otros personajes (tema del siguiente acápite).

La mayor parte del tiempo, *A* es el centro de la acción y de la palabra. Unas veces, la autora lo pone debajo de un foco de luz y lo hace objeto de preguntas, de una inversión de roles que lo desacomoda: «¡Apagá eso! ¡A mí no! ¡A mí no!» (Diana, 2015: 38). Otras veces, *A* permanece en su silla, al margen, en la penumbra, lo que lo convierte en una presencia invisible, silenciosa, omnipresente y, por eso, inquietante; situación significativa por sí misma, que se subraya en el final: «Sepan que ahí [...] hay un tipo» (2015: 61).

El personaje comienza a delinarse con su primer monólogo, que dirige al público al descubrirse objeto de una mirada, de una exposición no deseada. Tras la sorpresa y enojo inicial, proyecta su forma de pensar y hacer: «¿les dieron una

orden?» (Diana, 2015: 21). Muestra su violencia y frustración mediante el uso del imperativo —«¡Mirá a ese!» (2015: 21)— y la repetición de la palabra *mierda*: «¡Te dije que no me miraras, mierda!» (21). Su deseo: «quiero ser un tipo del que nadie sabe nada» (21).

También afirma la importancia de la cultura, «que nunca se le da la importancia que tiene» (Diana, 2015: 21), y apunta, como luego veremos, a la necesidad de su vigilancia y control.

A la palabra *mierda* recurre con marcada frecuencia para construir una relación vertical, de dominación, de desprecio, deshumanización y aniquilación del otro, que adquiere un valor y una función opuesta al uso popular de lo escatológico, cuyo sentido es igualar, estrechar el vínculo entre pares, humanizar, restaurar la materialidad escamoteada, cuestionar el orden de lo visible y lo decible.⁸

En una especie de comienzo de la siguiente función —y comienzo de un segundo acto—, se apagan todas las luces menos la potente luz del foco seguidor que ilumina a *A* y motiva su segundo monólogo, en el que alterna la primera persona con la segunda persona, a modo de conciencia de sí. Luego de quejarse, insiste en su deseo —y en la realidad— de su anonimato: «Tu especialidad fue la sombra, ¿te olvidaste? Y fuiste grande, viejo» (Diana, 2015: 38). También cuenta su historia como estudiante de la Escuela de las Américas (donde se formaron varios militares golpistas), como interrogador-torturador participante —«tuviste mala suerte, se murió uno» (2015: 38)— y como encargado de «la tarea intelectual»: «algo sucio pero con menos sangre» (39). Aquí reitera la importancia de la cultura y de su función «en algo que a los demás les resultaba inútil, o no entendían» (39).

A reflejado en los otros

Tanto *A* como el resto de los personajes se construyen y desarrollan mediante su aparición sucesiva, su contraste y reflejo en los otros. Lucía, una veinteañera encargada de la sala, simboliza la juventud, la inexperiencia y la candidez, o, acaso, la falta de conciencia, de memoria, complemento del desinterés, del desdén y de la irreverencia que expresará Martín. Sin (re)conocerlo ni entender —«¿quién se cree que es?» (Diana, 2015: 23)—, le pide que por favor salga ya, pues «la función terminó» (2015: 22) y debe comenzar otra. El intercambio con Lucía construye su personalidad autoritaria —«¿Quién te creés que sos, *nenita*?» (24)—, demuestra la existencia de un discurso oculto, malvado —dice «mierda» bajito, casi como en un aparte (22)—, y de su antigua función y poder —«¡los actores hablan [...] si yo quiero!» (23).

A le explica uno de sus nombres de guerra, La Momia: «porque hablaba poco y me tenían miedo» (35). En los años setenta, La Momia era una de los

8 Según ha sido teorizado por autores tan diversos como Mijaíl Bajtín, Noel Carroll, Ronald Souza, Omar Cabezas o Roberto Fontanarrosa.

personajes principales del circo de lucha libre *Titanes en el ring*.⁹ Así, *A* es convertido en un villano pero de circo, un superhéroe malvado de televisión, en suma, reflejado en el espejo cóncavo del paso del tiempo: un héroe del callejón del Gato —diría Max Estrella, el personaje de *Luces de bohemia* (de Ramón del Valle-Inclán).

Del mismo modo que luego lo forzará a hacer de Pedrosa, aquí la autora lo hace decir el discurso del personaje de historieta:

A. (Toma con violencia el brazo de Lucía, le habla en tono ridículamente serio.) La Momia es más fuerte que el acero, paladín de la justicia, protege a los buenos, castiga a los malos y quiere a los niños muy tiernamente; La Momia es justiciera (Diana, 2015: 28).

Cuando Lucía le pregunta a Sonia si sabe quién es, ella responde que es un viejo conocido: «Viene a las funciones, a los ensayos» (2015: 25). La utilización del presente transporta la acción al pasado —pasado y presente se confunden— o a un tiempo mítico-trágico que es, en parte, donde habita Sonia, siempre actuando su papel en *Mariana Pineda*, bordando la bandera, luchando contra una tiranía que se repite cíclicamente. Enfrentadas a un terror y a un temor también míticos, Sonia recurre a un saber y a una técnica teatral para ayudarla a calmarse, a fingir, a seguir: «controló la respiración, sacó el aire, aguantó lo más que puedas [...] para que no se den cuenta [...]; hacete la tranquila» (Diana, 2015: 29).

Esta idea se profundiza cuando Sonia rememora —en verdad, sigue actuando— su parte en *Mariana Pineda* y *A* le dice: «¡Cómo me jodiste con esa obra!» (2015: 55); «me entreveraste con que era asunto de otro lugar, de otro tiempo» (56). Por instrucciones en la didascalia, *A* se dirige a Sonia como «Mariana» y «asume patéticamente el papel de Pedrosa» (56).

El cuarto personaje en salir a escena es Martín, de treinta y poco. Como Lucía, también encarna un modo de indiferencia respecto de *A*, con una variante: lo toma como «parte del paisaje, de lo que acontece» (Diana, 2015: 31) y lo integra a la representación —o presentación, sin *re*— pensada como un acto único e irrepetible. Luego se dirige al público y propone una teoría en la que el afuera y el adentro, la ficción y la realidad se desdibujan y colapsan entre sí: «el drama sucede aquí, fuera de toda ficción, el tipo está vivo» (2015: 31-32). Coincide con Lucía en que la función ya terminó y debe comenzar otra: «La gente ya está acá, *the show must go on!* ¡Mandá luz!» (37), ordena Martín, fascinado por la posibilidad de poder sacar partido dramático y estético del inconveniente, de la realidad que envuelve y, a la vez, disuelve y recarga la ficcionalidad teatral.

En cuanto a *A* y a sus expresiones, Martín reacciona de una manera coloquial, desenfadada, sin ningún temor ni respeto —«Bien el tipo, bien», «¡Salado!», «Re-salado!» (Diana, 2015: 33-34)—, banalizándolo, quitándole seriedad y gravedad, mirándolo por encima del hombro, realzando su obsolescencia y poder perdidos. También se burla de él y lo ridiculiza cuando le dice que pertenece a

9 Valga consignar aquí el intento de Marcel Sawchik en *Titanes* (2005) de representar al Quijote en el lenguaje del espectáculo de la lucha libre y la historieta.

la DNI: «(Parodiando con voz de televisión.) De-ene-i-i. [...] ¡Guau! ¿Eso existe? [...] ¡Ah, no! ¡Ta, ya sé, ahora veo de qué viene la mano» (2015: 35).

Si el diálogo de *A* con Lucía pone de relieve la misoginia, el maltrato y el ninguneo hacia los más jóvenes, el diálogo con Martín ilumina otros rasgos del personaje —prepotente, insultante, agresivo, misántropo, homófobo—, que ya va redondeando un retrato de un villano muy malo, pero, asimismo, pasado de época: «Mirá, tirifilo, maricón, inservible, caquita» (Diana, 2015: 52). Aparte de anacrónico y de lo dicho respecto al uso del léxico escatológico, la serie de adjetivos, en especial *tirifilo*, remite al discurso con que el coronel Cañones, otro personaje de historieta ofrecido como modelo y autoridad moral, descalifica e impugna a Isidoro, su sobrino.

Con Martín, *A* también aprovecha para presentarse como una persona informada, que «lee» mucho (libretos, letras de canciones, libros, revistas, folletos), que ve «todo» el cine. «Suena muy civilizado», dice Martín, con ironía. *A* cae en el ridículo cuando presume: «No creo que haya nadie más culto que yo» (Diana, 2015: 46). En el mismo diálogo, *A* confiesa no preocuparse por la música porque «no hay mensaje» (2015: 47), con lo que Martín disiente: «a lo mejor se le escapa algo», lo que concita la complicitad del espectador. *A* admite que «algo dejaba pasar» como forma de concesión y construcción de hegemonía: «no hay que tirar mucho del tiento, si no, se rompe» (47).

Un tercer episodio con Martín gira en torno a un texto que encontró entre «unas carpetas» (que aluden a los archivos de inteligencia policial) y que «han sido escritos para usted» (Diana, 2015: 44), tras lo cual le recita —«en modo muy pomposo»— un fragmento de la canción *Chim pum fuera* (2015: 51), con doble sentido, escrita por El Corto (Horacio Buscaglia) e interpretada por Canciones para no Dormir la Siesta. Esto contribuye a desarrollar otro de los temas que elabora y en los que insiste la pieza: las diversas formas de hacer arte en dictadura pese a todo, venciendo la autocensura y evadiendo la censura.

Dalila evoca a Chichila joven, en ese entonces, pareja de Darnauchans, y recrea varios aspectos de la censura y su evasión y del papel de *A* en esos procesos. Se presenta como era ella en el pasado: «tan joven como Lucía» (Diana, 2015: 39). Su discurso en tiempo presente nos transporta al pasado cuando ofició de organizadora y anfitriona de un concierto clandestino a punto de acontecer que «va a estar genial» (2015: 39) y que transforma a los espectadores en asistentes a él.

Mediante un diálogo, primero con Sonia, luego con el público, Dalila explica la prohibición de aparecer públicamente a la que ha sido sometido Darnauchans y la arbitrariedad de autorizar que se emitan sus canciones, pero, a la vez, de no permitirle cantar en vivo, y reporta las advertencias de *A*, así como también sus opiniones y sentimientos al respecto. A continuación, vemos a Dalila recibiendo a los espectadores en un apartamento en el que, simbólica y mágicamente, se hace presente el cantante, representado por una banqueta iluminada y vacía, y se reproduce el audio de *Canción de traspasnoche*.

En su segundo monólogo, que Dalila realiza rodeando a *A* —quien, al sentirse perturbado, según se indica, hace «movimientos como para sacarse una mosca de encima» (Diana, 2015: 49)—, dramatiza, también en tiempo presente y en forma de un diálogo sin respuesta, las gestiones que lleva a cabo para la interpretación de la canción *Agua* de Fernando Cabrera. Allí, se revela la manera de actuar de *A*, sus interpretaciones paranoicas y sus prohibiciones de algunas canciones o de parte de sus letras y a uno de los integrantes de un dúo. En el discurso de Dalila, que se apoya en el reconocimiento y la complicidad con los espectadores, aparecen una serie de palabras que remiten a los textos de estos autores: «sobrevivientes», «desconsolados», «tristecía», «venas rotas», «agua que saca de quicio» (Diana, 2015). De un modo cómico, que hace uso de la parodia, el absurdo y la ironía, Dalila y *A* discurren acerca de los posibles significados de las palabras, su peligrosidad o no —«nunca se sabe» (2015: 50)— y el carácter supuestamente inofensivo de simplemente tararear un verso o una canción, como si ello consiguiera vaciar completamente su sentido y función.

Como con *María Pineda*, el personaje de Dalila también consigue develar la problemática de la censura, su realidad cruda, cotidiana, pero, asimismo, su imposibilidad última y constante evasión por artistas y espectadores, para la cual el arte se sirve de su opacidad, de su polisemia, de la complicidad, de las formas de generar presencia mediante la ausencia, la sustitución, el corrimiento, el doble sentido, entre otros recursos.

No obstante sus ingenuidades y fracasos predecibles, *A* deja traslucir una conciencia bastante clara respecto al papel de la cultura, a la «utilidad» de su seguimiento y al control de cercanía, el efecto inhibitor de la arbitrariedad o la necesidad de dejar hacer y «aflojar la cincha de vez en cuando» (Diana, 2015: 53) como parte de la construcción de una hegemonía que requiere preservar ciertos equilibrios.

Si Sonia se vuelve Mariana y, de esa manera, la heroína de la pieza de Lorca y la historia que esta simboliza, Marlon —otro viejo conocido de *A*— encarna al héroe de película. Como en el duelo final de un western —se llama Marlon, pero podría haber sido John o Clint—, se enfrenta el superbueno contra el supervillano. «¡Por fin alguien viene a hacerse cargo!» (Diana, 2015: 48), exclama Lucía impresionada y aliviada ante la irrupción de un personaje que ni habla y apenas si se mueve: «está muy serio mirando a *A*» (2015: 48). Con esto, también se sugiere y se juega con la posibilidad de una resolución dramática más tradicional y tranquilizadora frente «a las cosas raras» que empezaron a pasar, apenas una expectativa de que no se consuma necesariamente, opuesta a «una dramaturgia muy pero muy delirante» (48), en alusión a las propuestas experimentales de este comienzo de siglo y que incluye esta misma pieza.

El Marlon criollo (Diana, 2015: 48) se interpone y «salva» a Martín del maltrato y de los insultos de *A* —que la autora, extrañamente, puso a llorar—, y cuestiona a *A* mediante una batería de preguntas y cursos de acción posibles,

que, acaso, expresan a los espectadores: «¿tengo que darte un puñetazo?, ¿tenerte lástima?, ¿decirte lo que nunca pude?, ¿hacer una denuncia?» (2015: 52).

A diferencia del tratamiento que introduce Martín, el marco y la relación que instala Marlon es más épica, en blanco y negro. Como lo ordena el discurso épico, el héroe, resumen de nociones, valores y virtudes que comparte la comunidad que viene a simbolizar, establece y construye la línea entre lo bueno y lo malo, lo humano y lo bestial, lo bárbaro y lo civilizado, y sentencia: «vos estás del lado de lo peor de lo peor» (Diana, 2015: 57), luego de lo cual «se abalanza sobre *A*». En ese punto, Martín se interpone porque eso «no está en el texto» (2015: 58) —se ha llegado a un punto o nudo sin solución aparente.

Cuando Marlon se pone en cuclillas (Diana, 2015: 49), se transmuta y evoca a Miseria, el protagonista de *El herrero y la muerte*, con lo que adquiere otro espesor y tonalidad —un matiz antiheroico, pícaro y popular— y nos recuerda el modo avieso y nada ortodoxo, en principio irracional e incomprensible, con que enfrentó —sin derrotar del todo— a la Muerte. Como la Muerte no pudo bajar de la rama, así *A* tampoco se podrá levantar de su silla ni salir de la sala. Dirigiéndose al público, Marlon advierte y pide un estado de conciencia: sepan que entre nosotros hubo y hay un tipo que quiere irse, pero no puede, como la Muerte. Entretanto, el teatro recuerda y sigue, como la Vida. También Marlon alude al fracaso de la censura y del temor: «Hiciste que lo nuestro fuera más interesante: la gente se juntaba a adivinar» y «a interpretar en un mismo sentido, ¿sabés en cuál?, en uno que iba contra vos y tus milicos» (2015: 57).

Los otros frente a *A* y a sí mismos

El otro gran protagonista de la pieza es el teatro uruguayo. Cada uno de los cinco personajes-actores muestran una faceta de él, y en esa diferenciación e interacción se despliegan otros temas y líneas de conflicto.

Sonia representa la memoria y la fuerza tectónica del teatro; alude a un saber y un archivo teatral siempre disponible y reusable en la medida que la historia aparece como una repetición cíclica, con variantes, de conflictos eternos, como la tiranía, y de actitudes y valores igualmente intemporales, como la rebeldía, la valentía, el ansia de libertad, la constancia, el sacrificio. Asimismo, simboliza el valor y el sentido de labores aparentemente insignificantes, pero simbólicamente poderosas, y la dimensión o función mágica del teatro, su capacidad inexplicable de intervenir la realidad, de imaginar otras estrategias y posibilidades, como cuando imaginaba a la actriz presa: «Mientras a ella la torturaban, yo estaba libre y actuando. En cada función, mientras decía el texto, pensaba muy fuerte, como si mi voz pudiera llegar a ella» (Diana, 2015: 58).

Marlon en cuclillas, pensando, y *A* sin poder levantarse de su silla, también ponen en juego formas mágicas de actuar y del teatro como magia. Haciendo suyas las concepciones del teatro como magia y de un teatro que no solo representa y dice, sino que realiza cosas, la misma autora asume aquí el papel de Erinia —

de Sícórax—, y su pieza cobra la forma de una maldición, en la esperanza de que esto se sepa públicamente y llegue hasta él («me dijeron que lo habían visto en los alrededores de la cooperativa [...], que estaba gordo»).¹⁰ «No lo puedo perdonar porque nunca pidió perdón», pone en boca de Marlon.

Dalila y, a su modo, Lucía ponen de relieve los entretelones de la actividad —de la lucha— cultural, que no se ven, pero que la hacen posible. En el caso de Lucía, las tareas de preparación, recibimiento y hasta de construcción de la materialidad del espectáculo, sobre todo si se trata de un teatro artesanal e independiente: «Es tan importante leer a Stanislavski» o «estudiar a Brecht» «como atender al público» o «enderezar clavos» (Diana, 2015: 31).

Dalila pone de manifiesto el sinnúmero de gestiones de producción, administrativas, legales, policiales y, en el período aludido, hasta de relacionamiento y negociación con los censores. También, da pie a la reflexión acerca del significado de la palabra y otros soportes signícos (el espacio, la imagen, el gesto, los modos de decir, la luz, la dimensión sonora, la música, el vínculo con el destinatario, lo que este trae y agrega al texto y a la puesta) que constituyen el discurso teatral, el papel de la recepción, la posibilidad de la censura, etcétera. Por último, expone los distintos modos en que el teatro y la canción —el arte— se las ingeniaron para continuar existiendo y haciendo, sorteando obstáculos diversos, recurriendo a nuevos espacios y maneras de llegar o construir sus públicos.

Martín introduce la cuestión acerca de los modos emergentes de hacer teatro, de la política y de la poética post, en contraste con el modo militante de Lucía y Dalila y, sobre todo, con el modo heroico de Sonia y Marlon. Rechaza explícitamente un teatro que hable sobre el pasado reciente, en el que no se ve identificado. Se trata de un teatro que busca diferenciarse por sus temas —explorando otras cuestiones— y cuando trabaja sobre asuntos conocidos como la lucha armada, la represión, la tortura y las desapariciones, por la manera en que los aborda y elabora.¹¹ Esto resulta en una experiencia (estética) que se aventura en nuevas estructuras y géneros que Lucía tilda de «delirantes» y que hacen suyos un modo menos solemne, paródico y lúdico, propios de algunas poéticas de vanguardia (surrealismo, absurdo, farsa, grotesco), o la fantasía irreverente y desmesurada de la visión carnavalesca del mundo y de la vida. Esto deviene en una nueva filosofía del teatro, en especial, de su estatus en relación con la realidad: qué es ficción y qué no, qué es lo real, la verdad, dónde empieza y termina el teatro, qué imita a qué, etcétera. La falta de algunas certezas inquieta a Lucía. Ella interpone una crítica a su política —«a vos cualquier bondi te deja en la

10 Comentario de Raquel Diana tomado de una comunicación personal con ella en 2014.

11 Tal es el caso, por ejemplo, de algunas obras contemporáneas referidas al pasado reciente como: *Memoria para armar* y *Para abrir la noche* de Horacio Buscaglia, *La embajada* de Marina Rodríguez, *No digas nada, nena* de Sandra Massera (véase: Mirza y Remedi, 2009), *Los soñadores* de Carlos Manuel Varela, *Ex. Que revienten los actores* y *Or. Tal vez la vida sea ridícula* de Gabriel Calderón, *Argumento contra la existencia de vida inteligente en el Cono Sur* de Santiago Sanguinetti, *La fiesta. Están todos invitados* de Fernando Toja y *Pátina* de Verónica Mato. Algunas de ellas son temas de los otros ensayos de esta colección.

puerta» (Diana, 2015: 33)— y establece un límite a su poética cuando le dice: «el último ómnibus pasa en cinco minutos. Si lo pierdo, tengo que tomar dos y caminar más de diez cuadras. Hace frío. No tengo plata» (2015: 36).

El pasado reciente en la experiencia del teatro contemporáneo

*Las obras de ficción,
al menos algunas de ellas [...],
dan una presencia al pasado, a menudo
más poderosa que la que establecen
los libros de historia.*

Roger Chartier,
La historia o la lectura del tiempo (2007)

¿Cómo imagina y representa el teatro contemporáneo el pasado reciente? ¿Qué nuevos temas, perspectivas y modos de (re)presentación privilegia? ¿Qué otras historias y asuntos se cuentan y se hacen visibles? ¿Qué nuevos sentidos y valores se promueven? ¿Con qué rasgos formales, filosofías del teatro y su relación con la realidad se asocian?

Uno de los rasgos y fortalezas de la novela moderna —de la subjetividad moderna— consiste en crear un escenario donde se expresan distintos personajes con lógicas, lenguajes y verdades encontradas y en conflicto, y donde, además, el narrador y hasta el mismo autor renuncian a una posición de autoridad o superioridad respecto a sus personajes (Bajtín, 1993). Se trata, en efecto, de una poética dialógica y dramática. En esa panorámica, apertura e indecibilidad radica su elocuencia y atractivo. *El tipo que vino a la función* es una pieza moderna, novelesca o dialógica en el sentido de hacer lugar, totalizar hasta cierto punto y contraponer distintas posiciones en juego. No obstante ello, Diana no opta por la completa indecibilidad y horizontalidad entre discursos —hay buenos y malos claramente identificables que, de manera indudable, concitan la empatía o el desprecio del espectador— ni acalla la voz y posición autorial, que redundan, en un última instancia, en una propuesta épica, metonimizada en la dupla Marlon-Sonia y facilitada por el rechazo inobjetable a la dictadura y el olvido, por lo que resulta casi imposible evitar conducir a un «desenlace inverosímil o moralizante» (Diana, 2015: 58). Un precio a pagar por esto es incurrir, como manda el discurso épico, en la lógica de la deshumanización del oponente, al que coloca en «el lado peor de lo peor» respecto de «la línea que separa la dignidad humana de la bestia» (2015: 57).

La pieza crea un espacio de confrontación de diferentes subjetividades y puntos de vista, pero cada personaje es relativamente monolítico —son buenos-buenos o malos-malos— y sin mayor profundidad, complejidad, contradicción, algo que limita la capacidad de movilización interior —de interrogación, de

transformación, de diferenciación. Acaso los que exhiben un poco más de espesor y complejidad y contienen más matices son, paradójicamente, *A* y Martín.

El primero, un personaje negativo que no despierta simpatía, sino más bien repudio, pero que, a la vez, es «culto», pues valora y admira la Cultura (con mayúsculas) y comprende su función civilizadora, su papel en la construcción y reproducción del Orden, todo lo cual, en cuanto a que maneja un sentido común dominante respecto a ella, no puede sino generar una sana inquietud, duda y preocupación.

El segundo, cuestionado por contravenir y desentumecer el orden conceptual y formal, que linda con un excesivo elasticismo político y moral, pero que, al mismo tiempo, es vocero y sostén de mucho de lo que se hace en esta misma obra. Esta incorpora una política y una poética post en la medida que aborda el pasado a través de un tema menos conocido y un enfoque nuevo (el foco en *A*, el debate respecto a la relación del teatro con el pasado y sobre la propia dramaturgia) y acoge las estrategias posdramáticas: no hay obra, nudos sin resolución, autorreflexividad, intertextualidad, mayor visibilidad y protagonismo de los actores a la par de sus personajes, desdibujamiento realidad/ficción y adentro/afuera, y recurso a la farsa, a la picardía y al humor. Aun cuando al final la balanza se inclina, inevitablemente, hacia el polo épico, sin necesidad de relajamiento moral o relativismo político, se adentra varios pasos —¿todo lo posible?— hacia el polo dialógico-carnavalesco.

La pieza tiene el mérito adicional de contradecir el sentido común y los discursos establecidos respecto al pasado reciente, tanto en lo que refiere al «apagón cultural» como a «los dos demonios». Pone de relieve que, incluso en un contexto francamente adverso, la gente siguió viviendo, haciendo, luchando, haciendo teatro, yendo al teatro, cuestionando la dictadura, sorteando o burlando las imposiciones y pretensiones de la censura. Todo lo cual resulta en que, paradójicamente, la circunstancia de la dictadura no fue impedimento para la construcción de ciudadanía, de sujetos politizados y críticos (interesados en la cosa pública, en la transformación social), en suma, para la construcción de una contrahegemonía que devino en hegemónica. En aquella circunstancia —como en todas—, la dimensión cultural fue ciertamente clave, como *A* tiene muy presente, pero, a veces, nosotros olvidamos desatendiendo las consecuencias de la labor cultural —ideológica, estética— que sostiene y aceita un modo de producción y organización social y que impide su transformación.

Esto nos lleva a una última cuestión: tanto la cultura como la política están diseminadas y disfrazadas a lo largo y ancho de nuestra vida diaria. Cada cual hizo y hace su parte en la producción y reproducción de un modelo cultural: de un orden económico, social, político, ideológico, estético. La cultura y la política —el poder— son un sistema que se encarna en una red de prácticas, instituciones, discursos y papeles sociales. En el recurso de la personificación —en este caso, del control político, la represión, la censura—, que es la forma en que el teatro lo hace mejor y se siente más cómodo, también reside el límite de la capacidad del discurso teatral de imaginar y representar más incisiva e incómodamente

la relación entre poder, cultura y sociedad. Esto se debe a que esta relación ocurre mediante procesos multitudinarios, complejos, difusos, burocratizados, banales y poco dramáticos por lo general —aparentemente insignificantes, pero letales en su conjunto—, en los que muchos ponen su cuota parte, sin llamar la atención, sin pretenderlo. Al simbolizar la represión y la censura en una persona —un fantoche de paja—, estas se nos escabullen como sistema, como modelo cultural, como cotidianeidad, como norma, hábito y sentido común; la ideología como técnica, la dictadura naturalizada o dentro de uno.

Inversamente, el personaje de Diana funciona como dispositivo para dar luz y articular de manera concentrada, atrapante e irritante el haz de discursos y argumentos que motivó y organizó la forma de pensar y actuar del ejercicio de poder. Consigue, con igual éxito, delinear una serie de situaciones, intercambios y razonamientos en torno a la censura que tanto se asemejan a ese juego del Coyote y el Correcaminos, que las más de las veces dejan entrever su sinsentido y su absurdo —«te jodí con todas» (Diana, 2015: 55), subraya Marlon—, y que se nos presentan tan ineficaces como risibles. Esto permite vislumbrar, en última instancia, la falta de comprensión del modo en que funcionan un conjunto de prácticas y fenómenos: la creación artística, el sentido del arte, la experiencia estética, los planos de comunicación, la inestabilidad y la indeterminación del significado, la madera del mito, la creencia y la fe, la recepción —el juego de la adivinación, de la entrelínea, de la proyección, de la conciencia desdoblada o fronteriza—, la cultura en la era de la globalización, el propósito de la aventura humana, las fuerzas incontenibles del deseo y de la vida.

Esa falta de comprensión no significó que la policía cultural dejara de actuar, con consecuencias: unas veces, inocuas, otras, cómicas y, tantas otras, trágicas y hasta catastróficas. Quizás en esto último radique la principal tragedia que denuncia y contra la cual se indigna la autora y expresa su furia, en la medida que el sacrificio, el dolor y la muerte que causó la represión, mirado en perspectiva, no sirvió, ni sirve ni servirá nunca de mucho.

Pero, la historia es una mala alumna, y el arte siempre está y seguirá estando en el centro de la cuestión del poder, contradictoriamente: una manera de imponer una civilización, una estrategia para construir hegemonía, pero también un modo de lucha contra el poder —contra esa misma civilización— y por la dignidad y la libertad. *El tipo que vino a la función* actualiza un conflicto milenario que, en esta ocasión, cobra forma en este inesperado ajuste de cuentas entre *A* y el teatro uruguayo y nos acerca a las razones y a los sentimientos que despierta. Nos confronta con un sobreviviente, en tanto emergente y símbolo de una cuestión que no ha sido objeto de discursos de verdad y que, en su mayor parte, sigue indocumentada y desconocida y sobre la que el teatro hace su aporte.

Bibliografía

- ACHUGAR, Hugo (1995). «La nación entre el olvido y la memoria». En Álvaro RICO (comp.). *Uruguay: cuentas pendientes. Dictadura, memorias y desmemorias*. Montevideo: Trilce, 15-27.
- APPRATTO, Carmen, Lucila ARTAGAVEYTIA, Danilo ASTORI, Gerardo CAETANO, María CAMOU, José Luis CASTAGNOLA, Carlos DEMASI, Carlos FILGUEIRA, Miriela LACUESTA, Pablo MIERES, Adela PELLEGRINO, Romeo PÉREZ, José RILLA, Graciela SAPRIZA y Carlos ZUBILLAGA (2004). *El Uruguay de la dictadura (1973-1985)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- BAJTÍN, Mijaíl (1993). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Buenos Aires: FCE.
- CAETANO, Gerardo (ed.) (2005). *20 años de democracia. Uruguay 1985-2005: miradas múltiples*. Montevideo: Taurus/Santillana.
- CAMPODÓNICO, Silvia, Ema MASSERA y Niurka SALA (1991). *Ideología y educación durante la dictadura*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- CHARTIER, Roger (2007). *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona: Gedisa.
- COLLIER, David (1985). *El nuevo autoritarismo en América Latina*. México: FCE.
- COSSE, Isabela y Vania MARKARIAN (1996). *1975: año de la orientalidad*. Montevideo: Trilce.
- DEMASI, Carlos, Aldo MARCHESI, Vania MARKARIAN, Álvaro RICO y Jaime YAFFÉ (2009). *La dictadura cívico-militar. Uruguay 1973-1985*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- DEMASI, Carlos (2008). «2006: el año de la historia reciente». En Álvaro RICO (comp.). *Historia reciente, historia en discusión*. Montevideo: CEIU-FHCE-Udelar, 31-47.
- (2003). «Un repaso de la teoría de los dos demonios». En Aldo MARCHESI (comp.). *El presente de la dictadura. Estudios y reflexiones a 30 años del golpe de Estado en Uruguay*. Montevideo: CEIU-CEIL-CSIC-ICP, Ediciones Trilce, 67-74.
- DIANA, Raquel (2015). *El tipo que vino a la función*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, Intendencia de Montevideo/Cultura y Socio Espectacular.
- DÍAZ, José Pedro (1987). «La cultura silenciosa». En Saúl SOSNOWSKI (comp.). *Represión, exilio y democracia: la cultura uruguaya*. Montevideo: Universidad de Maryland, Ediciones de la Banda Oriental, 201-219.
- FARAONE, Diego y Mariángel SOLOMITA (s. f.). «Ya nadie cree en nadie» (entrevista a Manuel Martínez Carril) [EN LÍNEA]. *Guía 50*. Disponible en: <<http://www.guia50.com.uy/manuel-martinez-carril/>> (consultado el 3 de diciembre de 2014).
- GABAY, Marcos (1988). *Política, información y sociedad. Represión en el Uruguay contra la libertad de información, de expresión y crítica*. Montevideo: Centro Uruguay Independiente.
- MARCHESI, Aldo (2009). «Los caminos del consenso autoritario durante la dictadura». En Carlos DEMASI, Aldo MARCHESI, Vania MARKARIAN, Álvaro RICO y Jaime YAFFÉ (coords.). *La dictadura cívico-militar Uruguay 1973-1985*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 335-398.
- (2003). «Pensar el pasado reciente: Antecedentes y perspectivas», en Aldo MARCHESI (comp.), *El presente de la dictadura. Estudios y reflexiones a 30 años del golpe de Estado en Uruguay*. Montevideo: CEIU-CEIL-CSIC-ICP, Ediciones Trilce, 5-32.
- (2001). *El Uruguay inventado: la política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre su imaginario*. Montevideo: Ediciones Trilce.

- MARCHESI, Aldo, Vania MARKARIAN, Álvaro RICO y Jaime YAFFÉ (comps.) (2003). *El presente de la dictadura*. Montevideo: CEIU-CEIL-CSIC-ICP, Ediciones Trilce.
- MASLIAH, Leo (1987). «La música popular, censura y represión». En Saúl SOSNOWSKI (comp.). *Represión, exilio y democracia: la cultura uruguaya*. Montevideo: Universidad de Maryland, Ediciones de la Banda Oriental, 113-125.
- MIRZA, Roger y Gustavo REMEDI (comps.) (2009). *La dictadura contra las tablas. Teatro uruguayo e historia reciente*. Montevideo: Biblioteca Nacional/Centro de Estudios de América Latina, Universidad Estatal de Ohio/Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República.
- MIRZA, Roger (2007). *La escena bajo vigilancia. teatro, dictadura y resistencia*. Montevideo: EBO.
- (2005). «Imaginario social y escena uruguaya». En Gerardo CAETANO (ed.). *20 años de democracia. Uruguay 1985-2005: miradas múltiples*. Montevideo: Taurus-Santillana, 523-550.
- (2004). «Construcción y elaboración de lo traumático en el teatro de la postdictadura en el Uruguay». En Osvaldo PELLETTIERI (ed.). *Reflexiones sobre el teatro*. Buenos Aires: Galerna/Fundación Roberto Arlt, 97-105.
- (1995). «Memoria, desmemoria y dictadura: una perspectiva desde el sistema teatral». En Álvaro RICO (comp.). *Uruguay: cuentas pendientes. Dictadura, memorias y desmemorias*. Montevideo: Ediciones Trilce, 121-132.
- MONNÉ, Mariana (2015). *Los rinocerontes y el Estado: aproximaciones al campo cultural durante la dictadura en Uruguay (1975-1980) y Chile (1977-1983)*. Tesis de maestría (manuscrito). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República.
- MORAÑA, Mabel (1988). *Memorias de la generación fantasma*. Montevideo: Monte Sexto.
- OLIVERA, Ruben (2015). *Sonidos y silencios. La música en la sociedad*. Montevideo: Ediciones Tacuabé.
- O'DONNELL, Guillermo (1981). «Las fuerzas armadas y el Estado autoritario en el Cono Sur de América Latina». En Norbert LECHNER y Ernesto LACLAU (eds.). *Estado y política en América Latina*. México: Siglo XXI, 199-235.
- (1997). *Contrapuntos. Ensayos escogidos sobre autoritarismo y democratización*. Buenos Aires: Paidós.
- PERELLI, Carina (1987). «El poder de la memoria, la memoria del poder». En Saúl SOSNOWSKI (comp.). *Represión, exilio y democracia: la cultura uruguaya*. Montevideo: Universidad de Maryland, Ediciones de la Banda Oriental, 319-333.
- REMEDY, Gustavo (2009). «Nos habíamos olvidado tanto: tres historias para armar». En Roger MIRZA y Gustavo REMEDI (comps.). *La dictadura contra las tablas. Teatro uruguayo e historia reciente*. Montevideo: Biblioteca Nacional/Centro de Estudios de América Latina, Universidad Estatal de Ohio/Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 155-206.
- RIAL, Juan y CARINA Perelli (1985). «Los límites del terror controlado. Los hacedores y defensores del miedo». En ídem. *De mitos y memorias políticas*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- RICO, Álvaro (comp.) (2008). *Historia reciente: historia en discusión*. Montevideo: CEIU-FHCE-Udelar.
- (comp.) (1995). *Uruguay: cuentas pendientes. Dictadura, memorias y desmemorias*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- RICOEUR, Paul (1994). «Hacia una hermenéutica de la conciencia histórica», en Françoise PERUS (comp.). *Historia y literatura*. México, D. F.: Instituto Mora, 70-122.

- SOSNOWSKI, Saúl (comp.) (1987). *Represión, exilio y democracia: la cultura uruguaya*. Montevideo: Universidad de Maryland, Ediciones de la Banda Oriental.
- VIÑAR, Marcelo (1995). «La memoria y el porvenir. El impacto del terror político en la mente y la memoria colectiva». En Álvaro Rico (comp.). *Uruguay: cuentas pendientes. Dictadura, memorias y desmemorias*. Montevideo: Ediciones Trilce, 51-62.
- YÁÑEZ, Ruben (1987). «La represión de la cultura uruguaya por su nueva función en torno al programa popular ante la crisis». En Saúl Sosnowski (comp.). *Represión, exilio y democracia: la cultura uruguaya*. Montevideo: Universidad de Maryland, Ediciones de la Banda Oriental, 141-155.

Mito y universo simbólico en *Malezas*. Un abordaje del tema de los desaparecidos más allá del realismo

CECILIA ABELENDA

La verdad y la justicia eran el acto simbólico de rescate de una memoria imprescindible para la vida de los pueblos y la cultura. Pero el trabajo de la memoria es implacable y si no se recupera simbólicamente reaparece como síntoma en lo individual y en lo colectivo.

Daniel Gil en Maren Ulriksen y Marcelo Viñar,
Fracturas de memoria.
Crónicas para una memoria por venir (1993)

Razones

El libro *La dictadura contra las tablas. Teatro uruguayo e historia reciente* (Mirza y Remedi, 2009) recoge un artículo de Alejandra Falek, «Presencias perseverantes: sobre apariciones, (des)encuentros y el acto de recordar en *Malezas* de María Pollak», que estudia, precisamente, esta pieza. Dicho abordaje ha sido realizado desde una perspectiva más cercana a los estudios culturales que a la literatura. Refiere a las características históricas e institucionales a las que, sin lugar a dudas, la obra apunta, por lo cual se enfoca en los aspectos de la memoria, deteniéndose específicamente en la remembranza como manifestación de la necesidad colectiva de esclarecimiento de las verdades vinculadas a la práctica de la desaparición forzada durante la pasada dictadura.

En otra línea, el presente trabajo pretende aproximarse a una lectura de la obra desde el punto de vista arquetípico, mítico y simbólico, entendiendo que puede tratarse de maneras diversas de expresar lo inconsciente. Dicho enfoque surge ante la necesidad de explicar la insistencia de la pieza en cuestiones difícilmente explicables desde el paradigma racional cartesiano. Es por ello que se recurre a los aportes del psicoanálisis, la psicología jungiana y la teoría del símbolo, en el asumiendo que estas disciplinas pueden colaborar al esclarecimiento de zonas deliberadamente oscuras del texto, que muestran formas del funcionamiento de lo emotivo en la psiquis. No obstante, cabe aclarar que, de ningún modo, se busca psicoanalizar a la autora ni a los personajes, sino utilizar estas herramientas para lograr un acercamiento mayor a la obra literaria en cuestión.

En tal sentido, la pieza interesa porque su utilización de lo fantástico resulta novedosa. El tema de la dictadura ha sido analizado desde distintos ángulos:

ciencia ficción, realismo, humor negro, absurdo; *Malezas*, se puede decir siendo muy reduccionistas, se trata de la historia de un fantasma, el cual pena porque no consigue descansar en paz, y de cómo se vincula este con los sobrevivientes. Es más, *Malezas* parece obviar el aspecto político ideológico para hacer hincapié en lo humano o en el trasfondo existencial: la opresión, la rebeldía y el derecho a la libertad. Esto parece manifestarse más claramente en la caracterización de algunos personajes, constituidos como pura obsesión de control.

Brevísima sinopsis

La pieza, estrenada en 2006 por la Comedia Nacional bajo la dirección de Jorge Curi, plantea el siguiente contexto para la acción dramática: desde hace un tiempo, Irma —el ama de llaves que se ha adueñado de la casa familiar— lucha a diario y de manera obsesiva contra un fenómeno natural insistente: una mata de juncos que crece desde un aljibe clausurado hace años a la que corta todas las noches, pero que vuelve a estar igualmente alta en las mañanas.

Un día, con motivo del 85 cumpleaños de la abuela, se reúne toda la familia, incluidas las cinco primas que vuelven a encontrarse después de más de una década sin verse. Dulce anuncia que tiene algo especial para contar, lo que siembra expectativa en todas ellas: tiene en su poder un diario de Azul, la prima mayor, desaparecida durante la dictadura. Antes de revelar el secreto, sale a la luz una antigua foto donde están todas, incluida Azul. Su presencia sorprende, moviliza recuerdos y deja al descubierto conductas ejemplares, desde la que no tiene idea de quién es esa mujer o qué sucedió hace pocos años en nuestro país, hasta la que busca afrontar la verdad o quienes prefieren desentenderse y no ver, de modo que queda en evidencia el trasfondo de una familia dividida. Mientras tanto, el fantasma de Azul selectivamente aparece y se vincula con tres de las mujeres —Irma, Dulce y Catalina—, en las que provoca reacciones disímiles.

Vigencia del tema o qué sentido tiene hoy estudiar una pieza estrenada hace algo más de una década

DULCE. Le estaba contando a Clara que encontré un diario que era de Azul... Nuestra prima Azul... Eso era lo que les quería decir...

OFELIA. Ah...

CLARA. Nunca pensé que querías hablar de algo así, no sé qué pensar de esa historia... Me parece tan fuera de época... Hace tanto que pasó todo... (Pollak, 2006: 45).

«Hace tanto que pasó todo.» Aunque esta es una opinión generalizada, que Pollak no hace más que recoger, el tema del esclarecimiento de lo sucedido con los detenidos desaparecidos en la pasada dictadura militar está aún plenamente vigente; de hecho, es muy reciente el inicio en serio de las investigaciones acerca de su paradero: la pesquisa y las excavaciones de enterramientos clandestinos, la consecuente identificación de los restos encontrados y el juicio a culpables.

Aún hoy, a treinta y dos años del restablecimiento de la democracia, sigue abierta la herida de los desaparecidos. Todavía quedan historias por conocer, memorias que no han podido hablar, diarios y testimonios escondidos, verdaderos puzzles incompletos de noches de las que nadie habla. Y junto con el silencio, la tremenda sensación de la responsabilidad colectiva.

La mayoría de los casos, aunque resulte inadmisibles, todavía no han sido esclarecidos, y no hay excusas, porque más allá de la vigencia o no de la Ley de Caducidad, el artículo 4.º obliga al Poder Ejecutivo a esclarecerlos. Sin embargo, las investigaciones parecen estancadas por el silencio obstinado de los victimarios y por la poca presión que ejercen sobre ellos las autoridades, como ya ha dejado en evidencia la prensa, incluso cuando se trata de delitos para los que no funciona el plazo de prescripción (Ley 17.347, artículos 3 y 7). A todo esto, se suma un último episodio lamentable: el robo de materiales del laboratorio perteneciente al Grupo de Investigación Arqueológica Forense, ocurrido en marzo de 2016).

En el entendido de que «los discursos acerca del pasado reciente son insuficientes, parciales y no hacen justicia con lo que realmente se vivió» (Remedi, 2009: 10), *Malezas* arroja luz sobre una zona a menudo soslayada: la perspectiva de la familia dividida porque en su seno hay víctimas y victimarios. En este caso, y sin descartar las posibilidades alegóricas del asunto, se tomará la situación concreta como exploración mimética de la dictadura en el plano del microcosmos familiar, o dicho en otras palabras, se elegirá, momentáneamente, fijar el texto en su sentido literal. En *Malezas*, las fuerzas antagónicas están indisolublemente unidas por la sangre. Tal polarización, evidente en las figuras de Ricardo y su sobrina Azul, a la postre desaparecida, cobra hondura psicológica en los vaivenes de Dulce, a quien, al principio, le cuesta asumir la verdad de que su padre, Ricardo, mayor del ejército, es directo responsable de la desaparición de su prima mayor, desaparición que acarreará, de algún modo, la enfermedad y el suicidio —sugerido en la obra— de su abuelo. Pero luego, aún le será más difícil cumplir con el mandato moral de compartir la historia con sus primas, quienes, por edad o propia opción, han desviado la mirada hacia otro lado.

AZUL. ... Así que encontraste el diario, mi diario.

DULCE. Sí... Y hoy a mediodía se me ocurrió que esta sería una buena oportunidad para hablar con nuestras primas de cosas que nunca habíamos hablado, lo hice pensando en el diario. Las llamé una por una y les dije que les iba a contar un secreto...

[...]

AZUL. ¡Así que hace catorce años que lo tenés...! ¿Y qué apuro te entró ahora por comunicar la «novedad»...? La nenita encontró el objeto prohibido que siempre quiso tener, se pegó flor de susto, entonces, lo escondió debajo del colchón... Y se pasó catorce años mirándose el ombligo... (Pollak, 2006: 19, 22).

Reconocer el pasado del padre es asumir también la indirecta y culposa complicidad de su silencio, y es, por esto, objeto de la burla cruel del fantasma que, en alguna medida, pone en palabras lo que a la propia mujer la atormenta. Por esta razón, le cuesta tanto sostenerse aun después de haber revelado el secreto, que no provocó el efecto esperado.

DULCE. ... Estamos en contacto. Y pensé lo del diario. Está a tu disposición.

CLARA. Está bien... Dulce... ¿Por qué esperaste al final para hablar...?

DULCE. No sé. Se dio así.

CLARA. ¿Se dio así...?

[...]

DULCE. (*Para sí.*) Clara no entendió nada. Ofelia lo quiere leer, pero hoy no...
En fin...

AZUL. (*Con un dejo de ironía y tristeza.*) Porcentualmente no te fue tan mal...
Podría haber sido peor... Por lo menos, hay una interesada... (*Ríen.*) (Pollak, 2006: 46).

De cualquier modo, pese al desolador panorama, se rescata cierta evolución: Dulce rompió el silencio y se hicieron evidentes todas las posturas y no posturas (que son posturas también, por supuesto) con respecto al pasado familiar y, por extensión, al pasado reciente del país. Por algún lado hay que empezar, y el reconocimiento es el primer paso, ineludible, en el proceso.

Violencia, tiempo y memoria

Selectiva, frágil, traicionera son algunos de los atributos con que tradicionalmente se pretende definir la memoria. Todos ellos, con marca más o menos negativa, intentan dar cuenta de la dificultad para que esta se mantenga intacta, es decir, para que conserve de manera fidedigna el registro de los acontecimientos del pasado. Innumerables páginas lleva el estudio de estos desvíos, en especial en relación con los acontecimientos traumáticos que, por distintas razones, van de la negación al regodeo masoquista, pasando por diversos matices del recuerdo. En esta oportunidad, se hará hincapié en las investigaciones de Paul Ricoeur (1999) y Marcelo Viñar (Viñar y Ulriksen, 1993) al respecto. Se toma de Ricoeur, por resultar funcional para el estudio de *Malezas*, su trabajo acerca de la compleja naturaleza de la memoria, el riesgo de abusos y el problema de la fiabilidad, tanto por exceso como por insuficiencia en el recuerdo. *Malezas* ahonda dramáticamente en dicho asunto valiéndose de una matemática operación de la coordenada temporal que parece tratar de exorcizar el olvido.

Ahora bien, más allá de los aspectos con los que la obra parece escapar de la lógica política inmediata —como motivación concreta para esas

desapariciones—,¹ la que sí queda perfectamente expuesta es la voluntad de ocultamiento y control, enfrentada a la rebeldía y a las ansias de libertad. La obra muestra el modo perverso en que el autoritarismo y la violencia se instalan y naturalizan, ya no en el ámbito público e institucional, sino en la vida cotidiana, en una lógica que ha trascendido la permeable frontera cronológica de la dictadura, prolongando sus ecos hasta el presente. Este modelo da lugar a toda una gama de conductas en un espectro de matices sutiles que van del silencio a la desmemoria, de la que esta familia es modelo.

Pero, como si lo mencionado fuera insuficiente, Marcelo Viñar presenta otro motivo que justifica el abordaje de *Malezas*, a la vez que pone de manifiesto la imperiosa necesidad de tratar el tema:

El psicoanálisis, desde sus fundamentos, acumula evidencia clínica concordante de que la violencia producida y luego callada, el acontecimiento vivido y silenciado construye efectos de marca patógena más importantes y nocivos que aquella otra historia de la que se puede dar cuenta por un relato, aún horroroso, desfigurado en los excesos de su verdad y su mentira, pero de cualquier manera, materia textual de una experiencia vivida y de su elaboración (Viñar y Ulriksen: 1993, 16).

Asimismo, sostiene que resulta indispensable encarar la tarea de rehabilitar la memoria para la necesaria construcción de mitos colectivos como desafío de supervivencia.

El manejo del tiempo

Si bien la obra transcurre en el breve lapso de la fiesta de cumpleaños, se suceden frecuentes saltos temporales en retrospectión, indicados por precisas acotaciones textuales: «recuerdo», «vuelve», y por sutiles cambios de vestuario en la puesta en escena. De este modo, la obra fluctúa entre tiempos de ubicación cronológica precisa: 1966, 1976, 1990 y 2004 (evidente en la lectura atenta, no así en la expectación). Llama poderosamente la atención la minuciosa precisión temporal que deja en evidencia, por contraste, la vaguedad o imprecisión de la memoria de los personajes.

Estas verdaderas paradas temporales corresponden a hitos concretos: unas vacaciones de julio en que las primas, aún niñas, pasaron en la casa de sus abuelos, un allanamiento a la casa familiar, el velorio del abuelo Jorge y el cumpleaños de la abuela Felipa. En la mayoría los casos, se trata de acontecimientos específicamente registrados por fotografías o por el diario de Azul, objetos de particular valor que tienen dos virtudes en común: un alto valor sónico y la capacidad de documentar el momento, congelado en un instante.

1 Tampoco se descarta que la pieza busque dejar en evidencia lo arbitrario de una práctica que, si bien en nuestro país fue más selectiva, en el resto de la región y, particularmente, en la vecina República Argentina, fue realizada de manera extensiva.

En tal sentido, vale la pena recordar la exactitud cronológica con que se narra el acontecimiento bisagra de la vida familiar, la desaparición de Azul. Fue en agosto de 1976, como se desprende de los diálogos del recuerdo y de la entrada del diario en la fecha. Para que no quepan dudas, contamos con todas las pistas para saber las edades de cada personaje: Azul tenía 21 años y sus primas Dulce, Clara y Sofía, 15, 12 y 10 respectivamente, y las mellizas Lea y Ofelia² andaban por los 2 o 3 años (6 meses en la foto de 1973). También es sencillo deducir con bastante precisión, de acuerdo a los específicos cálculos que ellas mismas hacen, que el presente de la pieza tiene lugar en 2004. Tamaña exactitud no puede ser gratuita.

Mecánicas de la memoria

Como ya se ha mencionado, en *Malezas*, la memoria se manifiesta como fluctuante, sujeta a múltiples desviaciones que pueden ser ejemplificadas en las conductas modélicas que adoptan los distintos personajes y que no son más que muestras de las actitudes seguidas por el común de la población en relación con el pasado reciente en nuestro país.

En tal sentido, se pasará revista a cada modelo conductual, observando cómo corresponden a una posibilidad de rememoración, tal como ha sido descrita por las investigaciones pertinentes, y su capacidad de adecuación a la historia oficial o a la de las víctimas. Se encuentran, entonces, diversas posibilidades de recordar u olvidar los acontecimientos del pasado: como actos volitivos o como manifestaciones inconscientes. Están aquellos que conocen los sucesos y deciden no solo mentir, sino hacer todo lo posible para ocultar la verdad, y quienes no recuerdan nada, ya sea por memoria evasiva o por real y absoluta ignorancia. Es así que se establece una categorización de actitudes, la cual se desarrollará a continuación.

Saber³ y mentir

La obra recoge un lugar común ineludible, herencia de la dictadura: reproducir la verdad oficial, que representa la aspiración a un saber unívoco, el ver la divergencia como detestable y al interlocutor como extraño, enemigo. Tal es la visión encarnada por Irma a lo largo de toda la obra y evidente en el discurso pronunciado ante toda la familia con motivo del cumpleaños de la abuela Felipa:

IRMA. Voy a hacer un poco de historia, porque veo que acá hay muchos jóvenes y siempre es bueno que se sepa la verdad [...]. Conozco muy bien la historia de esta familia, que también es mi familia. Pobrecito el doctor [...]. El pobre murió de tristeza a causa de los disgustos que le dio su nieta mayor Azul, con su conducta imperdonable...

[...]

2 Mellizas que funcionan como personajes geminados.

3 Se utilizará el verbo *saber* como sinónimo de *conocer* o *recordar*.

[...] Aquí mismo, en el seno de esta honorable familia, estaba creciendo la manzana podrida que, por suerte, no alcanzó a pudrir a nadie más. ¿¿¿Qué salió una tarde y no volvió más...??? Y si realmente usaba el estudio de pantalla. [...] ¿Cómo quedaría ahora si a alguien se le ocurriera revolver el pasado? ¡Dios nos libre y guarde! Ella no es ninguna víctima, como dicen algunos por ahí... Un día se fue y no volvió más... Esa es la historia... Y punto (Pollak, 2006: 37-38).



Fuente: Gustavo Castagnello.

El discurso es intransigente y terminante. Se comporta como la voz de la verdad, la única verdad posible, admisible. Es un discurso invasor, dominador por excelencia, pronunciado sin pedir permiso porque cuenta con la habilitación implícita del silencio de los demás personajes. En este sentido, es paradigmática la reacción del resto: todas las primas se muestran molestas por las palabras del ama de llaves, pero ninguna tomó la iniciativa de interrumpirla o contradecirla en público una vez que hubo terminado, ni siquiera osan decirselo —a excepción de la hija de Dulce, Catalina, que encarna la frontalidad y posibilidad de cambio puesta en la juventud.

Saber y no resistir

Puede suceder, con cierta frecuencia, que, ante traumatismos o situaciones de abuso como la dramatizada en *Malezas*, sea imposible vivir con la verdad. El abuelo y, tal vez, la mamá de Azul (apenas se sabe de ella que vive en un residencial) son ejemplos de esta salida, evidente en el discurso de Irma acerca de por qué se enferman algunas personas y en los comentarios de Dulce en el velorio del

abuelo, en los que la idea del suicidio, si bien no se plantea abiertamente, queda más que sugerida:

SOFÍA. ... ¿Qué le pasó al abuelo...? Escuché algunos rumores que...

DULCE. ¿Que qué...? La gente habla porque no tiene nada que hacer...

CLARA. Pero no me digas que no da para pensar... Cómo pudo pasar así de golpe...

[...]

DULCE. Lo único que sé es que estaba muy deprimido... (*Pausa.*) En fin... Hace muchos años empezó con unas depresiones y nunca repuntó... Es una vieja historia...

SOFÍA. Prefiero que no hablemos de política...

DULCE. Eso es más que simple política... Los seres humanos somos fuertes para prolongar nuestra agonía hasta que un día... Una gota desborda el vaso... (Pollak, 2006: 5-6).

La verdad resulta tan dura que vivir con ella se torna irresistible, especialmente vivir con la impotencia de saber que los responsables de los crímenes ya no serán juzgados. La estricta regularidad cronológica de la pieza permite ubicar la muerte del abuelo catorce años atrás,⁴ en 1990, poco tiempo después de la confirmación de la vigencia de la Ley de Impunidad. No está de más recordar el brutal golpe que supuso esta derrota de los partidarios de la derogación de la Ley (del Voto Verde) para todos los individuos y organizaciones que trabajaban en la defensa de los derechos humanos y por el esclarecimiento de los crímenes de lesa humanidad cometidos por la dictadura militar.

Saber y no atreverse a decir

Implica no hablar del tema a pesar de tener sospechas o hasta certezas respecto a lo que sucede. Es la conducta adoptada por Dulce, cuyo titubeo llega a vaivenes cuasi hamletianos, de múltiple raigambre, que dan cuenta de la soledad, el desamparo y la desconfianza generalizada que sufría el personaje, sentimientos que pueden hacerse extensivos a lo que padeció buena parte de la población durante los años de dictadura:

DULCE. Cuando lo encontré [se refiere al diario, encontrado justamente el día del velorio del abuelo], intenté reunirlos, pero en ese momento fue imposible... Todo el mundo se dispersó... Quise hablar con Eduardo [...]. Cada vez que me acordaba de que lo tenía, sentía una carga enorme... No tenía a quién comentárselo... No tenía a nadie de confianza para contarle... A nadie... Solo sentía miedo... Miedo de tenerlo... Miedo de mostrarlo... Miedo de no tenerlo... Pero hoy de mañana, pensé: al fin y al cabo, son nuestras primas... Alguna vez tenemos que hablar de estas cosas...

4 Hay una foto que documenta el acontecimiento, en la que el fantasma de Azul se cuela, provocando el pavor de Irma, la ocasional fotógrafa.

AZUL. Si estás tan convencida de lo que tenés que hacer, ¡adelante!! No entiendo por qué te hacés rogar...

DULCE. Tengo miedo de que no me den bola... (Pollak, 2006: 22).

Asimismo, el sentimiento se potencia por la situación particular, relacionada con la polarización familiar: Azul, la víctima, es su prima mayor, a la cual quería y admiraba, según se desprende claramente del texto; Ricardo, su padre, el victimario, es el responsable directo del comando represivo que secuestró a la muchacha. Tal vínculo resulta en un doble sentimiento de culpa en la mujer: directo por el ocultamiento del diario e indirecto por su filiación.

A la vez, es imposible no tener en cuenta el miedo que provoca esa figura doblemente autoritaria: padre y militar. En Dulce, las consecuencias de la represión son potenciadas en la esfera de lo privado —ámbito particularmente propicio para el terror— por esta cercanía que, como es evidente, ejerce un omnipresente control:

DULCE. «¿Qué hacés ahí...? Bajá... Te llevo a tu casa... Está lloviendo.» [...] Mi padre me llamaba desde su auto con bocinazos y juego de luces. [...] «¿Qué fuiste a hacer al altílo...?», me preguntó de pronto. «Nada... Nada especial [...]», le dije con mucha vergüenza... Sentía vergüenza de contarle cosas sencillas... Siempre metiéndose en todo... Toda la vida tuvo una forma insidiosa de preguntar... Aún hoy me exaspera... Maldito sea. [...] Apenas cerré la puerta, arrancó violentamente y levantó una ola de agua sucia que me empapó de pies a cabeza... (Pollak, 2006: 33).

Este aspecto es fundamental a la hora de la construcción del conflicto dramático y definitorio para la caracterización de los personajes. Simultáneamente, ilustra o da cuenta de la fractura que se produjo en el seno de numerosas familias uruguayas.

No recordar: por haber olvidado o por acatamiento de la verdad oficial

La pieza funciona como ejemplo del modo en que operó la lógica sistemática de represión y amedrentamiento que dejó huellas indelebles en la psiquis de los personajes y los llevó, incluso, a un nivel de sometimiento que les hizo olvidar (perder) memorias del pasado. Ricoeur describe esta modalidad y sus efectos dentro de lo que llama «memoria herida» (Ricoeur, 1999: 33). Tal es el ejemplo de Sofía, otra de las primas de Azul, que tenía 10 años al momento de la desaparición, quien, al ver una foto, llega a decir:

SOFÍA. ¿Y esta...?⁵

CLARA. No me digas que no reconocés a Azul...

SOFÍA. No, la verdad es que no me acordaba... (Pollak, 2006: 25).

5 Del texto se desprende que la foto fue tomada por Irma. El resto de las fotos que aparecen en la pieza han sido tomadas por Dulce, quien se dedica a esta profesión, simbólicamente vinculada al tema de la memoria.



Fuente: Gustavo Castagnello.

En la foto, están todas las primas: Azul, Dulce, Clara, Sofía, Lea y Ofelia; Lea y Ofelia, las mellizas, tienen unos 6 meses, por lo que es admisible que no sepan de quién se trata —especialmente si se tiene en cuenta el manto de silencio impuesto y autoimpuesto por la familia—, pero esto no puede suceder con las otras, que eran niñas grandes o adolescentes en ese momento.

Si no se tuviera en cuenta la perversión implícita en estas prácticas represivas y sus tremendas consecuencias psicológicas, resultaría completamente inverosímil tal olvido. ¿Cómo se entiende el hecho casi mágico de que una persona cercana se esfume sin dejar rastros y que sus afectos cercanos sigan viviendo como si nada hubiera sucedido? De no mediar una muy poderosa operación lógica de miedo y silencio, sistemática, que horada los cimientos de la conciencia, tal desmemoria resultaría inconcebible. Tanto Sofía como Clara y Dulce estaban de vacaciones en casa de sus abuelos la noche en que se realizó el allanamiento en busca de Roberto, compañero de Azul, poco antes de que esta desapareciera. Solo el encare directo del tema habilita que tímidamente las memorias empiecen a emerger.

No saber

Ante esta realidad de absoluto desconocimiento de los acontecimientos del pasado, se abren dos caminos, dos posibilidades, dos decisiones con respecto a la historia: la curiosidad o la ignorancia consentida frente al discurso oficial.

La desmemoria puede llevar al extremo de olvidar la existencia de esta prima, más grande y precozmente malograda, o lo que es peor, pero perfectamente factible, a la implícita aceptación de que hay cosas de las que no se habla:

LEA. ... Yo qué sé... No me acuerdo de ella... Es una leyenda familiar de la que no se habla (Pollak, 2006: 42).

Sin embargo, se puede comprender este esfuerzo de negación como un mecanismo de autoconservación psicológica ante el terror lacerante que implica la lucidez. En estas mujeres, apenas adolescentes al momento del crimen, parece haber operado a la perfección la lógica dictatorial del terror que tiene como efectos la intimidación y la parálisis. Aunque esta lógica impere, no invalida el surgimiento de otras miradas que escrutan y cuestionan:

DULCE. Vine a buscarte, Catalina.

CATALINA. Bueno, aquí estoy. Encontré el diario de Azul arriba del banco... Era el diario lo que buscabas, no a mí, ¿verdad...? Lo poco que leí me alcanzó... ¿Por qué carajo nunca me contaste nada de todo esto? (Pollak, 2006: 50).



Fuente: Gustavo Castagnello.

Asimismo, Pollak, por boca de sus personajes, pone en evidencia la irreparable imposibilidad de conocer, de reconstruir la totalidad del pasado. Hay aspectos de la historia —verdaderos agujeros negros— que será imposible completar, por lo que hay que seguir viviendo con la carga de resignación o frustración que esto conlleve:

AZUL. El diario... ¿Cómo habrá ido a parar a la muñeca...?

DULCE. Nunca lo vamos a saber...

AZUL. ¿Nunca...?

DULCE. Así pasaron las cosas...

AZUL. Así... (Pollak, 2006: 36).



Fuente: Gustavo Castagnello.

Perspectiva simbólico-mítica

Como ya se ha mencionado, en *Malezas* es llamativa la presencia de elementos que parecen hablar por sí mismos: un montón de zapatos, un pozo y algunas fotografías, entre otros. Al parecer, estos acuden en auxilio de los personajes para decir lo que, por diversas razones, no se puede manifestar de manera explícita. Esta permanente emergencia de elementos simbólicos o pasibles de ser simbolizados —es decir, de constituirse en símbolos— hace imperiosa la lectura desde ese punto de vista.

En tal sentido, este trabajo se propone interpretar el discurso simbólico que subyace en el texto dramático, auxiliándose para la tarea de los aportes ya clásicos de Carl Jung (1994), Juan Eduardo Cirlot (1994) y, en menor medida, de Clarissa Pinkola-Estés (1992).

Empero, previamente se considerará si es posible dar una explicación racional a la situación fundamental planteada por el drama: hay un fantasma que ronda la casa familiar.

La hipótesis realista

Esta hipótesis también podría ser denominada fantasmática o, para decirlo más sencillamente: el fantasma es una fantasía de los personajes. En este punto, es necesario aclarar que, en el presente trabajo, se le da al término *fantasmático*

diferente significado al asignado por Falek (Mirza y Remedi, 2009). Aquí, refiere a una representación mental imaginaria, es decir, a lo que desde el punto de vista psicológico se denomina *fantasía*, bien distinto a lo que el término alude en los estudios literarios. Para la literatura, la fantasía implica lo fantástico como género —y, para ello, remito a la reconocida categorización de Tzvetan Todorov (1994)—; en cambio, en los estudios de corte psicológico, la fantasía se define por lo fantasmático. Más adelante, se volverá sobre esta cuestión.

Volviendo a *Malezas*, se impone considerar la hipótesis realista: cabe preguntarse si el fantasma de Azul es real o simplemente se trata de proyecciones de los personajes que han tenido contacto con ella. Esta hipótesis es perfectamente plausible en los casos de Irma y Dulce, porque ambas podrían albergar sentimientos de culpa respecto a la desaparecida, por acción una y por omisión o pasivo silencio la otra.

En el caso de Irma, la obra deja entrever que estuvo vinculada a dicha desaparición, aunque no queda claro si como cómplice o instigadora; sin embargo, sus palabras evidencian su conformidad con la situación actual. Más allá de estas precisiones, no resulta descabellado pensar que las apariciones fantásticas fueran fruto de su propia imaginación culpable o, incluso, más que fantasías, alucinaciones. De hecho, tiene sentimientos bien particulares al respecto; esto es evidente en el caso de las malezas, que únicamente le molestan a ella:

IRMA. (*Furiosa.*) Yo no puedo con esto... Todas las noches las corto y a la mañana están como si nada... Crecidas otra vez, más altas aún... Hace tiempo que se los digo, pero ninguno de ustedes me hace caso... Por suerte, dentro de muy poco, no voy a estar más en esta casa...

CATALINA. Por mí te podés ir ya mismo... ¿A quién le importan tus malezas, Irma...? No son tan altas ni tan grandes, ni crecen tanto... Están en tu cabeza, en tu cabeza, Irma... Y vos, ¿¿no decís nada...?? ¿¿Te quedaste muda de golpe, mamá...?

DULCE. Cuando te acostumbrás a callar, después no sabés cuándo tenés que hablar... (Pollak, 2006: 51).

Bien diferente es la situación de Dulce, una adolescente en el momento del crimen (estaba en cuarto año de liceo). De todos modos, como ya se destacó, la mujer tiene sentimientos encontrados que la hacen parcialmente incapaz de contar que posee un diario íntimo de su prima. En este sentido, el diálogo en que Azul con sarcasmo le reprocha no haber mostrado su hallazgo bien podría leerse como una dramatización interna de ese conflicto, lo que da verosimilitud a la explicación racional.

Sin embargo, la hipótesis fantasmática se desmorona en cuanto se hace foco en Catalina, la última persona abordada por el fantasma. Bien podría la figura que aparece ser producto de la imaginación de la muchacha, despertada por el hallazgo reciente del diario que le provoca una violenta sacudida, pero escapa de esta hipótesis el hecho de que, cuando la joven le pregunta el nombre al fantasma,

Azul conteste que es Magdalena,⁶ una amiga de Irma. En la mente de Catalina, no tendría razón de ser esta ironía, sí perfectamente atribuible a Azul como personaje independiente que, con humor negro, apunta al ama de llaves. Aunque, claro está, cualquier personaje mínimamente allegado a la casa o que tan solo hubiera escuchado el discurso de Irma en el cumpleaños habría podido tomar nota del vínculo que existía entre el ama de llaves y la oveja descarriada.



Fuente: Gustavo Castagnello.

De cualquier modo, lo verdaderamente relevante no es la presencia fantasmal en sí misma, sino la manera en que la mujer logra sobrevivir en el recuerdo de los demás, la necesidad de contar lo que pasó y cómo pasó, de mantener viva la memoria y de esclarecer los acontecimientos ocultos, silenciados.

IRMA. Hagamos un trato. Yo no te molesto más y tú...

AZUL. Tú no me molestas para nada, Irma... (*Irónicamente.*) Ah... Los recuerdos...

IRMA. Malditos sean los recuerdos... (Pollak, 2006: 12).

Azul se manifiesta para que los personajes (y también nosotros como espectadores) hagamos frente a lo que tenemos que ver: el silencio, la injusticia, el miedo o la indiferencia que se han impuesto en nuestras vidas. Y, por si no hubiéramos estado suficientemente atentos, simbólicamente germinan los juncos, provenientes de las profundidades de la tierra, como de lo más recóndito de la memoria.

6 Casualmente, Magdalena es un nombre que designa a dos personajes en la obra: a la tía monja y a una amiga de Azul, presumiblemente también desaparecida junto con sus padres. No hay indicios de que ninguna de las dos fuera amiga de Irma.

La operación simbólica en el drama

En el entendido de que en *Malezas* hay un lenguaje simbólico que subyace lo explícito, se procurará conocer de qué modo funciona esta mecánica discursiva. Se constata que el símbolo opera ajustándose a dos modalidades, dos mecanismos que hacen necesario distinguir sendos tipos de símbolos.

Por un lado, aparecen de manera periódica algunos objetos icónicos, pasibles de ser simbolizados, que irán sufriendo un proceso de engrosamiento semántico en el transcurso de la obra: concretamente se trata de un diario y de una serie de fotografías.

Por otro lado, es muy llamativa la presencia recurrente y altamente significativa de una serie de símbolos tradicionales, propios de la cultura occidental. Tal es el caso del agua, de la luna, de los zapatos y de la vegetación, en particular, de las malezas que titulan y dan carácter casi circular a la obra.

Simbolización de objetos icónicos

Si pasamos revista a ciertos elementos de valor esencial en la pieza, como el diario íntimo y las fotos, vemos que ambos son representativos de aspectos fundamentales para la humanidad a los que suele atribuírseles un «significado simbólico» en sentido popular, pero que no figuran como tales de acuerdo a la nomenclatura de los especialistas (Lotman, 2003: 1), por lo que cabe preguntarse si efectivamente se trata de símbolos o si son meras representaciones sígnicas de carácter metonímico.

El diario, por ejemplo, tiene un valor explícito tal que aparentemente no necesita significados subterráneos que lo hagan funcionar como puente hacia otros mundos: es un documento de carácter estrictamente personal, que devela la intimidad del pensamiento o de los sentimientos de un individuo, quien vuelca en este su interioridad en un acto, a menudo, confesional.

DULCE. (*Lee con cierta dificultad.*) Hoy estamos en el año 1966. Hola, diario, yo te saludo. Mi nombre es Azul y tengo 10 años [...]. Cuando era chica, iba a la capilla y me paraba frente al crucifijo para ver si Dios hacía un milagro y resucitaba a mi papá. Una vez vi que se movía y salí corriendo... (Pollak, 2006: 17).

Tiene, además, el valor agregado —muy útil en este caso— de congelar la emoción en el momento en que fue experimentada, lo que lo constituye en un testimonio absoluto del aquí y ahora del sujeto escribiente; de alguna manera, sus impresiones trascienden el tiempo:⁷

Catalina. (*Leyendo el diario.*) Agosto de 1976... Lunes: Desde hace una semana, alguien llama por teléfono... Respira con jadeos y corta... ¿Serán ladrones para saber si hay gente en la casa?... No creo [...]. Viernes: Hoy una voz deformada me dijo que me iba a pasar lo mismo que a Roberto... No sé nada de Roberto desde el día... (Pollak, 2006: 48).

7 Gracias a estas entradas, es posible reconstruir la historia *real* de Azul —nacida en 1956 y desaparecida a los 21 años en 1976—, así como su relación con el momento histórico concreto del país.

Sin embargo, tal lectura parece no ser suficiente. Por ello, se estima primordial la aproximación al mecanismo por el cual ciertos objetos se cargan de simbolismo en un contexto específico. Esto plantea la necesidad de revisar algunos conceptos básicos, para lo cual se recurrirá a la categorización del signo según Charles Peirce (1973).

Un signo es una representación mental directa, a través de la cual es posible conocer la realidad. En el caso particular del signo lingüístico, este permite referirse a lo que no está presente, por lo que involucra conceptos de denotación y connotación. De acuerdo a la concepción peirceneana, el signo está en continuo flujo, consecuencia de su naturaleza triádica: compuesto por representamen (signo), objeto semiótico e interpretante (significado del representamen a través de su correlación con el objeto semiótico).

Este filósofo clasifica los signos, entonces, de acuerdo a la relación que mantienen con su objeto en:

- íconos: en ellos, la relación es de primeridad o de captación de cualidades. El signo mantiene una relación directa de semejanza con el objeto, al que representa en virtud de sus características, es decir, por analogía;
- índices: la relación es de segundidad, con base en la asociación de las cualidades a experiencias. Suponen una conexión real-natural (de causa-efecto) con el objeto, al que representan por contigüidad. La relación es de reconocimiento o, incluso, determinación;
- símbolos: la relación es de terceridad. Requieren una convención social para su interpretación y se constituyen en hábitos o leyes, por lo que son arbitrarios, culturales y connotativos.

Asimismo, hace notar que los diferentes tipos de signos pueden combinarse. Es por ello que, de acuerdo a la mencionada categorización, si volvemos al estudio del diario de Azul, parece factible interpretarlo de la siguiente manera: como ícono, es el diario de una muchacha; como índice, testimonio de la vivencia de una desaparecida, y, como símbolo, representación de la persistencia de la memoria. Tales lecturas son dinámicas, se cargan paulatinamente de sentidos a lo largo de la obra y, obviamente, a medida que dan cuenta de la intensidad de la persecución sufrida por la joven.

También la fotografía, que, a diferencia del diario, se basa en una narrativa de carácter visual, tiene una particularidad constitutiva similar: documenta un universo intacto e incorruptible por el paso del tiempo. Dulce es fotógrafa; hay en esta profesión un afán de apropiarse, de documentar situaciones vividas, de modo que hace que no parezca casual el hecho de que sea justamente ella quien encuentre el diario. Sin caer en especulaciones demasiado elaboradas, es sencillo imaginar que, si la autora del hallazgo hubiera sido otra de las primas, la historia no sería la misma. Es este deseo de immortalizar el momento el que impulsa su obsesión fotográfica, denunciada en la protesta de su hija: «Mi madre, si no te escracha, no está tranquila» (Pollak, 2006: 10). Gracias a dicho deseo, hay tres

fotos fundamentales en la pieza:⁸ una, en el presente, en que Azul aparece como una luz al fondo; otra, tomada el día del velorio del abuelo, catorce años atrás, en la que también aparecía la marca del fantasma, y una anterior, de cuando Azul aún estaba en la casa y la familia solía reunirse.

En el caso de las fotos, también es posible rastrear el carácter triádico del signo para concluir que, efectivamente, constituye un símbolo, con el agregado de que, por si cabía alguna duda, su valor se hace explícito en el propio discurso dramático:

Todas, menos Dulce y Azul. [Se dirigen al público, rompiendo la cuarta pared.] Mi presencia hoy, aquí, quedó registrada por esa foto que me saqué. Sin duda, es un testimonio de que estuve... Si me fuera ahora mismo, daría igual, porque ya estuve, y estuve porque estoy en la foto (Pollak, 2006: 12).

En la misma línea, podemos agrupar otros gestos paradigmáticos, como el cachetazo propinado a Dulce por su padre la noche del allanamiento de la casa familiar:

DULCE. Mi padre era un desconocido... De pronto, era un desconocido... Entró al cuarto de Azul... Cuando se dio cuenta de que su cama estaba llena de almohadas, me pegó un cachetazo... [...]. Yo tenía 14 años... Un cachetazo a los 14 años... Todavía me duele... (Pollak, 2006: 26).

En este caso, una agresión directa sobre el rostro, estrechamente vinculado a lo identitario, es otro grano de arena para el conocimiento del militar. La cachetada de Ricardo a Dulce puede ser: como ícono, un golpe; como índice, una muestra de abuso de poder, de enojo; como símbolo, representación de la autoridad despótica que amedrenta (se carga de múltiples sentidos a lo largo de toda la obra). Cirlot (1994) apunta su valor como develador de lo anímico en el cuerpo, como manifestación de su vida espiritual y reflejo de los estados de ánimo.

Obviamente, la recepción de esta carga semántica resulta problemática dado que, si bien símbolos y arquetipos remiten al ámbito de lo inconsciente colectivo —tal como señalan los especialistas en el tema—, su interpretación también dependerá del contexto en que se encuentre el receptor del signo y será tanto más compleja cuanto mayor sea su cercanía, en este caso, con la situación dramatizada por la obra. Sin embargo, fotografías o diarios personales son objetos pasibles de ser simbolizados de modo universal en mayor grado que otros, cuya carga depende de las circunstancias históricas particulares. Hay signos cuyo sentido está fuertemente enraizado en un contexto geográfico o histórico específico; por ejemplo, ciertos signos podrían ser leídos de una manera en el contexto latinoamericano en general y rioplatense en particular, pero es posible presumir que no serán captados de la misma manera del otro lado del globo, como tal es el caso de la presencia de un Ford Falcon verde: aquí resulta intimidante por estar directamente vinculada a la persecución dictatorial, pero, en otras regiones, no tendría tal magnitud.

8 Como ya se mencionó, gracias a la precisión en el tratamiento del tiempo, es posible calcular con bastante exactitud que las tres tomas fotográficas corresponden a los años 2004, 1990 y 1973.



Fuente: Gustavo Castagnello.

Tratamiento de símbolos canónicos

Por un lado, cabe aclarar que, dado el constante movimiento del símbolo, es factible que se le atribuyan diferentes interpretaciones que dificultan su estudio. En la obra, las malezas del título tienen un significado para Irma y, probablemente, para Azul, que es divergente del que podrían tener las primas, por lo que es admisible, incluso, que se trate de un significado nulo, en consonancia con la importancia, o no, que le da cada una de ellas a la memoria. De más está decir que, seguramente, la interpretación de Azul y la de Irma coincidan con la que tengan los espectadores de la obra, dependiendo de las salvedades planteadas anteriormente.

Por otro lado, *Malezas* es un claro ejemplo del doble valor que Carl Jung le adjudica a la interpretación psicológica del símbolo: como símbolo en sí, de carácter colectivo y hasta en ocasiones arquetípico, y como proyección del inconsciente, en su carácter individual y subjetivo, como traducción particularizada y profunda, adaptada al caso concreto. *Malezas* está, desde el punto de vista psicológico, entre ambos, verdad subjetiva y existencia situacional del que lo vive.

Tal como sostiene Jung, el símbolo puede quedar sobredeterminado con sentidos secundarios accidentales y transitorios. En consonancia, en muchas ocasiones, es polisémico y polarizado, por lo que puede estar cargado de significación positiva o negativa de acuerdo al contexto en el que se presente, aun dentro de la misma obra.

Así, el pozo, como símbolo, se carga de interpretaciones divergentes según el tiempo en que se lo analice. Es símbolo positivo en los momentos en que la

acción dramática se ubica en el recuerdo feliz: juego infantil de la luna en el pozo, pozo de los deseos, etcétera:

DULCE. (*Tomando el diario y lee.*) (Setiembre de 1969). El pozo está lleno de agua fresca y pura que mana de la tierra y la luna se detiene en él. La abuela dice que es para refrescarse y descansar de su largo trayecto a través de la noche. Nosotras le cantamos canciones, le hacemos adivinanzas y refranes... (Pollak, 2006: 35).

Cirlot apunta a que «mirar el agua de un lago o de un pozo equivale a la actitud mística contemplativa» (1994: 317) y, a la vez, alude al simbolismo femenino atribuido al pozo en alegorías medievales; nótese que, en el drama, quienes participan de la actividad son exclusivamente mujeres y que, además, por el carácter del juego, sería pertinente incluir el simbolismo lunar, también fuertemente asociado a lo femenino.

Sin embargo, el mismo pozo se carga de negatividad en el tiempo actual del drama, en el que ha sido necesario tapanlo:

(*Recuerdo.*) [Hace catorce años, velorio del abuelo.]

[...]

CLARA. Irma, ¿tú sabés por qué tapiaron el pozo??

IRMA. ... El agua se había contaminado por las emanaciones de gases que salían de la parte más profunda... Eso dijeron los técnicos, y aconsejaron rellenarlo... (Pollak, 2006: 4).

Si seguimos a Cirlot, en el simbolismo cristiano, el pozo de agua refrescante y purificadora se asocia a la salvación, a la aspiración sublime, al hilo de plata que une al palacio del centro. Sin embargo, el pozo tapado, así como también quien o lo que, de algún modo, se asocia a la clausura, se carga de un simbolismo negativo, de características desfavorables: lo estancado y falta de vida. No es difícil establecer un paralelismo entre las lecturas cristológica y sociopolítica a través de las cuales es posible ver en *Azul* aspectos trascendentes vinculados a la entrega, al sacrificio, a la lucha por una vida mejor, entre otros.

A lo dicho se suma el significado simbólico tradicional y adecuado a esta cultura, aportado por los diccionarios especializados. Es imprescindible asociar el pozo, y el simbolismo del agua de la que este es continente, en su doble sentido: como muerte y disolución por un lado y como renacimiento y nueva circulación por otro. Y este es inevitablemente vinculado a las malezas que tienen raíz precisamente en el pozo, las cuales darán lugar a considerar una lectura mítica.

Esta asociación resulta coherente si tenemos en cuenta que la obra presenta múltiples casos de lo que Cirlot denomina «sintaxis simbólica»:

Los símbolos, en cualquiera de sus apariciones, no suelen presentarse aislados, sino que se unen entre sí dando lugar a composiciones simbólicas bien desarrolladas en el tiempo (relatos), en el espacio (obras de arte, emblemas, símbolos gráficos) o en el espacio y el tiempo (sueños, formas dramáticas) (Cirlot, 1994: 36).

Hemos visto cómo algunos símbolos se conectan en el llamado «modo compositivo», modificándose por vecindad para generar significados complejos; es decir, se produce una combinación y no una mezcla de sentidos. Claro ejemplo de ello es la combinación de dos símbolos casi omnipresentes, pozo y malezas: asociado a los juncos, el aljibe cobra forma antropomórfica por demás elocuente, sobre todo si se atiende a las referencias figurativas de pozo, malezas y brocal como cabeza, pelo y tiara. Esto es evidente en el texto dramático, pero quedó afuera en la puesta de Curi: tanto el brocal como las malezas no fueron incluidas en la escenografía de la obra. Si volvemos a la composición simbólica, en este caso, también se podría extender el estudio al simbolismo de la cabeza, lo que permitiría añadir las implicancias ideológicas de la obra.

SOFÍA. (*Mirándolo.*) El pozo, ¿¿¿está así [tapado] desde esa época...???

DULCE. No, desde mucho antes...

LEA. Mírenlo desde acá. Los juncos parecen pelos de punta. Y el arco, una tiara... Es como una gran cabeza... (Pollak, 2006: 6).

El conjunto se basa en la naturaleza analógica de los símbolos, como sostiene Lilia García Peña citando a Mauricio Beuchot en su obra *Hermeneútica, analogía y símbolo*:

La iconicidad es la representación (siempre analógica) de una cosa con base en sus cualidades, de modo que requiere buscar las semejanzas (que son cualitativas) y ser consciente de las diferencias (que son cualitativas también) (cit. en García Peña, 2012: 130).

Tal razonamiento justifica una lectura analógica de los símbolos que permita la apreciación de las relaciones entre el sentido manifiesto (simbolizante) y el sentido latente (simbolizado). Dicha relación es llamada por Cirlot «principio de identificación suficiente».

En esta composición simbólica, los objetos constitutivos estarían operando como elementos en sumatoria. Al significado (siempre abierto) de cada uno de ellos se le suma el símbolo del conjunto que figurativamente está representando una cabeza: lugar de la razón, del pensamiento, de las ideas, todas cuestiones relacionadas con la desaparición forzada de Azul y que también suelen tener manifestaciones negativas; pensemos en la frecuencia con que aparecen expresiones populares vinculadas a perder, decapitar o reducir la cabeza.

Volviendo a la asociación de estos dos símbolos fundamentales, pozo y malezas, vale la pena citar a Cirlot (1994: 317): «Al borde del agua se encuentran las conchas y crecen las cañas, signos del agua de salvación», y agregar que, para el estudioso, las plantas vinculadas a lo acuático simbolizan el carácter naciente de la vida, a lo que puntualiza que:

La época astrobiológica presenta numerosas asimilaciones o conexiones de seres míticos y plantas. Particularmente, las vidas que han tenido un fin violento se suponen continuadas bajo formas de vegetación en metamorfosis [...]. Otro aspecto esencial de estas es su ciclo anual, que patentiza el misterio de la muerte y la resurrección, pudiéndose simbolizar por ellas (Cirlot, 1994: 367).

De acuerdo al planteo simbólico sostenido durante toda la pieza, de lo anterior se desprende que la poda sistemática y obsesiva de las malezas de parte de Irma es, fantasmáticamente y desde un punto de vista inconsciente, volver a asesinar a Azul, pero dejaremos este aspecto pendiente hasta la próxima sección.

En otro orden de cosas, especial atención requieren los nombres de los personajes. En particular, al nombre de Azul, se le agregan las connotaciones de ideal, inasible, infinito, ligadas a una larga tradición literaria y, en especial, a los poetas simbolistas, así como los significados que tienen que ver con el color, de por sí emblemático. En tal sentido, Cirlot sostiene que el azul es el color del pensamiento, mientras anota, entre múltiples significados, que para los egipcios era el color de la verdad, asociado tanto con el día como con la noche de acuerdo al tono. Dichas implicancias caen como guante a la caracterización del personaje, por lo que podría relacionarse el nombre con la realización en un sentido destinal. También resultan elocuentes los nombres de otros personajes de la pieza, como Dulce, Sofía y Clara, aunque, en las dos últimas, no hay evidencias de una correspondencia caracterológica. Como contrapartida, Irma parece ser una denominación con significado menos lineal, caracterizada por el sonido duro dado por el grupo fónico [rm], que casualmente coincide con las características del personaje.

Tampoco se puede dejar de mencionar la llamativa presencia de zapatos con plantas en el jardín. Este conjunto funciona como microespejo del mito de las malezas, a la vez que permite el jugueteo común entre las niñas de este lado del mundo, del que las primas participan: Azul y el príncipe azul, que vincula a Cenicienta y el matrimonio como destino esperado, etcétera. Cirlot señala que los zapatos son símbolo de lo femenino y que representaron la libertad entre los antiguos. En tal sentido, puede recordarse el estudio realizado por Clarissa Pinkola Estés a propósito del cuento *Las zapatillas rojas*. En *Malezas*, la protagonista aparece descalza; son presumiblemente sus zapatos los que albergan plantas en el fondo de la casa, aunque esto no se hace explícito. También Dulce se quita los zapatos a instancias de su prima, lo que da lugar a otro recuerdo de la represión en el ámbito de lo privado:

AZUL. Sacate los zapatos... Una vez en el colegio, me saqué los zapatos... Me apretaban mucho... Me puse a correr en el patio, patinando con las medias... La madre superiora me descubrió... La tía Magdalena se lo dijo a mi mamá [...]. Pero, por otro lado, Irma se había enterado, no sé cómo, y se lo había dicho a tu padre... No me olvido más... (Pollak, 2006: 14).

Del símbolo al mito

El lenguaje simbólico aparece como alternativa posible para dar respuesta emotiva a aquello que, por distintas razones, la inteligencia racional no consigue explicar. En *Malezas*, los símbolos expresan la imposibilidad de mantener un secreto, denunciando que ciertos acontecimientos son de tal magnitud que,

aunque no se mencionen, terminan apareciendo, emergiendo, brotando, a pesar de que puedan ser verdades molestas, como las malezas.

Lo propio del simbolismo —señala Cirlot— es tender puentes verticales. El símbolo no se detiene en la comunicación, sino que es, de un lado, una vivencia y, de otro, un medio de conocimiento. El gran proceso simbólico se produce cuando se trata de lo trascendente, y la simbología es, ante todo, una ciencia de la trascendencia (Parra, 2001: 23 y 168).

El personaje del fantasma, con la carga que tradicionalmente representa —alguien que murió y que, por diversos motivos, no logra descansar en paz—, es perfectamente aplicable a la realidad del desaparecido. La propia desaparición es un hecho fantástico en el sentido todoroviano del término, «es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural» (Todorov, 1994: 24). Esta práctica, en lo profundo, funciona como acontecimiento limítrofe de lo real, que deja en vilo a quienes quedan y no conciben ni consiguen dar una explicación satisfactoria a lo sucedido. No alcanza con decir, simplemente, «están muertos», como se ha esgrimido en numerosas oportunidades, puesto que surgen imperiosas interrogantes que requieren respuestas concretas y exhaustivas: cómo, cuándo, dónde, por qué, quién o quiénes participaron, dónde están sus restos.

En un mundo que es el nuestro [...] se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos...

Lo fantástico ocupa el tiempo de esa incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso (Todorov, 1994: 24).

La figura del fantasma como naturaleza oximorónica, ausencia-presente, se adecua a la vivencia emocional provocada por la desaparición forzada entre quienes quedan: un estado de incertidumbre y duelo permanente, imposible de resolver. En este carácter se basa su consideración como modalidad criminal sin posibilidad de prescripción.

La práctica de la desaparición forzada tuvo como efecto —involuntario por quienes la ejercieron— la colocación de la víctima en un estado de congelamiento, de suspensión asimilable a la categoría de mito. Resulta interesante observar cómo esta nueva realidad ahistórica dialoga con la historia, encarnada en las percepciones de quienes quedan. Naturalmente, se produce en los allegados a la víctima un proceso de aprehensión y atesoramiento de cada instante de tiempo compartido. Si bien esto sucede también ante la muerte, el carácter violento y sorpresivo de la desaparición potencia este efecto en virtud del cual quedan fijados de manera indeleble los últimos momentos públicos previos a la

captura,⁹ por lo que tiene de mágico (en el peor sentido de la palabra) y perverso este crimen: una persona se desvanece, sin dejar rastros, dejando a los demás en vilo, esperando... Y todo acontecimiento posterior —testimonios de otros detenidos, de captores, de vecinos o testigos circunstanciales— queda envuelto en una bruma de leyenda.¹⁰

Tradicionalmente, el mito ha sido interpretado como narración más o menos alterada de hechos históricos, de personajes elevados a la categoría de dioses que, a través de este acto, se salen del modelo cronológico lineal para entrar en el presente perpetuo. En este caso, Azul no es promovida a una categoría divina, pero sí se le atribuye la capacidad de aparecer a voluntad, además de que se le suma, como llamativa coincidencia a su aparición fantástica, el brote y crecimiento descontrolado de las malezas.

García Peña, en su artículo «Nociones esenciales para el análisis de símbolos en los textos literarios», afirma que, si bien los símbolos pueden o no surgir en el contexto de un mito, todo mito habla en un lenguaje simbólico, es más, conforma «un sistema dinámico de símbolos y arquetipos que, bajo el impulso de un esquema, tiende a constituirse en relato» (2012: 131). Agrega, además, que es una forma de conceptualizar la realidad, que implica un texto virtual que suele actualizarse en versiones concretas. En este sentido, admite una lectura superficial, narrativa, y otra lectura de carácter simbólico.

Al respecto, Mircea Eliade (1991) explica que los mitos son relatos que —con un trasfondo didáctico específico— han acompañado el trayecto de la humanidad hasta la época actual en sucesivas reelaboraciones que pueden adecuarse a circunstancias particulares. De lo dicho, no resulta para nada descabellado considerar la asimilación del crecimiento de las malezas a otros mitos tradicionales, por lo cual toda la pieza podría ser pasible de una lectura mítica e, incluso, las propias malezas podrían ser tomadas como un motivo redundante. Además, es muy clara la lección que estaría impartiendo el mito: no olvidar.

A todo esto, se añade el planteo, concomitante, de que en la actualidad los mitos, de algún modo, han sido sustituidos por la novela moderna. Entonces, teniendo en cuenta la estructura narrativa del mito, no está de más considerar la presencia de ciertos rasgos épicos¹¹ en *Malezas*, como la estructura episódica o las frecuentes retrospecciones, que suponen momentos de relato vivos a través de la afluencia del recuerdo.

9 El exhaustivo trabajo coordinado por Álvaro Rico (2004) apunta también en esta dirección.

10 Como tal, en ocasiones, aparecen diferentes versiones, contradictorias entre sí, de lo ocurrido después, lo cual tiene que ver con la fragilidad de la memoria y las dificultades documentales con respecto al testimonio.

11 Épicos en el sentido brechtiano del término, es decir, si bien la obra pertenece al género dramático, tiene una estructura afín al narrativo en virtud de la cual es posible destacar una serie de aspectos constitutivos de dicho género, de apropiaciones del teatro brechtiano, como las mencionadas. Tal afirmación no implica la imposibilidad de una lectura simbólica o mítica en una pieza tradicionalmente dramática (aristotélica, por usar la terminología de Brecht), pero, en este caso, también desde el punto de vista de la estructura, se apunta a tal fin.

Antecedentes

Si bien hay una serie de aspectos simbólicos relevantes, si reducimos la pieza al esquema básico que describe cómo una muerte violenta resulta asociada de manera creadora a la vegetación (Eliade, 1991), podremos encontrar numerosos antecedentes del tópico en variados ejemplos que van desde la mitología egipcia (Adonis, sin ir más lejos) hasta el *Romancero* («Romance del conde niño») y que pasan por leyendas nativas y de la antigüedad clásica. En este sentido, *Malezas* encaja perfectamente en la categorización de mitos naturales realizada por Eliade, ya que la historia puede sintetizarse como la de un individuo *bueno* que, una vez muerto, renace en forma vegetal. El victimario (el matador o alguien vinculado a ese crimen) busca infructuosamente mutilar este renacimiento, pero la potencia vital es más fuerte y termina triunfando.

Las malezas son plantas que aparecen donde no son esperadas. Muchas veces, su aparición es síntoma de un problema mayor. Mientras algunos las consideran invasivas, inconvenientes, problemáticas, otros las consideran útiles y necesarias (Falek en Mirza y Remedi, 2009).

La pieza complejiza el esquema básico porque Irma —que juega el papel de representante de las fuerzas del mal— busca mutilar en dos sentidos coherentes: cortando las malezas y tratando de borrar todo recuerdo de Azul, propiciando el olvido. A la vez y como contrapartida, ella misma sufre en dos sentidos: por un lado, las malezas vuelven a salir de manera tan insistente que el propio sonido de su crecimiento la atormenta; por otro lado, Azul no resulta olvidada: no solo aparece su fantasma, sino que, además, fue encontrado su diario, lo que significa que, tarde o temprano, se divulgará la historia hasta ahora silenciada.

«Lo que el mito representa para un pueblo [...], la imagen simbólica del sueño, la visión, la fantasía [...] lo representan para una vida individual» (Cirlot, 1994: 24). Tales palabras, tomadas de la introducción al clásico *Diccionario de símbolos* de Cirlot, son absolutamente válidas a la hora de interpretar la aparición fantástica de Azul. El mitólogo español, de acuerdo con Jung, para quien el inconsciente es «la matriz del espíritu humano y de sus invenciones» (cit. en Cirlot, 1994: 24), ubica en él todas las formas dinámicas que dan origen a símbolos. Además, tal como plantea Todorov en *Introducción a la literatura fantástica*, todo relato fantástico tiene dos soluciones: una verosímil y sobrenatural y otra inverosímil y racional (1994: 43). Es mucho más sencillo en el caso de *Malezas* confiar en la lectura simbólica que recurrir a la intrincada —y como ya se vio, llena de hilos sueltos— explicación realista.

A su vez, Jung vincula símbolo y arquetipo como contenidos del inconsciente personal, complejos de carga afectiva que pertenecen a la vida anímica, o contenidos de lo inconsciente colectivo, respectivamente.

Asimismo, sostiene que mitos y leyendas son expresiones de los arquetipos, «formas específicamente configuradas que se han transmitido a través de largos

lapsos», aunque puntualiza que los arquetipos propiamente dichos refieren a contenidos que aún se mantienen inconscientes. Por ello,

su manifestación inmediata, tal como se produce en los sueños y visiones, es mucho más individual, incomprendible o ingenua que, por ejemplo, en el mito. El arquetipo representa esencialmente un contenido inconsciente, que al conscientizarse y ser percibido cambia de acuerdo con cada conciencia individual en que surge (Jung, 1994: 11).

De esto vale decir que sería posible analizar comparativamente cómo es percibida la presencia fantasmal de Azul en cada uno de los personajes ante los que aparece: Irma, Dulce y Catalina. Si bien no se citan ejemplos concretos, porque esto excede las posibilidades de extensión del presente trabajo, no es aventurado prever que contesta a la psicología de las tres mujeres: Azul se comportará de manera agresiva, dulce y fresca respectivamente.

En cuanto al aspecto teórico del mito, este es definido por Eliade como una historia sagrada que relata acontecimientos sucedidos en un tiempo primordial. En un artículo que aborda el mito de la divinidad asesinada,¹² refiere a casos en que la muerte violenta es creadora, es más, esta creación participa de la sustancia de la divinidad asesinada, prolongando, en cierto modo, su existencia.

Asesinada *in illo tempore*, la divinidad sobrevive en los ritos mediante los cuales el crimen se reactualiza periódicamente; en otros casos, sobrevive especialmente en las formas vivas (animales, plantas) que han surgido de su cuerpo (Eliade, 1991: 44).

De acuerdo al planteo simbólico sostenido durante toda la pieza, de lo anterior se desprende que la poda sistemática y obsesiva de las malezas que lleva a cabo Irma es, fantasmáticamente y desde un punto de vista inconsciente, volver a asesinar a Azul y todo lo que ella representa: juventud, vida, rebeldía, ansias de libertad. Coincidiendo con el planteo de Eliade, podemos afirmar que el acto de cortar las malezas funciona como reactualización del mito. Se impone tener en cuenta, entonces, el carácter casi circular del drama que se abre con Irma rezongando:

IRMA. Este pozo es un juntadero de mugre. ¿¿¿Por qué no arrancar este brocal de una vez por todas y que no moleste más...??? Estos juncos amarillos crecen todo el tiempo, todas las noches los corto y de mañana están tan altos como antes... ¡¡¡Qué matorral...!!! (Pollak, 2006: 1).

Y se cierra con: «[...] los golpes del hacha de Irma sobre las malezas, que quedan hasta el final como único sonido» (Pollak, 2006: 51).

12 Resulta claro que Azul no es una divinidad, pero su carácter de militante comprometida por la causa de la libertad podría hacer que fuera asimilada a dicha categoría. Y, aunque no lo fuera, ya es de por sí un ser fuera de serie, al tener la capacidad de aparecer, en forma de fantasma, ante las personas.

Conclusiones

Malezas, sin pretensión documental o precisamente por la libertad que le otorga no ser un documento, puede recoger una subjetividad o una serie de subjetividades acerca de una situación anónima, íntima, de la vida privada. Fue Azul como pudo ser cualquiera. No hay indicios de que la muchacha fuera un cuadro político o sindical; más bien parece una militante de base que hasta por una cuestión familiar llamó la atención de quien no debía. Da, incluso, la impresión de que fue desaparecida por no haber dejado rastros, porque conocía de manera muy cercana a quien comandó el operativo contra sus compañeros, que aparentemente eran el objetivo inicial. También esto es una muestra de la impunidad con que operó el terrorismo de Estado en esas décadas.

Es de Perogrullo repetir que la memoria o la operación sobre la memoria afecta los ámbitos público y privado y que, en ambos, son herencia de la dictadura una mayoría que desea olvidar y borrar los años de terror y una minoría herida que no puede ni quiere olvidar. Esta fragmentación de memorias, que «cala hondamente en los vínculos humanos» (Viñar y Ulriksen, 1993: 113), es evidente en *Malezas*, donde Dulce está a la deriva entre dos aguas, portando un diario que metonímicamente representa a la prima desaparecida y que la empuja al lado de la memoria, del necesario reconocimiento de lo sucedido, única posibilidad de sanación colectiva.

Pensamos que la ilusión de borrar y empezar una cuenta nueva es un idealismo peligroso y que el pacto de silencio para anular y exorcizar el horror vivido alimenta conflictos latentes y resentimientos que, de no elaborarse en la palabra, derivarán hacia la violencia en acto no simbolizado (Viñar y Ulriksen, 1993: 113).

Malezas es una tentativa en tal sentido. A la vez, deja al descubierto la tendencia a mantener estos temas en el entorno privado, íntimo, como secretos de familia. Así, la portadora del documento probatorio de la culpa ineludible, el diario de Azul, ni siquiera se plantea la posibilidad de darle publicidad o andamio legal como aporte a una investigación. Y esto va más allá de que el responsable más visible del crimen sea su padre. Es más, tan fuerte es la dominancia de lo privado que tampoco el fantasma de la víctima sugiere tal posibilidad.

Pollak, conscientemente o no, eleva al personaje a una categoría mítica que, de algún modo, da cuenta del efecto paradójico que tuvieron las desapariciones en contra de lo buscado por las fuerzas represivas. La reactualización de este mito natural en el personaje de Azul remite a ciertas divinidades primitivas que se creía habían venido a la Tierra para ser útiles a los hombres. Resulta revelador destacar que, para los paleocultivadores, principales cultores de esta categoría mítica, el pecado más grave en que podía incurrir un humano era en el olvido de un episodio cualquiera del drama divino primordial. También este aspecto puede ser leído como reelaboración del mito que, al mismo tiempo, se enfrenta con nuestra ceguera o incapacidad para leerlo en su profundidad. Recordar el

acontecimiento que tuvo lugar *in illo tempore* para estas sociedades, mal llamadas «primitivas», ayuda a los hombres a conservar la conciencia del origen del mundo actual.

Las malezas, verdaderas metáforas de la memoria, sobreviven más allá de la voluntad o del empeño que puedan poner algunos en cortarlas. Aparece, entonces, la memoria como vida o, mejor dicho, como sobrevida, trascendencia en el sentido manriqueño del término. Estas malezas molestan a algunos y a otros les resultan indiferentes, tal como paradójicamente la experiencia del horror pasado constituye una marca indeleble o un mero detalle de la historia, por exceso de memoria o exceso de olvido. Por eso, las malezas están allí, para recordarnos que no es posible olvidar.

Bibliografía

- CAETANO, Gerardo y José RILLA (2006). *Breve historia de la dictadura*. Montevideo: Banda Oriental.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1994). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- ELIADE, Mircea (1991). *Mito y realidad*. Barcelona: Labor.
- GARCÍA PEÑA, Lilia (2012). «Nociones esenciales para el análisis de símbolos en los textos literarios». *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* (6), 124-138.
- JUNG, Carl (1994). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.
- LOTMAN, Iuri (2003). «El símbolo en el sistema de la cultura». *Entretextos. Revista Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura* (2).
- MARCHESI, Aldo; Vania MARKARIAN; Álvaro RICO y Jaime YAFFÉ (2004). *El presente de la dictadura. Estudios y reflexiones a 30 años del golpe de Estado en Uruguay*. Montevideo: Trilce.
- MIRZA, Roger y Gustavo REMEDI (comps.) (2009). *La dictadura contra las tablas. Teatro uruguayo e historia reciente*. Montevideo: Biblioteca Nacional/Centro de Estudios de América Latina, Universidad Estatal de Ohio/Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República.
- PARRA, Jaime D. (2001). *El poeta y sus símbolos. Variaciones sobre Juan Eduardo Cirlot*. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- PEIRCE, Charles S. (1973). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- PINKOLA-ESTÉS, Clarissa (1992). *Mujeres que corren con lobos*. Barcelona: Bailén.
- POLLAK, María (2006). *Malezas*. Obra inédita, proporcionada por cortesía de la autora. Estrenada por el elenco de la Comedia Nacional en Sala Verdi, Montevideo.
- REMEDI, Gustavo (2009). «La discusión de la historia desde el teatro: Memoria de un proceso». En Roger MIRZA y Gustavo REMEDI (comps.). *La dictadura contra las tablas. Teatro uruguayo e historia reciente*. Montevideo: Biblioteca Nacional/Centro de Estudios de América Latina, Universidad Estatal de Ohio/Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, p. 10.
- RICO, Álvaro (2004). *Investigación histórica sobre la dictadura y el terrorismo de estado en el Uruguay*. Montevideo: CSIC/CEIU.
- RICOEUR, Paul (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma.
- TODOROV, Tzvetan (1994). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Coyoacán.
- VIÑAR, Marcelo y Maren ULRIKSEN (1993). *Fracturas de memoria. Crónicas para una memoria por venir*. Montevideo: Ediciones Trilce.

Los soñadores, de Carlos Manuel Varela: la historia reciente en el espejo fracturado

HUGO ADRIÁN MARTÍNEZ

Introducción

El renovado interés en volver la mirada hacia el pasado reciente —más concretamente, al período de la dictadura vivida en Uruguay, su antesala y transición—, motivado, quizás, por los diversos rumbos de las narrativas históricas y los desencuentros de intereses de las «experiencias, grupos sociales, saberes, instituciones y discursos [...] que no han quedado debidamente registrados en el imaginario social y en los relatos predominantes», nos ha impulsado a «identificar y producir nuevos archivos y fuentes» (Remedi, 2009: 9) para el presente proyecto. Es precisamente este el papel fundamental que le concierne al teatro. El teatro como gestor de «nuevos archivos y fuentes» reconstruye, con la participación de los demás ciudadanos, testigos oculares de ese período o no, una memoria colectiva que trasciende vivencias particulares y relatos establecidos. Aporta datos para la historia dicha oficial, facetas que, por distintas razones, se han querido olvidar (o callar), pero también, mediante un procedimiento de representación mimética del comportamiento social, revela la vida cultural misma desde un lenguaje específico.

La dictadura se instaló como cultura, se volvió una forma de vida, una forma de pensar, de comportamiento, de relacionarse; en suma, se convirtió en la vida cotidiana, en normalidad, en segunda naturaleza (Remedi, 2009: 9).

Es dentro de ese territorio de memoria y en la representación teatral de esa «segunda naturaleza» donde conviven las relaciones de la vida cotidiana en los tiempos de dictadura que desarrolla la obra que proponemos analizar: *Los soñadores*.

El desafío de poner en escena el período que comprende la dictadura en Uruguay sin recaer en el tipo de discurso agotado y circunscrito a lugares comunes o contenido en el marco de una historia con pretensiones oficialistas y permeada por una ideología político-partidaria no es tarea sencilla. Por ello, la obra de Carlos Manuel Varela, *Los soñadores*, recobra auténtica importancia para los días actuales, en los que la construcción de una memoria histórica no logra abarcar con totalidad y exacta fidelidad los hechos vividos en el día a día de las distintas esferas sociales, sobre todo, de las relaciones familiares de la gente común y su cultura creada, esta que ha sido olvidada, ignorada y seleccionada durante el rescate de los «referentes» históricos para armar el relato de

dicho período. La obra en cuestión nos plantea (tomo las palabras del autor) una «nueva mirada hacia la dictadura» (Varela cit. en Reyes, 2013). Siguiendo este planteo, el presente trabajo se detiene en cuestiones como: ¿qué es y cómo se produce esa nueva mirada? ¿De qué manera la fuerza del lenguaje teatral hace nítido, desde diferentes luces estéticas y propias del arte, espacios de memoria borrados, olvidados u ocultados? Pero, sobre todo, como pregunta primera: ¿por qué volver a interpelar el pasado mediante preguntas y miradas nuevas es fundamental para la construcción de un imaginario actual, para la formación de una historia ante un acercamiento de memorias?

Los diversos segmentos de la sociedad han reclamado participación: quieren recobrar voz, hacer oír discursos, narrar sus versiones más allá de las huellas históricas, imponiendo recortes y seleccionando la memoria a servicio de intereses ideológicos. Lo cierto es que, a la historia, como mecanismo narrativo construido desde la ausencia del hecho y que está reformulando constantemente el pasado, «la fabrican personas (los historiadores) e instituciones sujetas a sus modos de operar, a contextos políticos, culturales e institucionales que encuadran y guían la investigación y el relato» (Remedi, 2009: 11).

La obra *Los soñadores* propone, como se ha dicho anteriormente, una nueva mirada a través del teatro, para la comprensión de un período histórico que se ha presentado actualmente en calurosa discusión. Este es, quizás, el punto principal —pero no el único— que hace de *Los soñadores* una obra que expone un enfoque realmente nuevo de la historia reciente: las perspectivas de quiénes, del cómo y desde dónde se narra. La voz de los personajes gana expresividad, puesto que realizan procedimientos de reformulación simbólica que acerca al espectador a una vivencia de realidad genuina. «Hay sucesos inefables que no se pueden explicar, que solo se pueden sentir, y la forma más aproximada de hacer sentir a los demás lo que alguien ha experimentado es haciéndole “presenciar” el hecho» (Tenaglia, 2009: 93). El creciente surgimiento de obras que han organizado la memoria colectiva en representación sobre el escenario han revelado de distintas formas las perspectivas de los sucesos ocurridos en la dictadura. Desde el testimonio hasta las obras de carácter panfletario, la visión del preso, del militar, del exiliado, del indiferente, cada cual en su relato, se liberta del escenario para instaurarse y dialogar con la memoria colectiva de los presentes.

Concebir desde un mismo lugar y a través de los discursos ya establecidos sería estancar el progreso de la configuración histórica y, por lo tanto, comprometer la construcción del porvenir. Hugo Achugar nos plantea la importancia de considerar «otros lugares de memoria», pues «la evolución del pasado es central en la construcción de la memoria colectiva» (cit. en Tenaglia, 2009: 93). En las palabras de Jürgen Habermas, se trata de entender «el pasado como futuro» (cit. en Tenaglia, 2009: 455). Le cabe a la expresión artística, con la misma trascendencia, quizás, que a la historia y la memoria, la tarea de poner en marcha la «evolución del pasado».

Actualmente [...], los historiadores saben que el conocimiento que producen no es más que una de las modalidades de la relación que las sociedades mantienen con el pasado. Las obras de ficción, al menos algunas de ellas, y la memoria, sea colectiva o individual, también dan una presencia al pasado, a veces o a menudo más poderosa que la que establecen los libros de historia (Chartier, 2007: 34).

Es, por lo tanto, la obra ficcional tan significativa para la formación y comprensión de la historia como los demás procedimientos metodológicos que la ciencia propone, pues, en definitiva, el arte no difiere demasiado de «las profundas formas estructurales de la imaginación histórica» (Chartier, 2007: 20). O, según Paul Veyne: «la historia es, ante todo, un relato, y lo que llamamos explicación no es más que la forma que tiene la narración de organizarse en una trama comprensible» (cit. en Chartier, 2007: 20).

Los soñadores es una poderosa máquina de comprensión, construcción y experimentación del pasado reciente. Lo es por su enfoque estético que nos inserta en una organización específica de los hechos, pero, sobre todo, por una novedosa perspectiva desde dónde y hacia dónde se ubica el foco narrativo que hace eco en la voz de los personajes. O sea, dicho foco permea los vínculos familiares, se infiltra en lo privado —o, como veremos más adelante, en la imposibilidad de lo privado—, en los afectos, manifestado en las esperanzas, los diálogos y los sueños de personas comunes que, en definitiva, podrían ser uno o cualquiera. Tal como la ubicación que ocupa el historiador debe ser considerada, «para los relativistas, la actividad del protagonista es esencial en el proceso del conocimiento histórico [...] El historiador infunde contenidos afectivos, intelectuales e ideológicos en su obra» (Boudé y Martin, 1992: 234) para la recuperación y comprensión pragmática de la historia, pues este es atravesado en su subjetividad por el contexto presente que lo lleva a una parcial perspectiva de los acontecimientos pasados, impedido por lagunas que lo aparta de los hechos y sus procedimientos de verificación. Va, así, el historiador rellanando, armando una trama interpretativa limitada por su condición de ausente del acontecimiento. También en el teatro es imprescindible saber escuchar desde dónde reverbera el habla de los personajes, cómo nos cuentan, recogen y reavivan los vestigios del pasado.

Uno de los aspectos novedosos de la obra de Carlos Manuel Varela es, justamente, los horizontes de esos lugares de discursos, sus límites en la constitución psíquica que dará como resultado la voz inequívoca de cada personaje. La obra no está sometida a la representación épica de la resistencia en contra de la represión, por lo menos, no de manera panfletaria. No se limita al relato testimonial, común en la literatura que trata del período, sobre todo en Uruguay en los años próximos a la dictadura. Tampoco levanta grandes estandartes de protesta, juzgando y condenando de forma directa los agentes represores; no obstante, suspende la tensión dramática por momentos, dejando al público mismo determinar su veredicto. No hay en *Los soñadores* grandes héroes, no hay una inclinación explícita ideológico-partidaria. Hay sí un enfoque preciso, íntimo, un corte

quirúrgico en la realidad cotidiana, en las microesferas que componen la vida ordinaria, insertada en el contexto de terror, vigilancia y control, de cómo estos instrumentos determinaron un comportamiento, una forma de pensar, una cultura, aunque a través de una mirada afectiva, propia de las relaciones humanas, y de cómo estas eran afectadas en su día a día y en la vida colectiva.

Pero si, por un lado, Carlos Manuel Varela, bajo procedimientos de teatralidad y desde un nuevo foco, más vivo, más cercano y, por ende, más contundente, que se diferencia de la forma de obras anteriores que tratan sobre la época, propone traer a la luz oscuros mecanismos de la dictadura, cómo estos ahondaban en aquella sociedad reprimida llegando al cierre de las relaciones humanas, por otro lado, es menester destacar que esta movilización alrededor de las negociaciones de memoria e historia reciente no es un fenómeno aislado en el Uruguay de hoy. De forma colectiva, progresiva, la historia reciente se perpetúa en la cima de las discusiones académicas y políticas, pero, sobre todo, en lo que nos interesa aquí: las artes dramáticas. Una serie de proyectos está en pleno curso, sobre las tablas o discutido en la academia, y es por estos rumbos que este trabajo se dirige. Hemos detectado, en este grupo de investigación, un conjunto de obras que componen distintos matices de la historia reciente uruguaya. Sea por la propuesta estética innovadora o sea por el abordaje renovado que las nuevas generaciones aportan, estamos (re)viviendo aquella etapa desde otros ángulos.

El contexto de Montevideo de 1976,¹ como demuestra la obra, está permeado por panópticos, una sociedad de control que se mueve con desconfianza, los vecinos vigilándose entre sí y los militares, a todos. La represión se presenta en las relaciones sociales, entramadas por dinámicas de poder cuyas sutilezas se infiltran en las regiones más privadas de toda la gente. Ya no es posible entender la represión como un conflicto exclusivo de dos lados o reducirlo a un poder soberano y aislado venido en vertical desde arriba, sino que sus fuerzas se extienden desde todos y entre todos: desde el barrio, las escuelas y el trabajo, y llegan a involucrar fatalmente las relaciones, incluso las más afectivas. Nadie está invulnerable.

La puesta en escena de *Los soñadores* fue llevada a cabo el 17 de enero de 2013 en el Teatro del Anglo con dirección de Lila García. Un elenco de seis actores se desplaza sobre un escenario de características simples: abstracciones geométricas y pocos elementos escénicos, lo que favorece una reconstrucción estética que se aproxima a una atmósfera onírica. «Una historia que muestra la intimidad familiar, las luchas y los sueños, los encuentros y desencuentros generacionales», según se expresa en la descripción del programa. Fue la última producción de texto dramático escrito por el autor antes de su fallecimiento en abril

1 «Período de política pospopulista, caracterizado por la aparición de gobiernos represivos autoritarios que tratan de resolver aquellas tensiones eliminando la participación del sector popular en la arena política nacional y forzando un movimiento regresivo de las rentas de este sector» (Collier, 1985: 171).

de 2015, que cerró un ciclo de obras que tratan de la historia reciente. Tomo sus palabras sobre la puesta en escena de la obra:

Los soñadores no tiene grandes exigencias escénicas. Con el tiempo me he vuelto conservador; creo que en teatro lo menos es más. Pocos focos, mucho ambiente; poca escenografía, más misterio; música para sugerir y no para subrayar. Esta es una pieza para actores, igual que el resto de mi teatro (Varela cit. en Reyes, 2013).



Fuente: Carlos Manuel Varela.

¿Qué sueñan *Los soñadores*?

La obra *Los soñadores* de Carlos Manuel Varela transcurre en la ciudad de Montevideo entre los años 1976 y 1980. El contexto político social de esos años se encuentra en carácter de estricta vigilancia. Los militares mantienen un régimen rígido de poder bajo una serie de procedimientos de represión y castigo en contra de cualquier individuo u organización que se oponga a las determinaciones del Estado. La trama de *Los soñadores* es permeada por esas tensiones, por las fuerzas de represión y su resistencia, y por las consecuencias que esa lucha engendra en la naturaleza de los sentimientos humanos, sentimientos como el temor, la esperanza y los sueños.

Para entender mejor los efectos y repercusiones causados en lo más íntimo de cada uno de los individuos (tanto los generados en los personajes como, por un proceso de identificación, en nosotros como público), la obra extiende los límites de esa lucha entre represión y resistencia a donde mejor se puedan hacer notar sus efectos: en las relaciones afectivas y humanas. La obra nos abre a las fuerzas del poder simbólico del lenguaje teatral, nos ubica en la privacidad del

hogar, hace un recorrido por los espacios íntimos de los recuerdos y se muestra cruda en las pesadillas de los protagonistas.

Los soñadores viven la paradoja de no poseer sueños o, por lo menos, no sueños para sí, puesto que son por los demás y por ellos se sacrifican. Los soñadores, con frecuencia, no tienen sueños: tienen pesadillas que, sin embargo y por contraste, son como un espejo invertido que revela, en definitiva, sus deseos. Sus sueños implican un traslado de tiempo: se arman ante la faz del presente, pero, casi siempre, se proyectan hacia un pasado o, para otros personajes, hacia un futuro. Sueños de naturaleza íntima e individual para unos y colectiva e idealista para los otros, que generan discursos de resignación, con tonos de nostalgia en los personajes más viejos o en los más jóvenes: prácticas discursivas ejercidas sobre las tablas en el ápice de sus acciones dramáticas.

Es posible, en términos de estudio, ubicar a los personajes en dos núcleos generacionales: los viejos soñadores, cuya juventud ha transcurrido antes del tiempo presente de la obra, quienes se encuentran impelidos por una fuerza nostálgica que los empuja al recuerdo y están, en parte, apenados por los sacrificios realizados, hoy irreversibles, y porque dejaron en el pasado todos sus anhelos, y los personajes jóvenes, en los que hay una esperanza latente que abre de par en par los horizontes futuros, una razón de sacrificio en el presente por una supuesta causa mayor, por un luminoso porvenir. Podríamos preguntar: ¿los sueños de uno o un sueño de muchos? ¿A quiénes les pertenecen realmente esos sueños y hacia quiénes se dirigen?

Los seis personajes en escena (hay un séptimo personaje, Diego, que se presenta en la pieza solo por intermedio de una voz en *off*) podrían, como mencionamos, ser divididos en dos generaciones cuyas relaciones se desarrollan sobre dos campos de tensiones, por ende, en dos construcciones de memoria particulares: el núcleo de los que han vivido su juventud previa a la dictadura y la generación que atraviesa 1976 (el presente en la obra) en plena juventud. Es posible identificar, a partir de ambas generaciones, hacia dónde se voltean los focos de memoria de cada uno. Los tres personajes de la generación mayor miran continuamente hacia al pasado, armando simbólicamente, entre objetos y fotografías, profundos monólogos y sueños recurrentes, un discurso con tono de añoranza y resignación; la generación joven de la obra permanentemente actúa, determinada a construir una nueva memoria colectiva, una sociedad deseada, y dirige sus fuerzas y esperanzas hacia la lucha por la libertad, hacia el futuro.

En el transcurso de la obra, las voces en escena de algunos dejan traslucir un rastro de temor, producto del entorno sociocultural y de las múltiples relaciones de poder que acechan la vida cotidiana. Nadie parece estar a salvo del régimen y de sus distintos mecanismos de control. Los vecinos en el barrio se vigilan entre sí; los vestigios dejados en las casas que sirven de pistas para posibles allanamientos deben ser destruidos, lo que borra parte de la memoria de los seres queridos; en los colegios, los libros son quemados en un intento de comprometer la organización de la historia para contarla desde un lugar propio de interés. En suma, un

ejercicio que traspasa varios niveles de poder. Ese terror instaurado por tensas dinámicas de represión alcanza las esferas de la vida, en su pleno sentido, pero, a la vez, los distintos niveles emocionales y de la conciencia de los personajes, y se manifiesta, tal como ocurre en la vida misma, en la profundidad de la psiquis, emerge de las pesadillas soñadas.

ALICIA. (*Con un esfuerzo por encontrar las palabras.*) Anoche... Soñé con Juan. Era un sueño idiota... Y algo patético. Comenzó con una imagen feliz, de mucho tiempo atrás. Lo tenía en brazos y lo amamantaba. Estaba prendido de mi pecho y de pronto mordía el pezón y mi sangre inundaba su carita hasta ahogarlo. Yo gritaba, corría con él, pero nadie me escuchaba. Corría por un corredor estrecho y oscuro, sin llegar nunca al final. Entonces, agotada, volvía a mirarlo. Sus ojos... Estaban inmóviles, muertos (Varela, s. f.: 5).

Los sueños (o pesadillas) del personaje de Alicia están relacionados con el pasado. Se basa en la premisa de que ella sacrificaría todo por volver a tener a su hijo Juan bajo su guardia. De hecho, ha enterrado su juventud para empeñarse en la educación de él y en la constitución de un hogar neutro de posicionamiento. Se ha postrado en una vida monótona y ordinaria, cumpliendo el papel de ama de casa, sin cualquier señal de sueños o ambiciones. Empieza a ver su sacrificio desmoronarse ante la elección ideológica de Juan cuando este comienza a formar parte de movimientos de resistencia a la dictadura, ya que, pese a jamás haberlo admitido, pues la reserva de ese secreto tiene la finalidad de no involucrar a sus padres, muestra señales sospechosas (entra y sale sin palabra, se lleva ropas para desaparecer por noches enteras, eludiendo siempre la preocupación de los padres). Alicia siente, además de pavor, culpa frente al compromiso y a los riesgos que asume Juan en la lucha por sus ideales y vive atrapada en los espacios de tiempo en los que Juan era un niño o en los recuerdos de cuando ellos, con Antonio, eran jóvenes.

Antonio, al igual que su esposa Alicia, ha dejado sus ambiciones en el pasado, fijando en aquel tiempo el destino de sus devaneos. Profesor de historia por vocación, Antonio ha depositado sus sueños, la rebeldía y la lucha por una causa a un lado, a favor de su familia. Abandonó su espíritu crítico, su gusto artístico y sus ideales para resignarse en un colegio dando clases censuradas que tocan apenas las superficies de los pensamientos de sus alumnos. Yendo en contra de sus principios ideológicos de la juventud, termina como subdirector del colegio, en otras palabras, como mano derecha de un «fascista», apoyando indirectamente al gobierno militar.

ANTONIO. [...] Me avinagré, creo. Un día me miré al espejo y me desconocí. ¿Quién es ese tipo? ¿Por qué me mira así? Ese día murió mi espíritu crítico, terminaron mis preguntas y mi interés por la docencia. ¿Para qué pensar, preguntar algo, si una pregunta podía desatar una histérica caza de brujas? Ya sabes qué pasó. El que se atrevió se transformó en un traidor al modo de vida del país. Así que pensé en abandonar mis clases, en volar lejos... Pero mis bolsillos estaban vacíos y mis esperanzas murieron de a poco. Y yo tenía que alimentar a mi familia, sostenerla. (Varela, s. f.: 38).

También forma parte de la generación de viejos soñadores el personaje de Mercedes, amiga de juventud de Antonio y Alicia. Los tres compartían los mismos sueños, los mismos gustos por el cine, y posaban con su frescura juvenil en fotografías que, además, conservan un recuerdo grato. Ellas se dividieron por el amor de Antonio, y él terminó por elegir a Alicia como esposa. Mercedes, «la nena, hecha una pelotuda cuarentona que no aprendió nada de la vida» (Varela, s. f.: 7), vive la tarea constante de romper los resquicios del pasado, pues parte de esos registros la puede delatar: «Estoy harta de romper fotografías... Dejar todo limpio, una nueva mudanza, volver a limpiar... A romper, a quemar» (Varela, s. f.: 2). Se resiste, pero debe eliminar pistas, pues, en determinado tiempo, refugió a Diego, un joven amigo de Juan comprometido con la causa, a quien, además, ella amó. Y, posteriormente, por segunda vez, amparó a Mauro, también joven y amante, cuyas actividades se asemejaban a las actividades subversivas de Juan y Diego. Mercedes sacrificó su estabilidad dentro de la contención de una familia pequeña burguesa —esta, quizás, tan autoritaria como el propio régimen— para meterse en los ideales de una revolución, apoyando los impulsos juveniles de una causa ajena. Pero, de todos los sacrificios asumidos por los personajes de la obra, tal vez la renuncia más significativa haya sido la de Diego: la renuncia a la vida, el suicidio.

De esa forma, la imposibilidad que cada personaje tiene de realizar sus sueños personales, o porque los han abandonado y han permanecido en un estado de resignación permanente, o porque son idealizaciones demasiado altas y peligrosas, los ha guiado hacia distintos caminos indeseados y ha generado una trama de conflictos. El espacio de convergencia de esos conflictos en el tiempo dramático ocurre cuando la persecución de los militares, quienes han allanado el apartamento de Mercedes, la obliga a huir y a buscar refugio en la casa de Alicia y Antonio. Mercedes, cuya libertad ha sido comprometida por haber sido cómplice de las actividades subversivas de Diego primero y después de Mauro, ahora busca refugio en la casa de sus viejos amigos y, por ende, los compromete. Se llega al clímax, donde están todos, por diferentes razones, involucrados y vulnerables a las trampas del régimen dictatorial. Se encuentran atrapados en esa casa, cada cual asumiendo responsabilidades y riesgos, cada cual abriendo mano de su condición de sujeto libre para proteger al otro o por los otros (toda una sociedad).

Las fuerzas de la dictadura se han infiltrado definitivamente en —y a través de— las relaciones. Alicia y Antonio, además de proveer contención a su hijo Juan, poniendo en riesgo las estructuras de su hogar, pretenden mantener bajo protección, comprometiéndose de esa forma y por otra vía, a Mercedes. En definitiva, se ha instaurado un poder tiránico, de a poco, de manera casi desapercibida, no obstante, y sin perjuicio de lo anterior, también de manera abrupta y violenta: María, pareja y cómplice de Juan que falló en su intento de apartarlo del movimiento revolucionario, no encuentra otra solución que terminar apoyándolo. María, quien fue sometida a la violencia del poder del Estado, entra a la casa donde están reunidos los demás personajes y lleva la tensión dramática a su límite:

MARÍA. Me violaron... Mi viejo dejó que me violaran... «Por escarmiento», dijo. «Por haber cogido con un sucio comunista»... «Con un asesino»... «Con un vendepatria», dijo... Antes discutió con mamá... Pobrecita, solo dijo: «¡No!, ¡no! ¡Mi nena, no!», dijo... Y él le pegó en el estómago y la pobrecita gimió como un animalito... «No», siguió diciendo con su vocecita... «¡No!»... Pero él no escuchó. Miraba con aquellos ojos de perro hambriento... El perro hambriento que subía a mi cuarto... Entonces dejó que me llevaran y que me arrastraran... Y... Me violaron, «por escarmiento», dijo [...] (Varela, s. f.: 42).

El teatro de la memoria: lo concreto y lo soñado se confunden sobre las tablas

Pueden ser tenues y difusos los límites que separan la experiencia teatral del relato histórico, pues este último, para poder explicar los acontecimientos del pasado, debe pasar por un proceso interpretativo ante la parcialidad de los hechos (siempre será una mirada parcial) que lo aleja, en cierta medida, de lo que realmente ocurrió y que se apoya sobre la forma narrativa:

El discurso histórico, en sí mismo, pretende dar un contenido verdadero (que depende de la verificabilidad), pero bajo la forma de una narración obliga a los historiadores a abandonar la certidumbre de una conciencia total entre el pasado tal como fue y la explicación histórica que lo sustenta (De Certeau, 1994: 38).



Fuente: Carlos Manuel Varela.

Aunque esa dilución de límites entre literatura, como procedimiento de representación simbólica, y narrativa histórica tampoco debería comprometer la veracidad del estudio, puesto que no existe una anulación del discurso histórico en detrimento del hacer artístico, sino que se «hallan asociados y no opuestos, conocimiento y relato, prueba y retórica, saber crítico y narración» (Ginzburg cit. en De Certeau, 1194: 40). Cambiarán sí, por supuesto, los procedimientos metodológicos propios de la verificación científica, la «producción de objetos determinados», las «operaciones», las «reglas» y los «controles»:

¿Esto significa, entonces, que no hay más que un teatro de la erudición que de ningún modo da a la historia la posibilidad de construir un conocimiento adecuado del pasado? No era esa la posición de De Certeau [...]; «producción de objetos determinados» remite a la construcción del objeto histórico por el historiador, ya que el pasado nunca es un objeto que ya está allí; «operaciones» designa las prácticas propias de la tarea del historiador (recorte y procedimientos de verificación); «reglas» y «controles» inscriben la historia en un régimen de saber compartido, definido por criterios de prueba, dotados de una validez universal (Chartier, 2007: 27).

La carga simbólica del teatro, y en especial de las obras tratadas en este proyecto que pretenden abrir nuevos espacios de memoria colectiva sobre la historia reciente, muchas veces se muestra capaz de insertarnos en el reflejo de realidades posibles: «¿Es la literatura/obra teatral ficción pura? En las obras que nos incumben no hay márgenes para la duda: estas obras son un espejo de la realidad si adoptamos una teoría mimética» (Tenaglia, 2009: 89). Para lograr la mimesis de esas realidades, la obra aquí tratada predispone, entre otras cosas, de la memoria, la anécdota y el testimonio, elementos que Jaime Yaffé resalta como problemáticos para la formación de la historia, sobre todo por su carácter subjetivo, parcial y fragmentado, aunque es justamente esa condición subjetiva y parcial de representación de los hechos ante el público que posibilita, desde una perspectiva de ceremonia de memorias colectivas y mediante una vivencia estética, un aporte significativo al saber histórico.

El saber histórico puede contribuir a disipar las ilusiones o los desconocimientos que durante largo tiempo han desorientado a las memorias colectivas. Y al revés, las ceremonias de rememorización y la institucionalización de los lugares de memoria han dado origen a menudo a investigaciones históricas originales. Pero no por ello memoria e historia son identificables (Chartier, 2007: 92).

Carlos Manuel Varela ubica cada particularidad ficcional de *Los soñadores* donde la identificación entre la memoria individual de los personajes y los acontecimientos históricos dialogan. Lo hace bajo las operaciones propias del teatro, confiriéndole al horror del contexto sociocultural un carácter mimético de realidad. El horror encuentra expresión y manifiesta, mediante la representación teatral, lo indecible. Lo hace de manera metafórica en las «cuatro paredes» del escenario, repleto de elementos simbólicos y recursos propios del arte dramático; no obstante, lo hace también dentro de las dimensiones y tensiones de

una realidad latente. Conserva el pacto ficcional, pero recurre constantemente a los hechos del día a día, del Montevideo oscuro de aquellos años. Representa mediante estructuras de diálogos, a veces, triviales, que se emparejan a los tonos de un habla cotidiano, pero su propuesta escénica empuja al público hacia una contención propia del mundo de los sueños. La clave de la obra parece ser el tránsito entre esos mundos: simbólico y real.

Hay en *Los soñadores* una atmósfera constante de ensueños, causado por recursos de la propuesta del autor para la puesta en escena: las dinámicas de las luces, el espacio abstracto y geométrico, y los escasos objetos escénicos; en suma, el trabajo de abstracción de tiempo y espacio como un todo, a causa de una estética cuya propuesta fragmenta el tiempo cronológico mediante dispositivos de *flashbacks* y superposición de espacios. A veces, las escenas se desarrollan en espacios de recuerdos y dialogan con el presente vivencial de los personajes, lo que causa la rareza del encuentro de esas dos dimensiones. Por un lado, el público se ve impelido hacia una vivencia estética de percepciones y memorias afectivas, pero, por otro lado y en contraste, los diálogos exhiben de manera realista la crudeza vivida y los conflictos generados durante el periodo retratado.

La propuesta estética fragmenta el espacio, rompe simbólicamente el lenguaje para transformarlo y dejar huecos de interpretación a servicio de la reconstrucción individual de los espectadores. El episodio de la quema de los libros, por ejemplo, es una acción literal dentro de la obra, pero su representación rebasa también lo simbólico: el lenguaje roto, el silencio, las fuerzas que controlan y quieren callar y reconstruir la historia a su manera. Transcurre, entonces, en los dos planos de la obra: en lo literal (la quema efectiva de los libros) y en lo metafórico (silenciar el propio lenguaje y la memoria colectiva); sin embargo, todavía revela un tercer plano: el del relato histórico, o sea, frecuentemente se quemaban, durante la dictadura, con las mismas intenciones que en la obra, los libros considerados subversivos.

ANTONIO. Hoy quemamos un centenar de libros... Fue una especie de ritual. El director los iba eligiendo y los llevaba a la hoguera. La hicimos en medio del patio y los estudiantes formaron un círculo. Y el fuego devoraba las hojas y las palabras... Y cada vez teníamos menos... Menos palabras... Y nadie hablaba. Creo que todos pensaban que nos quedábamos sin lenguaje y que ya no podríamos entendernos. ¿Cómo haremos para vivir así, sin palabras? Ya no hay más libros en el liceo. Solo quedan algunos tontos poemas, algunos cuentos infantiles... Pero esos están llenos de palabras huecas, porque las buenas y las malas han sido prohibidas. Y si antes había incomprensión, ahora habrá silencio. Y mientras, ¿qué voy a hacer? ¿Quemar mis libros? ¿Decir adiós a los poemas de la oficina, al diario del Che, a Madre Coraje? (*Golpea la mesa.*) ¡¡Hijos de puta!! ¿En qué nos están convirtiendo? No hay desgracia más grande que este silencio, que este lenguaje roto (Varela, s. f.: 23).

Silenciar fue un procedimiento recurrente de aquel momento político y del control que se vivía, el cual está representado en distintas instancias de la obra, se manifiesta en ella de múltiples formas. Entre tantas, está la acción concreta que

impulsa a los ciudadanos a borrar vestigios, de todo tipo, que pudieran comprometer a los involucrados en lucha contra el estado de represión. No obstante, es, a la vez, una operación simbólica: significa el intento de destruir la propagación cultural. Es decir, dentro de la representación teatral y metafórica está presente un dispositivo de la dimensión del hecho histórico: hacer callar la memoria, destruir lo que pueda comprometerla: «Así que destruí esta carta, quemá mis papeles, deshacete de mis cosas. Hacelo ya; ellos no dan tregua» (Varela, s. f.: 31).

Otro aspecto de comunicación entre las dimensiones de lo alegórico y de lo literal es el abordaje de los temas sobre lo privado y lo público. El arte dramático supone representación; su condición primera es, precisamente, la presencia eminente de público. Pero la obra *Los soñadores* potencia y se aprovecha de esa condición. La obra muestra, en las entrelíneas de su trama, la problemática que se vivía en la dictadura: la imposibilidad que las personas encontraban en mantener su hogar en una condición de lo privado. Esa imposibilidad era el resultado de la instauración de una extrema vigilancia, donde las paredes ya no retenían intimidad y nada garantizaba la privacidad de la casa (allanamientos, teléfonos intervenidos, casas marcadas, chismes de las microesferas del barrio). Se realiza, entonces, una operación en la que se abren las puertas del hogar, se pone sobre el escenario rompiendo la cuarta pared, haciendo literalmente público aquello que era imposible entrever, en la vida misma, por tratarse de algo privado. Así, revela el resultado implícito del contexto dictatorial: las paredes de lo privado eran derribadas.

Existe en *Los soñadores*, por lo tanto, un juego propio del lenguaje teatral, armado sobre las bases de una propuesta estética particular que se integra, a su vez, de forma profunda y por contrastes, a la crudeza del momento histórico; un juego en el que la forma ligera de los sueños se encuentran con el contenido crudo del discurso trivial y concreto de aquella cotidianeidad, revelando, en su conjunto, las facetas múltiples, contextualizando la sociedad de la época. La obra se construye en un juego dialógico: entre significado y significante, metafórico y literal, privado y público, real y sueño, vida y muerte, para transmitir lo que, quizás, las mecánicas del relato histórico no pueden ejecutar con la misma precisión: las percepciones subjetivas de una vivencia concreta, cruda y compartida; en definitiva, los sueños y el teatro como instrumento de resistencia.

Consideraciones finales

Hay una crítica realizada por Jorge Arias en el diario *La República* que condena la aparente falta de compromiso político de la obra *Los soñadores* cuando fue estrenada. Cuestiona que «no haya un momento en que el socialismo tome la palabra, se ponga de pie y explique la razón de la insurgencia revolucionaria» (Arias, 2015). Pienso que la acción revolucionaria se pone de pie y habla fuerte, sí, en diversas ocasiones en la obra. Lo hace desde su lugar, desde su compromiso

intrínseco con lo estético, a través de los códigos del arte. Lo hace dando vida a voces apagadas, poco oídas en las historias oficiales, que provienen, pues, de la gente común, pero no por ello menos sonoras y eficaces. El discurso panfletario, ya sin efectos para la reconstrucción de la memoria, da lugar a diálogos —a veces— triviales que se aproximan más a la mimesis de la realidad: los hechos históricos transformados en vivencia ante y con el público. En las palabras del propio personaje de Juan: «No quiero que me digas que te tiro con el manualcito socialista» (Varela, s. f.: 22).

De la misma forma que el ejercicio de poder se da de muchas maneras y en todos los ámbitos de las complejas tramas de las relaciones humanas, como lo muestra la obra, la sutileza del arte cumple su papel de reorganizar la historia y hacer vivir las dimensiones de los hechos históricos poco contemplados o contemplados de un modo pragmático que, al final, no es, en sí, suficiente.

Alguien dijo que podría ser una obra atemporal. Sí y no. Los conflictos generacionales son un resultado cultural, establecidos así o con muchas semejanzas, quizás, desde siempre, pero los conflictos de esa generación en particular solo pueden definir sus contornos y mostrarse, tal como se muestran en la experiencia de *Los soñadores*, insertos en la realidad de Uruguay de ese periodo histórico, crudo y determinado.

Bibliografía

- ARIAS, Jorge (2015). «*Los soñadores*. Sueños de un mundo mejor» [EN LÍNEA]. *La República*. Disponible en: <<http://www.republica.com.uy/suenos-de-un-mundo-mejor/31742>> (consultado el 29 de noviembre de 2015).
- BOUDÉ, Guy y Herve MARTIN (1992). *Las escuelas históricas*. Madrid: Akal.
- CHARTIER, Roger (2007). *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona: Gedisa.
- COLLIER, David (1985). *El nuevo autoritarismo en América Latina*. México: F. C. E.
- DE CERTEAU, Michel (1994). «La operación histórica». En Françoise PERUS (comp.). *Historia y literatura*, México D. F.: Instituto Mora, 31-69.
- GNUTZMANN, Rita (s. f.). «Carlos Manuel Varela: ¿un teatro para el nuevo siglo?» [EN LÍNEA]. *Espacio Latino*. Disponible en: <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/varela_cm/carlos_manuel_varela.htm> (consultado el 22 de noviembre de 2015).
- REMEDÍ, Gustavo (2009). «La discusión de la historia desde el teatro: memoria de un proceso». En Roger MIRZA y Gustavo REMEDÍ (comps.). *La dictadura contra las tablas. Teatro uruguayo e historia reciente*. Montevideo: Biblioteca Nacional/Centro de Estudios de América Latina, Universidad Estatal de Ohio/Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 9-21.
- REYES, Carlos (2013). «*Los soñadores*, nueva mirada hacia la dictadura» [EN LÍNEA]. *El País Digital*. Disponible en: <http://historico.elpais.com.uy/13/01/17/pespec_688937.asp> (consultado el 20 de noviembre de 2015).
- TENAGLIA, M. (2009). «Teatralización de la memoria inefable». En Roger MIRZA y Gustavo REMEDÍ (comps.). *La dictadura contra las tablas. Teatro uruguayo e historia reciente*. Montevideo: Biblioteca Nacional/Centro de Estudios de América Latina, Universidad Estatal de Ohio/Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, pp. 87-101.
- VARELA, Carlos Manuel (s. f.). *Los soñadores* (a publicar).

La obstinación de la memoria y el lenguaje: preguntas retóricas a la historia a partir de *Villa + Discurso*

YANINA VIDAL

*Las cárceles se arrastran
por la humedad del mundo,
van por la tenebrosa vía de los juzgados:
buscan a un hombre, buscan a un pueblo,
lo persiguen, lo absorben, se lo tragan.*

Miguel Hernández,
El hombre acecha (1937-1939)

La austeridad de un plafón, una luz intensa alumbra a tres mujeres en escena que, acompañadas de un simple cambio de vestuario y, en algunas ocasiones, ayudadas por micrófonos, solo se sirven de la palabra como instrumento único y necesario para llevar adelante *Villa + Discurso* en la versión adaptada a nuestro país por Carla Larrobla y Mariana Risso. La defensa de la identidad y del patrimonio a través del lenguaje es articulada con nuestra historia como uruguayos, pero también es un modo de conocer para quienes no vivimos esa etapa (último golpe de Estado uruguayo). El arte nos acerca a una nueva forma de concebirla: desde el presente del que formamos parte y acercándonos a la crítica de algunas imposiciones historicistas.

La narración es el mecanismo que el texto ha encontrado para apoyarse en este debate. La palabra es un elemento más de la puesta en escena. La utilería y la escenografía son sencillas, ya que lo que verdaderamente importa es el lenguaje. El debate acerca de qué hacer con la historia es el núcleo que carga con la secuencia de estas dos obras.

La defensa de ideas, de escucharse una a otra y de que el espectador sea partícipe se instala a través de la moción de cada una. Esas mujeres defienden la memoria —es decir, es necesario recordar para no reiterar—, pero, además, son totalmente conscientes de que no es posible materializar el dolor en un espacio. Es preciso cuestionar determinados lugares del quehacer histórico que fueron obstaculizados por las vivencias y las subjetividades.

Solo nos queda la palabra. La historia se construye desde lo empírico, pero también desde lo testimonial, que resulta ser empírico también, aunque envuelto en pura subjetividad, de ahí el problema al tomar dicho elemento como fuente informativa. ¿Qué sucede con ello? ¿Hasta dónde también no es empírico? ¿Cómo construir historia a través de la subjetividad? La historia es subjetiva: somos protagonistas. Cuando configuramos la historia reciente, el testimonio

es el documento que compone esta secuencia de sucesos, así como también la ausencia de datos de quienes ya no pueden dar su versión de los hechos. La construcción de un espacio que identifique el pasado con la prohibición de la repetición, teniendo en cuenta a sus protagonistas que aún viven, debe plasmar sus vivencias ante tal suceso en construcciones estéticas.

La historia no siempre puede creerle a la memoria. [...] Del pasado se habla sin suspender el presente y, muchas veces, implicando también el futuro. Se recuerda, se narra o se remite al pasado a través de un tipo de relato, de personajes, de relación entre sus acciones voluntarias e involuntarias (Sarlo, 2006: 13).

El teatro tiene la finalidad de convertirse en testimonio; el lenguaje escénico permite revivir aquello que nos puede resultar ajeno. La relación pasado/presente tiene de manera intrínseca la relación realidad/ficción. El presente toma la ficción para retomar esos relatos anteriores. La posibilidad de hacer un museo de la memoria habilita dentro de la ficción una discusión perenne.

Ya no es un teatro de la época antedicha, sino un teatro contemporáneo al espectador, donde los partícipes escénicos también pertenecen a nuestra generación. Una generación que no ha vivido de cerca dicho período, pero que, de igual manera, construye nuestra identidad, así como también nos permite conocer nuestro devenir histórico, como actores sociales y políticos. La obra no solo nos trae el relato de tres mujeres que discuten acerca de la construcción de un espacio, sino un relato que muestra otro espacio vinculado al rol de la mujer en esa época. La violación de las presas políticas queda retenida en las vivencias de estas protagonistas, ya que son producto de esa violencia. Estas mujeres viven en la contemporaneidad; sin embargo, son víctimas de la historia directamente, lo que demuestra que toda generación se ve afectada, incluso quienes no la protagonizaron, ya que quedan marcas en el presente.

De esta manera, Tzvetan Todorov sostiene que podríamos convertirnos en emprendedores de memoria, es decir:

Elaborar las memorias con el proyecto de moverse hacia una memoria ejemplar. Los protagonistas dan cabida a nuevos sujetos, quienes, sin haber sufrido la represión y sus consecuencias en carne propia, pueden participar en el proceso y la transmisión de la memoria (cit. en Persino, 2008: 7).

Cómo interpretamos la historia y qué hacemos con ella pueden ser algunas de las preguntas que justifiquen el sentido de traer este tema a la escena contemporánea. La necesidad de encontrar respuestas y, a su vez, la necesidad de entender la historia nos llevan a replantearnos y reformularnos dicho problema en varios discursos.

Recordar, renombrar, valorar son algunos de los mecanismos que utilizamos ante el contacto con un elemento que cumple la función de traernos al presente el pasado histórico con la finalidad de convertirse en un monumento. Es así que la ficción pasa también a ser un documento de vivencias. *Villa + Discurso* establece esa relación entre la materialidad y lo vivencial.

Estrenada en 2011, *Villa + Discurso* pertenece al autor chileno Guillermo Calderón. La obra se divide en dos instancias: la primera es el debate generado entre tres mujeres que deben hacer una reforma de Villa Grimaldi (durante la dictadura chilena, un centro de detención y tortura; en la actualidad, un Museo de la Memoria de la dictadura); la segunda se trata de un discurso ficticio de Michelle Bachelet al despedirse de su cargo como presidente. La de Larrobla y Risso estrenada el 17 de octubre de 2013 toma ambas historias y las vincula a la historia del Uruguay. Ya no se trata de reformar Villa Grimaldi, sino de construir un lugar de la memoria, y quienes se despiden en este caso son Tabaré Vázquez y José Mujica.

El teatro, al ser, de alguna manera, reflejo de la sociedad, no puede prescindir del compromiso político con el universo al que sirve de marco referencial, aún más cuando se trata de situaciones históricas que cuestionan una nueva forma de hacer y de plantearnos la historia. Construir el pasado también es una tarea del arte, y este, como herramienta subjetiva, hace que contemplemos nuestro devenir histórico.

Memoria, historia: lejos de ser sinónimos, tomamos conciencia de que todo los opone. La memoria es la vida, siempre encarnada por grupos vivientes y, en ese sentido, está en evolución permanente, abierta a la dialéctica del recuerdo y de la amnesia, inconsciente de sus deformaciones sucesivas, vulnerable a todas las utilizaciones y manipulaciones, capaz de largas latencias y repentinas revitalizaciones (Nora, 2008: 20-21).

¿Qué busca el teatro actual con esta temática? ¿Por qué hacer este tipo de teatro? Una vez recomenzada la democracia, empezaron a oírse esas voces que un tiempo atrás fueron silenciadas. El discurso teatral pasó a representar, en el sentido estricto del término, las consecuencias de dicho proceso histórico. Quienes oficiaron de oprimidos tuvieron lugar en el discurso hegemónico. Lo no dicho y lo no visto de ese período pasó a ser el centro de la escena.

El tema en la escena uruguaya persiste. Las versiones sobre esta etapa de la historia han estado presentes desde diferentes ópticas y coordenadas; sin embargo, lo más aproximado al realismo claudica. Lo sustancial en *Villa* es la resignificación de la memoria colectiva y la construcción de la actualidad con esos relatos que permanecen en la palabra de los actores sociales de nuestra cotidianidad actual.

Una vez conocidos estos lugares de conflicto, como sucede en el arte, terminaron por agotarse. Ya sabemos lo que sucedió, ya nos lo contaron, ya se representó. El teatro actual no hace una vuelta mimética de la historia, sino que ahora la cuestiona. El arte permite que la memoria, al ser material viviente, se expanda, cobre otros significados y pueda desplazarse en otros discursos que puedan ser oídos.

Quienes pertenecemos a generaciones posteriores, o que no tuvimos contacto con dicho suceso por diferentes eventualidades, conocemos esta historia por los relatos. Lo esencial de esta etapa es que aún nos pertenece, es decir, nos

sigue de cerca debido a que sus protagonistas se encuentran en la cotidianidad, en los medios de comunicación y en el gobierno.

Es así como el teatro no realizará un vuelco a la narración lineal, ni a la rivalidad de dos bandos, y mucho menos a la heroicidad épica de algún protagonista. Buscará reflexionar, criticar y hasta refutar nuestra forma de convivir con este fragmento de la historia al cual pertenecemos por ser hijos de quienes lo vivieron de cerca o por ser aquellos que, debido a la proximidad, nos toca revalorizarlo, estudiarlo y tomarlo como una parte de nuestra identidad social.

Entonces, estamos ante hechos artísticos que presentan este lugar, acaecido después de la historia, es decir, del devenir de nuevas generaciones que deben convivir con la heterogeneidad de discursos, que trascenderán en el arte escénico. Esta diversidad de discursos fluctuantes y de pensamientos ante una nueva etapa de construcción de la historia es la que se encontrará en escena.

Cuestionar, debatir y reformular nuestra historia y el comportamiento ante ella es lo que ha dado a nuestro teatro contemporáneo una revalorización de ese momento histórico. ¿Qué hacemos hoy con el pasado? No hay respuesta concreta para esta pregunta; sin embargo, dicha interrogante nos permite establecernos con un pensamiento crítico acerca de lo que adquirimos como parte de la historia de nuestra sociedad.

Al convivir con esta parte de la historia, tenemos a nuestro alcance una herramienta viva: la memoria, signada por el lenguaje a través del relato: «Lo que llamamos memoria es, en realidad, la constitución gigantesca y vertiginosa del almacenamiento material de aquello de lo que nos resulta imposible acordarnos [...]» (Nora, 2008: 26-27).

Un margen físico para el recuerdo

Podría decirse que son dos obras en una; sin embargo, opto por tomarla como una sola unidad, ya que, en el caso de la versión uruguaya, una dialoga con la otra. *Villa* consiste en la discusión de tres mujeres que deben decidir qué hacer con la construcción de un espacio designado para la memoria. Se establecen aquí tres posturas y tres formas diferentes de concebir un lugar de significación histórica.

Villa + Discurso tiene la particularidad de que refleja un sentimiento muy femenino, no solo porque las protagonistas son tres mujeres, sino porque también son hijas de víctimas de la dictadura: una obra de mujeres y protagonizada por mujeres, en la que el discurso femenino no es algo adyacente, puesto que, de alguna manera, están ubicadas por ser referentes directas. El papel de la mujer se ve reflejado por el discurso de ellas, quienes deben decidir qué hacer con un espacio físico para que este, de alguna forma, revitalice la memoria del pasado.

Ante las presidencias exclusivamente masculinas de Uruguay, a las directoras se les presentó un problema: pensaban trabajar esta segunda parte de la obra con hombres, pero decidieron seguir trabajando con mujeres. Además, desde el comienzo, se establece una relación entre las protagonistas, sus madres y sus progenitores,

situación que las coloca en un lugar particular en la obra. La revalorización de la figura femenina permite un encadenamiento con la historia anterior.

Se desarticula la figura del presidente, no solo con los nombrados en la obra, sino desde la múltiple información que de ellos ronda acerca de esa etapa y de su mandato. Si se tiene en cuenta la importancia del lenguaje en la primera parte de la obra, esta segunda parte, al basarse en un discurso presidencial, se torna tediosa. Asimismo, se pierde el vuelo poético que contiene la versión chilena, pues la obra se trata de una traslación de poesía y crítica a información, lo que la convierte en una muestra expositiva que roza lo panfletario.

Los discursos entre las villas

La votación y el escrutinio cobran un sentido simbólico en la obra. Se genera expectativa con lo que se está votando, pero, para el espectador, esto es ajeno. Lo metafórico, entonces, se desenvuelve, a medida que la obra avanza, al informarnos de que esta es producto de un museo que será construido.

La metáfora se establece, en principio, porque se está votando algo que involucra el pasado reciente, sobre todo a los detenidos desaparecidos. Dicha votación pasó al plano de la realidad mediante la anulación de la Ley de Caducidad. Se entrelazan a través de este acto, como ya se hizo referencia anteriormente, dos mundos: el de la realidad y el de la ficción, lo que, socialmente, establece una relación. Dicha relación se opone, en cierto modo, a la idea de museo como un lugar de materialidad que puede llevar al olvido de la sociedad.

Para Alain Mons, los usos metafóricos en el campo de una «poética social» se manejan en dos universos interrelacionados estrechamente: lo ficcional y lo real material (1994). Vale decir, la metáfora como generadora de sentido interpela realidades materiales. La obra no deja de transitar por la realidad. La toma y la adapta a la crítica que es capaz de realizar. La realidad es una línea significativa necesaria para llegar a la reflexión, a la que la obra invita.

Son dos las posibilidades a votar: A o B. Sin embargo, el conflicto se establece cuando uno de los tres votos es anulado por la opción Maracaná. Este lleva a que en la primera parte se culpabilicen entre las tres, se discuta por las opciones votadas y se comience a hacer cambios a partir del debate.

Se discute el significado de Maracaná y lo que socialmente representa. Este triunfo es conocido por todos y es parte de nuestra identidad. Es así como el significado asignado revela que lo que se quiere es algo que signifique lo mismo. Un triunfo de nuestra identidad, de algo que todos conocemos. «ALEJANDRA. Es un punto simbólico el de ganar, de triunfar a pesar de las desventajas [...]. Es un hecho, un mito» (Larrobla y Risso, s. d.: 8).

El mito explica los orígenes, y, en este caso, podría explicar el sentimiento de ser uruguayo. Se pretende, entonces, tomar la historia como parte de nosotros, que todos la conozcamos, hacerla nuestra. Esa es la finalidad de establecer

un lugar de la memoria: lograr la identificación con un suceso que mide un antes y un después del ser político.

El debate se traslada a ellas cuando anteriormente era una tarea de la comisión directiva, que no pudo ponerse de acuerdo:

Sí, entonces, lo que pasó es que anoche estaban decidiendo lo mismo que nosotras, opción A, construir una Villa, un lugar como sería un centro emblemático del terrorismo de Estado. Un centro de encarcelamiento y destrucción, un lugar representativo. Chile tiene Villa Grimaldi y Argentina, la Esma. ¿Nosotros qué tenemos? Nada. Ahora tendremos un lugar, una villa del horror de la memoria; u opción B, hacer un museo que los represente a todos... A todos, toditos, un pedazo de cuartel, otro de batallón, de casona, de penal, la isla también podría estar, así todos, todos... Y todo a decidir en una votación no secreta (Larrobla y Risso, s. d.: 12).

El espacio físico es el gran protagonista de la escena. Se debate, entonces, en primer lugar, la opción A: revalorizar un lugar que, de alguna manera, nos acerque a lo sufrido en aquella época, teniendo en cuenta determinados relatos que se involucran directamente con el espacio y con cada parte que lo compone.

Es interesante destacar que, al estrenarse la obra, el espacio fue una cuestión emblemática: «[Buscamos] apropiarnos de un espacio de la memoria para estrenar la obra», dijo una de las directoras.² De esta manera, fue estrenada en la excasona del Servicio de Información y Defensa (SID), ubicada en bulevar Artigas y Palmar, y que a partir de 1985 alojó al Centro de Altos Estudios Nacionales (CALEN).³ De aquí se desprende que el espacio físico es una metáfora social. Por lo tanto, lo significativo, más allá de la obra, se vuelve a encontrar en el espacio.

Lo físico se nutre de validez. Los espacios son el centro de la pieza, así como también la obra cierra con este significado al estrenarse en un lugar considerado emblemático, ya que fue un centro de detención. Lo que sucede con los lugares, y lo que burocráticamente sucedió con ellos llegada la democracia, es un punto neurálgico en la obra Villa. «ALEJANDRA. Los lugares están, funcionan con funciones y es como si no hubiera pasado nada de nada» (Larrobla y Risso, s. d.: 16).

La opción B es la del museo con una estética contemporánea:

Estás en un museo que por fuera es como blanco, así como con espejos, como concurso internacional de arquitectura, que en el fondo es la estética del capitalismo contemporáneo. Y uno dice: «Esto es supercontradictorio» (Larrobla y Risso, s. d.: 21).

Tras no haber llegado a un acuerdo y en dirección al camino de la imposibilidad de materializar el dolor, van fabricando diferentes versiones de los museos.

2 Tomado de una entrevista realizada por el autor en 2014.

3 Esa mansión aloja ahora la sede de la Institución Nacional de Derechos Humanos (INDDHH). En el marco de los actos reparatorios del Estado uruguayo en cumplimiento de la sentencia de la Corte Interamericana de Derechos Humanos en el caso *Gelman vs. Uruguay*, el 21 de marzo de 2012, por resolución del Poder Ejecutivo, se afectó el edificio ocupado por el Centro de Altos Estudios Nacionales (CALEN) como sede de la Institución Nacional de Derechos Humanos y Defensoría del Pueblo, creada en 2008.

Lo interesante de esa segunda opción es la frialdad con la que es tomada la memoria. Se establece, entonces, el camino no tomado. ¿Qué sucedería con esa víctima si siguiera viva?

En la discusión, llegan a la conclusión de hacer un parque para no rememorar lo doloroso; sin embargo, vuelven a caer en la trampa de Maracaná, puesto que no hay nada que lo pueda igualar, y es así como una de ellas vuelve a anular su voto.

Para Pierre Nora, esto podría suceder debido a que, en primer lugar, son restos, y, en segundo lugar, a que subsiste una conciencia conmemorativa en una historia que la convoca porque la ignora (Nora, 2008). Se nace y se vive del sentimiento de que no hay memoria espontánea, que hay que crear archivos.

Se instala, entonces, una idea de lo que puede ser ese museo. Cuando Alejandra 1 lo describe, hace referencia al pasado a partir de la ficción. Se ubica en la situación y el espacio del agresor:

ALEJANDRA 1. Podemos camuflar, tapar, disimular, blanquear, reformar, rede-
corar, mejor, reducir. Reciclar, reutilizar. Y miramos para el costado y cami-
namos erguidos: aquí no fue, aquí no pasó, no me enteré, no escuché, no supe,
no vi (Larrobla y Risso, s. d.: 15).

Persiste una crítica no solo al accionar de los militares, sino también a que el Estado, de alguna forma, colaboró en ese camuflaje. Dichos lugares de encarcelamiento, hoy por hoy, cumplen la función de ser oficinas. Existen con otra identidad, logran un paralelismo con la identidad de un individuo.

En ese vaivén entre la ficción y la realidad, también se genera una descripción a través de las posibles reacciones del público y de lo que se pretende que suceda con el lugar:

ALEJANDRA 1. Pasás por aquí. Aquí te da rabia. Aquí te indignás. Aquí le
apretás la mano a tu novio. Aquí sentís como frío entre medio de las piernas
(Larrobla y Risso, s. d.: 17).

Es permanente el cuestionamiento sobre la actitud que debemos tomar: en primer lugar, no debemos olvidar; en segundo lugar, el hecho provoca contradicción, ya que algunos no quieren recordar esa época bajo ningún punto de vista, mientras que otros pretenden contribuir a la memoria para que el terrorismo de Estado no tenga cabida en el futuro.

Existe, como se dijo anteriormente, la referencia a la realidad concreta. Se menciona la construcción del Museo de la Memoria.⁴ Varios excarcelados y

4 En Uruguay, un Museo de la Memoria (MUME) de esta naturaleza fue creado el 17 de octubre de 2006 y está alojado en la excasa quinta de Máximo Santos, representante del militarismo del siglo XIX y dictador en ese período. El MUME es una institución de la Intendencia de Montevideo dedicada a la construcción de la memoria sobre el terrorismo de Estado y la lucha del pueblo uruguayo contra la dictadura. En su fundación participaron organizaciones sociales y de derechos humanos, que constituyen la Asociación de Amigas y Amigos del MUME. Está ubicado en la intersección de la Avda de las Instrucciones y el Bulevar José Batlle y Ordóñez (ex-Propios). Fuente: <<http://mume.montevideo.gub.uy/museo/centro-cultural-museo-de-la-memoria>>.

exiliados contribuyeron personalmente a su construcción. La crítica subyace desde el momento en que esto no debería suceder en el terreno de lo personal, sino que la sociedad debería contribuir. En principio, a través de la obra, la contribución puede hacerse desde la crítica.

La opción B contradice la estética realista. No intenta reconstruir, sino establecer nuevos parámetros ante los posibles espectadores:

ALEJANDRA 2. No podemos ser naturaleza muerta. Tenemos que cambiar la piel. Tenemos que sacar la cara al sol. Necesitamos volver a mostrarnos con el alma limpia y los calzones nuevos. Y esa resurrección perfectamente puede ser un museo del recuerdo doloroso, pero lindo (Larrobla y Risso, s. d.: 21).

La idea de este museo pretende ser más esperanzadora y positiva. Aunque el sitio está caracterizado y descrito muy antitéticamente y por más que una de ellas aclara que su color blanco es doloroso, se pretende que el espectador se sienta cómodo. Es un lugar con calefacción, amplio y moderno.

Allí, se encuentran varios íconos que hacen referencia al pasado reciente, como en el primer piso:

ALEJANDRA 2. Entonces vos entrás y hay un salón blanco con una bandera roja que dice: «Los que murieron aquí eran tupamaros y comunistas» (Larrobla y Risso, s. d.: 21).

El espacio vacío del museo se convierte en un lugar mutilado de significaciones contradictorias: lo estereotipado, efímero y frío del museo con la sensibilidad de los elementos que lo componen. La bandera roja, símbolo del comunismo, atraviesa la blancura de ese futuro que se niega a presentarse como algo vacío sin la incursión de la memoria.

Esta contradicción se presenta nuevamente con la descripción de una sala en la que figura el historial de los detenidos desaparecidos. En ella, hay otro espacio de la ficción, que trata sobre lo que pudo haber sido de esas personas si estuvieran vivas. Sucede lo mismo con el siguiente espacio, donde se encuentra otro emblema:

ALEJANDRA 2. Otra sala donde no hay nada excepto un lienzo que dice: «pan, trabajo, justicia, libertad» (Larrobla y Risso, s. d.: 22).

Cada uno de estos emblemas está acompañado por fotografías. Es decir, aparecen cada uno de los protagonistas que lucharon por estas ideas. Por último, aparece un perro dentro del corral como una intervención propia del arte contemporáneo.

Desde siempre, el arte ha sido una forma de propagación ideológica; sin embargo, lo que se vislumbra aquí es la posibilidad de proyectar a través del discurso una dimensión hacia el futuro —como plantea Estela Fernández Nadal (2010)— y de pensar en un posible otro y no en una repetición de lo acontecido. Brinda, entonces, la viabilidad de hacer un teatro crítico, distinto, que se salga de los márgenes de lo institucionalmente aceptado.

Imágenes reconstruidas

Discurso es la segunda parte de la obra. Las tres mujeres comienzan un discurso de despedida con cierta caracterización de Tabaré Vázquez: es oncólogo, usa un jopo y la túnica lo convierte en un hombre irresistible ante la mirada de las señoras mayores.

De esta forma, las actrices se presentan con la misma escenografía, pero agregan a su vestuario chaquetas con una banda presidencial. Al comienzo, se buscaron hombres para la interpretación de esta parte, aunque luego las directoras prefirieron seguir trabajando con la óptica de la versión tradicional de Guillermo Calderón.

Las palabras del presidente están estructuradas de tal manera que intercalan lo político con lo personal. En la caracterización de Tabaré Vázquez, este se presenta como alguien que perdonó a los torturadores. Dichas referencias son claras, debido al contexto en las que son generadas. Es así como se vincula estrictamente lo sucedido en la obra con lo político-social.

En este contexto, el autor es un sujeto cultural con una doble función, la de receptor de bienes simbólicos colectivos que recibe de una forma establecida frente a la cual no puede reaccionar, y la del emisor o productor de estos bienes [...], actividad que realiza sin la posibilidad de ejercer un total derecho de autoría respecto a lo producido, porque su posicionamiento no es central con relación a lo creado, sino que está condicionado de acuerdo con su posición como parte de un sistema al cual no puede dominar y que a la vez ejerce sobre él diferentes formas de dominación, especialmente la ideológica (Freire, 2011: 122).

Las autoras tuvieron en cuenta esas dos ópticas de los mandatarios: por un lado, la de ejecutores de funciones estatales, y por otro, la del ser humano y su posicionamiento ante las problemáticas que se abordan, sobre todo al identificarse con el socialismo y el pasado reciente. Sin embargo, esta construcción de los mandatarios establece una contradicción no solo con la ideología que representan, sino también por su accionar desde la presidencia.

La obra hace referencia también a que el pasado no es algo que los jóvenes deban cargar; se cuestiona el concepto de ser socialista, ya que el presidente es masón y no pretende hablar ni de izquierdas ni de derechas porque estos conceptos están fuera de uso. Asimismo, se lleva a cabo la caracterización de José Mujica, quien ha cambiado los fusiles por las flores y está acompañado por su perra de tres patas. Concluyen, de esta manera, que el poder vuelve a los gobernantes personas sensatas, que esto lleva a la injusticia y que la imagen depende de lo que los votantes como público y espectadores quieren y necesitan.

La ideología es una estructura independiente de lo artístico, pero no a la inversa, porque este último contiene inevitablemente aspectos ideológicos, y según esta teoría, los productos artísticos no revelan exclusivamente las relaciones establecidas entre el producto y todos sus posibles receptores mediante su particular forma de hacer ver esa capacidad especial de representación que

es considerada una forma privilegiada de concretizar el sustento ideológico (Freire, 2011: 123).

Más allá de que cualquier obra artística pueda estar atravesada por la ideología y la realidad social, esta obra busca hacer concreto este vínculo, ya que propone una reflexión acerca del dominio de las autoridades sobre determinados temas y, más precisamente, sobre el pasado dictatorial de la historia de nuestro país.

Discurso se presenta como una obra fragmentada en la que no solo confluyen las voces de los mandatarios, sino que, a partir de la elección de los contenidos, se hace un perfil de cada uno de ellos en el que se contraponen sus decisiones, las expectativas generadas en el pueblo y la función de estos.

La obra en su totalidad —si se tienen en cuenta las dos partes—, al reestructurarse a partir de la historia uruguaya, está históricamente bien construida. Puede notarse el vaivén entre un estudio serio del pasado reciente, y su vínculo con la teatralidad, incluso a la hora de la escenificación, en la que se buscan escenarios relevantes y se integran las vicisitudes testimoniales, historiográficas e investigativas de este tema. La traducción temática —de un modo muy general— de los acontecimientos de dos países —Chile y Uruguay— se pierde en el peso total del lenguaje, ya que la narración como mecanismo escénico es lo único que sostiene la obra, por lo que se rompe la agudeza crítica y poética de la primera versión. Lo positivo de *Villa + Discurso* es el cuestionamiento de los lugares de poder, del significado de los espacios públicos y de cómo se construyen estos; sin embargo, la oralidad tiene tanto peso que el testimonio y la crítica se diluyen y generan una tensión entre una explosión de palabras y un Bertolt Brecht traicionado por estas.

Bibliografía

- FERNÁNDEZ NADAL, Estela (2010). «Utopía y discurso político» [EN LÍNEA]. *Revista de Artes y Humanidades UNICA* 11 (2), 138-166. Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=170121899008>>.
- FREIRE, Silka (2011). *Teorías literarias del siglo XX*. Montevideo: Universidad de la República.
- LARROBLA, Carla y Mariana RISSO (2013). *Villa + Discurso, una adaptación de la obra homónima de Guillermo Calderón de 2011*. Manuscrito facilitado por Larrobla.
- MONS, Alain (1992). *La metáfora social. Imagen, territorio, comunicación*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- NORA, Pierre (2008). «Entre memoria e historia: la problemática de los lugares». En ídem. *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- PERSINO, María Silvina (2008). «Memoriales, museos, monumentos: la articulación de una memoria pública en la Argentina posdictatorial». *Revista Iberoamericana* 222.
- SARLO, Beatriz (2006). *Tiempo pasado*. Buenos Aires: Siglo XXI.

La ciudad como escenario de la memoria. Marcas urbanas: una puesta en escena de la historia reciente

CRISTINA GONZÁLEZ LAGO

*Las marcas urbanas, ¿vuelven presente
las ausencias? ¿Señalan, denuncian, recuerdan?
¿Qué sentimiento no hemos compartido aún
recordando la sede de un sindicato, con dirigentes
presos, trabajando en la clandestinidad,
convertido en una comisaría?*

*¿Y cuál es el relato de la emoción contenida
ante una sala teatral vulnerada, ajena,
cuando todavía sentíamos los ecos explosivos:
«¡cuidado, comendador, cuidado, comendador!»?*

Antonia Yáñez, «Marcas como abrazos» (2012)

¿Qué son las marcas de la memoria?

Aproximadamente a fines de los noventa, comenzó a pensarse la ciudad como «escenario de las acciones del terrorismo de Estado, recuperando en ella las huellas de esa experiencia y partiendo de la base de que esos rastros pueden transformarse en “vehículos de memoria”» (Broquetas, 2007: 223). En este contexto, surge un proyecto de intervención urbana promovido por la Asociación Proyecto Memoria de la Resistencia 1973-1985¹ con el objetivo de identificar, en todo el territorio nacional, lugares donde ocurrieron acciones y eventos importantes en relación con la resistencia a la dictadura.

Si bien el proyecto tiene alcance nacional, solo en Montevideo se ha implementado totalmente, por lo que este análisis se centrará exclusivamente en el caso de esta ciudad.²

1 El grupo estaba integrado por Antonia Yáñez, Fernanda Blanco, Charna Furman, Cristina Colombo, Lille Carusso, Universindo Rodríguez, Genaro Rivero y César Montaña.

2 En Maldonado, ya se han colocado cuatro marcas: en Punta del Este, en la esquina donde fueron secuestrados, en 1976, los hermanos argentinos Claudio y Lila Epelbaum; en Aiguá, en la vereda de la Casa Parroquial Margarita Muníz, para recordar los hechos del 23 de marzo de 1972 cuando la Fuerzas Conjuntas «realizaron una serie de allanamientos ilegales y arbitrarios a viviendas e instituciones, entre ellas, la Casa Parroquial» («Recuerdan 41 años de caminata de vecinos contra el golpe de estado». 2015. EN LÍNEA. Fm Gente. Disponible en: <<http://www.fmgente.com.uy/noticias/recuerdan-a%C3%B1os-caminata-vecinos-contra-30732.html>>); en Piriápolis, en la casa del fotógrafo Eduardo Mondello, quien, en 1976, luego de haber sido torturado, fue entregado sin vida a su familia, y en la

Concebido por el Instituto de Diseño de la Facultad de Arquitectura,³ el proyecto consiste en la implantación de marcas o huellas conformadas por una placa circular de piedra de 40 centímetros de diámetro con su correspondiente texto y bancos diseñados como un conjunto.



Fuente: <www.memoria.org.uy>

En agosto de 2006, fue presentado bajo el nombre de Lugares de la Resistencia. Luego de dos años de debate y negociaciones en la Junta Departamental, el 1.º de octubre de 2010 fue aprobado el proyecto de decreto que facultó a la Intendencia de Montevideo a autorizar la intervención que, originalmente, planteaba la instalación de marcas en 15 lugares de la ciudad considerados emblemáticos por la resistencia a la dictadura. En la Junta Departamental se agregaron 14 lugares, propuestos por los tres partidos políticos. Finalmente, en la primavera de 2013, en el Estadio Luis Franzini, se colocó la primera marca. Recuerda la marcha de los estudiantes de 1983, cuando una multitud de jóvenes marchó desde el obelisco hasta este punto, anunciando la próxima derrota de la dictadura. En mayo de 2015, se instaló la última, en Conventuales de los Franciscanos.

En cada inauguración, cada quien fue participando según sus vivencias y recuerdos. No han pasado desapercibidas para la población en general; es común ver gente sentada en los bancos o leyendo las placas.

ciudad de Maldonado, en el Paseo San Fernando, donde funcionó un centro clandestino de detención y tortura (véanse: <<https://www.presidencia.gub.uy/sala-de-medios/videos/colocacion-segunda-marca-memoria-en-maldonado>>; «Marca de la Memoria en Punta del Este recordando a los hermanos Epelbaum». 2014. EN LÍNEA. Maldonado Noticias. Disponible en: <<http://maldonadonoticias.com/beta/actualidad/589-marca-de-la-memoria-en-punta-del-este-recordando-a-los-hermanos-epelbaum.html>>).

3 Fernando de la Sierra, director del Instituto, y sus integrantes: Nella Paniza, Gustavo Carrier, Diego López y Diego Pérez.

Cada uno de los espacios considerados tiene sus particularidades. Más allá de la unidad de la historia narrada por el conjunto, cada marca recuerda una práctica o un episodio de diferente naturaleza, relacionado con grupos o sectores más o menos visibles en la escena pública, con más o menos peso político, con un discurso más o menos instalado. Algunas de ellas están vinculadas a una edificación determinada, y otras, a un espacio abierto; algunas vienen albergando la misma función ininterrumpidamente desde el golpe de Estado, mientras que en otras esta función se vio interrumpida durante la dictadura; otras actualmente tienen un destino diferente. En algún caso la construcción original fue demolida.



Fuente: <<http://municipiob.montevideo.gub.uy/comunicacion/noticias/marcas-de-la-memoria>>



Fuente: <<http://municipiob.montevideo.gub.uy/comunicacion/noticias/marcas-de-la-memoria>>

Tanto la implantación de las marcas —dentro o fuera, cerca o lejos del espacio en cuestión— como el espacio público preexistente —parque, vereda o plaza— generan un modo distinto de vivir cada una de ellas, puesto que unas conforman un lugar y otras siguen siendo una zona de tránsito, unas están ubicadas en espacios de gran movilidad de público y otras, alejadas de toda circulación. El número de bancos difiere de unas a otras, lo que admite que mayor o menor cantidad de público pueda sentarse.



Fuente: <<http://mume.montevideo.gub.uy/actividades/actividades-antiores/marcas-de-la-resistencia>>



Fuente: <<https://afusec.wordpress.com/2014/09/08/>>



Fuente: archivo de la autora

Por un lado, hay dos tipos de lugares marcados: 1) donde *sucedieron* hechos puntuales que fueron mojones en la lucha contra la dictadura y 2) donde *sucedían* hechos de diferente significación, muchos de ellos ignorados por la mayor parte de la población hasta el advenimiento de la democracia.

Por otro lado, las marcas están pensadas como un circuito o recorrido. Aunque aún no se ha implementado un itinerario, en junio de 2013, al conmemorarse cuarenta años del golpe de Estado, se llevó a cabo en forma experimental una visita guiada a los lugares que luego serían marcados. Este tema ha sido tomado por el Ministerio de Turismo y Deporte para implementar dicho recorrido en forma regular, fijando fechas y horas, y convertirlo en algo así como un tour de la memoria.



Folleto elaborado por el Ministerio de Turismo y Deporte

Los siguientes espacios fueron propuestos originalmente por la Asociación Proyecto Memoria de la Resistencia 1973-1985:

- ex-Federación de Obreros de la Industria del Vidrio, Laureles 642, donde el 27 de junio de 1973 la Central Nacional de Trabajadores (CNT) decidió la huelga general;
- avenida 18 de Julio y Río Negro, ya que aquí se convocó el 9 de julio de 1973 a las 17 horas a la más importante manifestación callejera realizada en Montevideo durante la huelga general;
- radio CX 30, Plaza Independencia 846, espacio de comunicación desde donde se promovió la resistencia;
- local del Sindicato Único Nacional de la Construcción y Anexos (SUNCA), Yí 1538, allanado por las Fuerzas Armadas y utilizado como comisaría y cárcel;
- Cinemateca Uruguaya, Lorenzo Carnelli 1311, lugar de encuentro y referente cultural de los opositores a la dictadura;
- Teatro El Galpón, avenida 18 de Julio 1618, clausurado en 1976 por haber tenido destacada labor en la oposición a la dictadura; sus integrantes se exiliaron en México;
- callejón de la Universidad, donde cada 14 de agosto durante la dictadura se depositaban claveles rojos en homenaje a los mártires estudiantiles;
- obelisco de los Constituyentes, donde el 27 de junio de 1983 se realizó una multitudinaria concentración en reclamo de libertades.
- Iglesia Tierra Santa, 8 de Octubre 2757, lugar de encuentro y reuniones clandestinas;
- ombú de Ramón Anador, donde vecinos opositores a la dictadura se concentraban durante la dictadura;
- estadio Luis Franzini, donde culminó la Marcha del Estudiante convocada por la Asociación Social y Cultural de Estudiantes de la Enseñanza Pública (ASCEEP) en setiembre de 1983 en reclamo de una apertura democrática;
- casa de Punta Gorda, Rambla República de México 5515, centro clandestino de detención y tortura;
- fábrica Funsa, camino Corrales 3076, ocupada por sus obreros durante la huelga general;
- Sindicato de los Metalúrgicos, Luis Alberto de Herrera 3972, allanado por las Fuerzas Armadas y utilizado como comisaría y cárcel;
- apartamento de Mariano Soler 3098 bis, donde fueron acribilladas tres jóvenes por efectivos de las Fuerzas Conjuntas.
- En la Junta Departamental, se agregaron los siguientes lugares en una primera instancia:
 - exlocal de Canal 4, 18 de Julio y Eduardo Acevedo, donde se realizó el debate sobre la reforma constitucional propuesta por la dictadura;

- plaza Libertad, lugar de encuentro durante la dictadura de familiares de presos, muertos y desaparecidos;
- excava del senador Amílcar Vasconcellos, 18 de Julio 1211;
- local del diario *Acción*, Camacú 583, clausurado por la dictadura;
- local sindical de la Asociación de Empleados Bancarios del Uruguay (AEBU), sitio de encuentro de opositores a la dictadura;
- excava del general Líber Seregni, bulevar Artigas 978;
- puerto de Montevideo, por el retorno de Wilson Ferreira Aldunate;
- ex-Cine Cordón, 18 de Julio 2077, donde se realizó el acto por el *no* a la dictadura en noviembre de 1980, el cual fue invadido por la Policía a caballo;
- Farmacia Virtus de Oscar López Balestra, Coronel Brandzen 1904B, lugar de encuentro y de organización de actividades clandestinas;
- Palacio Lapido, 18 de Julio 970, donde funcionaron los diarios opositores *El Popular* y *La Democracia*;
- Federación Uruguaya de Cooperativas de Vivienda por Ayuda Mutua (Fucvam), Cooperativa Mesa 2, Coronel Raíz y Casavalle, sitio de encuentro y agitación contra la dictadura.

La Junta Departamental aprobó una minuta de aspiración de otros tres lugares a consideración de la Intendencia de Montevideo:

- cárcel de Punta de Rieles;
- Conventuales de los Franciscanos, lugar de encuentro clandestino;
- semanario *Jaque*, 18 de Julio y Ejido.

Antonia Yáñez, integrante de la Asociación, dice a propósito de los objetivos que guían al grupo:

Este ejercicio de análisis realizado por la Asociación Memoria de la Resistencia, sumado a su persistencia, permitió ratificar una consideración inicial: la dictadura cívico-militar que padeció el país afectó a todos los uruguayos. En consecuencia, multiplicidad de actores participaron en la resistencia a la dictadura, interviniendo en diversos planos de la sociedad y en distintas formas, fragmentarias, individuales u organizadas. Poner de relieve esta participación, no como mero discurso, sino como señas de identidad, permitirá apreciar el hilo conductor que existe, por ejemplo, entre la movilización popular del 9 de julio de 1973 en la plaza del Entrevero, durante la Huelga General, y el multitudinario acto del 27 de noviembre de 1983 en el Obelisco (2012).

Puntos de partida y objetivos de este análisis

En primer lugar, se propone una interpretación de las Marcas de la Memoria como puesta en escena de un drama social e histórico: el drama de la memoria y del olvido. De este modo, se expande el campo teatral a la esfera pública, la ciudad toda se convierte en escenario, incorporando «otras formas de teatro [...], teatralidades y teatralizaciones (monumentos, memoriales, museos de la

memoria, actos cívicos y políticos)» más allá del teatro de sala y de otras manifestaciones de teatralidad explícita (Mirza y Remedi, 2009: 15). Tal lectura se hará a partir de ciertas categorías y nociones teóricas, acuñadas por distintos autores —teatralidad social, performance, continuo teatral, ritual.

En segundo lugar —ahondando en los episodios que las marcas relatan y sus protagonistas—, se busca poner de manifiesto en qué sentido niegan, reafirman o completan las versiones más corrientes e instaladas sobre esta etapa histórica.

Finalmente, se pretende examinar el discurso teatral y el consecuente discurso crítico, atendiendo a la premisa de que todo relato histórico se construye desde un presente con la vista puesta en un proyecto, en conflicto con otros, pugnando, en última instancia, por un lugar en la permanente construcción de la identidad nacional.

La teatralidad del espacio urbano

*La ciudad se desborda y se multiplica
en ficciones individuales y colectivas.*

Néstor García Canclini,
Imaginario urbanos (1997)

Al abordar los espacios de memoria como objetos de estudio —en particular, las Marcas de la Memoria—, y puesto que el tema propuesto es el teatro y la historia reciente, es oportuno justificar su inclusión en la categoría de teatro o en la de teatralidades, aún más amplia.

Si bien, en la historia del teatro, diversos autores han pensado el mundo como un gran escenario en el que todos somos actores (como William Shakespeare y Calderón de la Barca) volvamos la mirada, ahora, en el otro sentido: cómo antropólogos y científicos sociales han visto en el análisis teatral herramientas valiosas para entender el comportamiento social en la esfera pública.

Erving Goffman, desde la sociología, ahonda y sistematiza la investigación de la noción de teatralidad aplicada a lo social. Señala que ser determinado tipo de persona implica mantener ciertas normas de conducta y apariencia atribuidas por el colectivo social al que se pertenece, y esto es un modo de actuación (1993). Elizabeth Burns (1972) va más allá y plantea que se trata de algo más que una metáfora o analogía con el teatro: toda conducta social es teatro.

Victor Turner (1982) desarrolla los conceptos de «drama social» y de ritual en relación con el arte escénico, y Richard Schechner (1992) ha encontrado en los rituales comunitarios —incluidos los propios de la sociedad occidental— los mismos rasgos que caracterizan el teatro de arte.

Recogiendo la propuesta de estos autores, Alicia del Campo incorpora en su investigación el concepto de teatralidad social y política y da cuenta de la cotidianidad como espacio generador de teatralidades y de la esfera pública

como un gran escenario, en el que «se juega el significado y se llevan a cabo las negociaciones de sentido de la cultura nacional» (Del Campo, 2004: 31) y donde cada sector pone en escena una teatralidad que busca, desde su propio ángulo, hacer justicia, dar a conocer y legitimar sus luchas.

De este modo, la teatralidad es abordada como «un continuo que va desde los patrones dramáticos que regulan las interacciones sociales hasta los modos de incorporación de esas teatralidades de la vida cotidiana en las llamadas expresiones teatrales» (2004: 41). Del Campo propone aunar la mirada teatral a la mirada antropológica como modelo metodológico para analizar la puesta en escena a lo largo de todo el continuo.

Según André Carreira, la ciudad y sus flujos conforman una base dramática, y la urbe espectacularizada representa un texto que puede ser leído como habla y como dramaturgia (2011). El libreto teatral es visto como una creación colectiva en la que intervienen una pluralidad de discursos en tensión, tanto desde su emisión como desde su recepción participativa. Estos discursos, disputando una posición estratégica en el imaginario social y en la historia, se apropian de símbolos y reelaboran su sentido.

Percibimos el espacio escénico como aquel que se genera en una intervención urbana o arquitectónica o donde se construye «una situación poética para ser mirada o performada por otros» (Diéguez, 2009: 184).

Es así que, si aplicamos una noción de testimonio en sentido amplio, sin limitarlo a la narración, el espacio público se convierte en objeto testimonial, «acto de presencia», que abarca «prácticas diversas relacionadas con el ejercicio de actualización de una memoria traumática tanto para el sujeto que rememora como para la colectividad que involucra», y que incluye la territorialización de la memoria (Walas, 2011: 886).

Al recorrer la ciudad, transitando por sitios significativos, se observa la actualidad y actualización de la historia, así como las luchas entre sectores que se apropian de diferentes maneras de esos espacios y de la historia, discrepando acerca de lo que deciden recordar o ignorar.

Hay una narrativa del pasado, una historia que ha ocurrido en los escenarios-territorios-espacios de la nación, que continúa desarrollándose de modo que cada ciudadano puede imaginarse a sí mismo como un determinado personaje de esta trama inmemorial (Del Campo, 2004: 66).

Este abordaje, entonces, se da, por un lado, en el marco de la discusión sobre el concepto de teatralidad social y, por otro, en el de los estudios sobre la performance, aplicados a todo el continuo de la teatralidad. Finalmente, cabe señalar que en estas performances se llevan a cabo rituales: de inauguración, de recordación, pública y privada, o de apropiación de esa(s) historia(s).

Enfrentamos el caos que nos rodea mediante la puesta en escena de estos rituales en torno a ejes simbólicos como, por ejemplo, lo «popular» o lo «nacional». A través de ellos, construimos un orden que, luego de olvidar su origen, percibimos como natural. En este olvido radica la fuerte capacidad de convocatoria

del ritual, tanto para mantener el orden establecido como para cuestionarlo o subvertirlo (Del Campo, 2004: 35).

Los recorridos urbanos como puesta en escena

Cada marca pone en escena un relato en particular, una parte, un acto de una especie de guión que puede articularse mediante un itinerario guiado —como en la experiencia piloto de junio de 2013— o sugerido, o bien ofrecido como menú libre, donde cada espectador-paseante hace su propio texto.

Este tipo de performance en forma de recorrido urbano libre y vinculado a la memoria tiene antecedentes: pensemos en las Visitas Dadá de 1914 en París, una acción estética basada en la idea de recorrer y apropiarse de la ciudad en contraposición a representarla.

La acción de caminar por la ciudad también es un enfoque que algunos artistas de la segunda mitad del siglo XX, del campo de la arquitectura, del urbanismo y de las artes visuales, han dado a sus creaciones (Lapeña Gallego, 2014: 22). Es el caso de los recorridos de Nancy Holt y Robert Smithson⁴ y de las intervenciones de Georges Descombes en el paisaje urbano, en lo que él denomina «pulsión cartográfica»: estudio del suelo como portador de memoria.

En este caminar queda anulada la línea del tiempo para entremezclar vivencias en redes dominadas por la anacronía espontánea y guiadas por la experiencia», y, de este modo, se reconstruye la historia de «de los sentimientos y las emociones que se apropian del escenario, espacio por el que se transita. Los elementos actuales de la ciudad se mezclan con otros desaparecidos que se reinterpretan a través de imágenes (Lapeña Gallego, 2014).

Estas propuestas tienen relación con la imagen cartográfica de la ciudad como punto de partida para la reflexión de la sociedad y se apoyan teóricamente en los planteos de Walter Benjamin (2005: 567).

Un personaje clave en esta tendencia del arte durante el siglo XX es el *flâneur*, el paseante, deambulador, con los sentidos abiertos hacia el entorno, «observador, paseante, filósofo» (Baudelaire, 2005: 22). Habitando el espacio urbano, a través de la imaginación y del recuerdo, se captan detalles y situaciones que van tejiendo un discurso a lo largo del paseo y transformando simbólicamente el paisaje al proyectar sobre este la propia subjetividad (Careri, 2002: 36).

Asimismo, el recorrido guiado, que relaciona turismo y memoria de las sociedades víctimas de las violaciones a los derechos humanos, tiene antecedentes en varios países europeos (entre ellos, el circuito de la memoria de las víctimas

4 Robert Smithson realizó, en 1967, una obra consistente: fotografió objetos y arquitecturas industriales abandonadas de su barrio natal Passaic (Nueva Jersey) mientras viajaba en autobús y a pie, con el fin de explorar «una tierra que ha olvidado el tiempo» (Careri, 2002: 160).

del nazismo). En Argentina, existe un circuito de la memoria, que pone en evidencia que cualquier lugar puede ser «turistificado» (Palacios, 2013: 3).⁵

[...] Para pensar los posibles vínculos entre turismo y memoria, debemos analizar el modo en que estos procesos de estetización de las ciudades modifican, promocionan o se refieren a asuntos del pasado. Más específicamente, hacemos referencia a procesos de estetización del pasado [en los] que, «bajo la presión de las acciones de marketing y de las ‘operaciones nostalgia’ en las varias formas que estas puedan asumir, las ciudades devienen simulacros de sí mismas y adquieren rasgos mágicos y escenográficos» (Palacios, 2013: 3).

La historia reciente desde otra perspectiva

*Cada uno reinterpreta el pasado
desde su propia experiencia. Cada vez
que se recuerda, se está volviendo a escribir
esa memoria. [...] Yo elijo recordar así,
y eso crea una memoria particular y,
al mismo tiempo, crea una idea de memoria
que está entre la ficción y la realidad.*

Guillermo Calderón,
en «Guillermo Calderón: el dramaturgo»
(entrevista de Daniela González, *Revista Pat*, 2013)

Esta intervención en la ciudad tiene dos particularidades: por un lado, la voluntad de consolidar la memoria en los propios espacios físicos donde sucedieron los hechos que se recuerdan y conmemoran, y, por otro, la naturaleza de los episodios que se quieren recordar y sus protagonistas.

Los lugares de memoria

Aproximadamente a fines de los noventa, en los países latinoamericanos del Cono Sur que atravesaron dictaduras en los años setenta y ochenta, empezó una discusión en torno a los espacios físicos que aluden a ese pasado y surgió la iniciativa de implementar marcas territoriales en sitios de memoria con el objetivo de abordar, elaborar e interpretar el pasado reciente. Tales espacios

se convierten en lugares de lucha entre quienes intentan transformar su uso y, de esa manera, borrar las marcas identificatorias que revelan ese pasado, y otros actores sociales que promueven iniciativas para establecer inscripciones

5 En Buenos Aires, por un lado, se han ido creando gran cantidad de atracciones y nichos turísticos, circuitos y tours variados, que van desde los excéntricos villa tours o piquete tours hasta otros más convencionales, como los destinados específicamente al fútbol o al tango. Por otro lado, desde el año 2004 en adelante, se ha iniciado un proceso de recuperación de lugares de memoria de la ciudad que habían funcionado como Centros Clandestinos de Detención, Tortura y Exterminio (CCDTYE) durante la última dictadura militar argentina (Palacios, 2013: 1).

o marcas que los conviertan en ‘vehículos’ de memoria, en lugares cargados de sentido (Jelin y Langland, 2003: 11).⁶

En este contexto, en Uruguay, a partir del año 2000, comenzó a expresarse la necesidad de intervenir y marcar esos espacios. La iniciativa de inscribir espacialmente las memorias no fue prioritaria en los primeros años de restauración democrática (Schindel, 2009). En 1996, luego de aprobarse la ley por la cual el Estado renunciaba a la potestad de castigar los «delitos cometidos [...] por funcionarios militares y policiales [...] en la dictadura» (Poder Legislativo, 1986), se inició una forma de relación con el pasado reciente que suele sintetizarse bajo la expresión «borrón y cuenta nueva», propiciada por el primer gobierno democrático. A partir de ese momento, el espacio urbano fue escenario de diversas luchas por reivindicaciones vinculadas a las violaciones a los derechos humanos, siendo los propios participantes el soporte físico y moral de la memoria (Schindel, 2009: 65), en tanto su gestión no tiene un sustento material, sino que depende de la participación activa y permanente.

Paralelamente a estas performances, desde los primeros años de democracia, lentamente, también se fueron imprimiendo algunas huellas permanentes tendientes a fijar en la memoria ciertos hechos y sus protagonistas. Un ejemplo fueron los cambios en la nomenclatura urbana para homenajear a muertos y desaparecidos en la dictadura, primeramente a los considerados héroes por amplio consenso.⁷ Con el correr de los años y hasta la actualidad, se siguen sumando progresivamente decenas de nombres en calles, plazas y espacios públicos. Con la misma finalidad, se colocaron placas conmemorativas en homenaje a militantes, a colectivos especialmente afectados o a personalidades públicas que jugaron un rol importante en la gestión del exilio de muchos uruguayos.⁸

Recién pasado el año 2000 —con los proyectos del Memorial de los Desaparecidos y del Museo de la Memoria, los cuales se concretaron en 2001 y 2007 respectivamente—, se conformaron espacios donde se pone en escena la memoria colectiva en torno a los episodios vividos en la dictadura. Estas construcciones conmemorativas operan como instrumentos de reparación simbólica y, aunque se trata de espacios sin un vínculo histórico con los acontecimientos

6 Es el caso del Museo de la Memoria en Buenos Aires en la Escuela de Mecánica de la Armada, de El Pozo (Centro Popular de la Memoria) en la ciudad de Rosario, del parque para la Paz en la Villa Grimaldi, uno de los centros de detención y tortura de la dictadura chilena, y de la paradigmática plaza de las Tres Culturas en México, también conocida como Tlatelolco, donde conviven escenarios sacrificiales de 1521 y 1968.

7 A Zelmar Michelini y Héctor Gutiérrez, a Walter Medina, militante socialista muerto en la Huelga General (Resolución 1569/92), y a Líber Arce, estudiante muerto en la represión de una manifestación en 1968 y considerado la «primera víctima de la violencia y la represión padecidas hacia fines de la década de los sesenta en nuestro país» (Broquetas, 2007: 229).

8 Es el caso de Vicente Muñiz Arroyo, entonces embajador de México en Uruguay, y del embajador sueco en Chile, Harald Edelstam, quienes posibilitaron asilo político de militantes perseguidos por la dictadura.

que recuerdan, muestran la intención de materializar y fijar en territorios concretos la memoria de las víctimas de las violaciones a los derechos humanos.⁹

A diferencia de otros países del Cono Sur que han sufrido dictaduras, en Uruguay no ha habido proyectos de memoria con respecto a los lugares de detención y tortura. Salvo casos excepcionales,¹⁰ estos tampoco habían sido marcados hasta que surgió el proyecto de las Marcas de la Memoria. Por el contrario, las políticas públicas han favorecido la instalación de otros destinos en muchos de esos espacios. Tal es el caso del penal de Punta Carretas, transformado en shopping,¹¹ del penal de Miguelete,¹² en donde funcionó, hasta 2008 inclusive, el ex-Centro de Diseño Industrial y en donde se encuentra, desde 2010, el Espacio de Arte Contemporáneo, y del Cilindro Municipal.¹³

9 El Memorial de los Desaparecidos está emplazado en el parque Vaz Ferreira (Cerro). Según Amalia González, integrante de Madres y Familiares, se eligió este lugar por su carácter emblemático para las luchas populares (Broquetas, 2007: 226). El Museo de la Memoria está ubicado en el barrio Prado Norte de Montevideo, en lo que fue la casa quinta del dictador Máximo Santos (1847-1889), uno de los representantes del militarismo uruguayo del siglo XIX (véase: «Presentación del museo y sus colecciones» en <<http://mume.montevideo.gub.uy/>>).

10 Es el caso del Cilindro Municipal, estadio de básquetbol, escenario de espectáculos y sede de asambleas, construido en 1956 como centro de exposiciones. Entre 1973 y 1976, fue cárcel de la dictadura, por lo que, en el año 2003, se colocó una placa que recuerda que: «Este estadio fue cárcel. La dictadura que sufrimos y enfrentamos (1973-1985) recluyó a los luchadores por la democracia a partir de la Huelga General convocada por la CNT». El Cilindro fue demolido en 2014 a raíz de un incendio que hizo colapsar su estructura en 2010. Actualmente, en el predio se está construyendo un complejo polideportivo y un centro de convenciones.

11 El penal de Puntas Carretas funcionó como cárcel común desde comienzos del siglo XX hasta 1989, aunque entre fines de los sesenta y principio de los setenta fue lugar de detención de militantes de organizaciones armadas. En 1971, se fugaron 111 presos, de los cuales 106 pertenecían al Movimiento de Liberación Nacional (MLN)-Tupamaros, pero ya, en 1921, se había fugado del mismo modo un grupo de anarquistas. Hasta 1978 funcionó como cárcel política. A comienzos de los noventa, se iniciaron las obras de reciclaje que lo convertirían, en 1994, en un shopping. La construcción no conservó marcas alusivas al pasado del edificio (véase: «Identificación de los centros de detención del autoritarismo y la dictadura - 1969-1985» en <<http://cdf.montevideo.gub.uy/investigaciones/huellas-de-la-represion/identificacion-de-centros-de-detencion-del-autoritarismo-y>>).

12 Establecimiento penitenciario masculino inaugurado en 1890. A fines de la década del sesenta, fue lugar de reclusión de militantes del MLN-Tupamaros que, en su mayoría, en 1969, fueron trasladados por motivos de seguridad al penal de Punta Carretas. En 1970, todavía había nueve presos políticos procesados por «delitos leves». En 1988, se instaló el Centro de Diseño Industrial. Actualmente, parte de sus instalaciones le corresponde al Espacio de Arte Contemporáneo, mientras que otro sector permanece en desuso, conservando la estructura carcelaria (véase: «Identificación de los centros de detención del autoritarismo y la dictadura - 1969-1985» en <<http://cdf.montevideo.gub.uy/investigaciones/huellas-de-la-represion/identificacion-de-centros-de-detencion-del-autoritarismo-y>>).

13 Luego del incendio y colapso estructural del Cilindro Municipal, producto del estado de abandono en que se hallaba, en el predio se levanta ahora el Antel Arena, un centro de espectáculos deportivos y artísticos de última generación. Su construcción comenzó en 2015 y su inauguración está planificada para 2018.

En 2003, a iniciativa de varios colectivos de ex-presas políticas, familiares y vecinos, se puso en marcha un proyecto de lugar de memoria en el penal de Punta Rieles¹⁴ bajo el nombre: Punta de Rieles: Lugar de Resistencia.¹⁵ En 2009, el Gobierno resolvió convertirlo nuevamente en cárcel, hecho que se concretó en 2010.

Finalmente, a partir de 2013, se empezaron a instalar las Marcas de la Memoria, por lo que la ciudad cuenta con lugares específicos para el recuerdo en aquellos espacios en los que sucedió o sucedían eventos vinculados a la represión y a la resistencia entre 1973 y 1985.

No se trata de meras placas recordatorias, puesto que el equipamiento está pensado para que la gente pueda «sentarse y sentirse interpelada por lo que sucedió en ese lugar» (Cotelo, 2013). Una vez intervenidos, estos espacios sufren una modificación en su significado —o, por lo menos, ese es el objetivo propuesto.

La idea de *lugar* por oposición a la de espacio, territorio o marca territorial remite a una dimensión subjetiva: «lo que antes era un mero ‘espacio’ físico o geográfico se transforma en un ‘lugar’ con significados particulares, cargado de sentidos y sentimientos» (Jelin y Langland, 2003: 3).

En síntesis, el lugar se constituye como tal porque ha sido apropiado subjetivamente y porque se le ha asignado cierta carga valorativa: comporta una identificación afectiva (Palacios, 2013). «El lugar es el sitio donde la memoria se expresa, existe, adviene [...]; no se trata de espacios institucionalmente definidos de una vez y para siempre, sino de lugares en construcción permanente» (Sztulwark, 2006), definición que incluye «los recorridos que en él se efectúen, los discursos que allí se sostienen y el lenguaje que lo caracteriza» (Augé, 2000: 86-87).

El concepto de «lugar de memoria», acuñado por Pierre Nora, incorpora esta noción de lugar (Nora, 1984: 19). De esta forma, podemos considerar lugares de memoria una gama infinita de objetos, pues lo que realmente define estos lugares es su constitución como núcleos significativos, materiales o inmateriales, en donde la memoria colectiva de un grupo se encarna para su preservación y estabilización. Según Nora, los lugares de memoria surgen en sociedades que

14 Adquirido en 1968 por el gobierno de Jorge Pacheco Areco, este edificio, que originalmente fue Noviciado de la Compañía de Jesús, pasó a usarse para la reclusión de detenidos varones bajo medidas prontas de seguridad. Hasta 1973, pasaron por allí aproximadamente 400 prisioneros políticos. En enero de ese mismo año, las autoridades destinaron el establecimiento a cárcel de alta seguridad para detenidas políticas. Se calcula que, entre 1973 y 1985, alrededor de 700 mujeres pasaron un tiempo más o menos prolongado en este lugar (véase: «Identificación de los centros de detención del autoritarismo y la dictadura - 1969-1985») en <<http://cdf.montevideo.gub.uy/investigaciones/huellas-de-la-represion/identificacion-de-centros-de-detencion-del-autoritarismo-y>>).

15 Algunos de los objetivos planteados por este grupo en sus inicios consistían en lograr cambios en la nomenclatura de la zona, crear un espacio público de recreación y recordación de la lucha y de la resistencia de las mujeres detenidas durante la dictadura, y promover la apertura del penal para instalar en su lugar un Museo para la Paz. (Broquetas, 2007: 234). Pero la apertura del penal con igual destino que el original en 2010 dejó sin efecto el principal objetivo del grupo.

temen perder la memoria, que necesitan conservarla o guardarla porque su perduración en el tiempo se vería amenazada.

La versión de la gente *corriente*

La segunda particularidad del proyecto Marcas de la Memoria es que la mayor parte de los espacios marcados están vinculados a la historia de aquellos sectores de la población que no fueron víctimas directas del terrorismo de Estado. Aunque posteriormente se incorporaron tres marcas relacionadas con la tortura, la desaparición y el exilio,¹⁶ la idea original de esta iniciativa fue rescatar del olvido la resistencia de los ciudadanos comunes y conmemorar aquellos episodios que fueron mojonos en esa lucha.

Yáñez señala que el sentido «es que se pongan en funcionamiento las memorias colectivas» para expresar que en la dictadura «no solamente hubo cárceles» y «desaparecidos», sino que también existió una «resistencia muy fuerte», tanto en Montevideo como en el interior (Cotelo, 2013).

Hasta hace pocos años, tanto investigadores y analistas de la historia reciente como la sociedad en general parecían desconocer el hecho de que la mayor parte de la población sufrió y resistió la dictadura desde diversos lugares, con diferentes e imaginativos recursos. El Museo de la Memoria¹⁷ cuenta con ocho colecciones, de las cuales solo una, Publicaciones y Propaganda de la Resistencia, recoge documentos producidos con el objetivo de enfrentar, resistir y denunciar el régimen dictatorial.¹⁸

Hay infinidad de testimonios de artistas, educadores y comunicadores que han reclamado este lugar en la historia. Dice Horacio Buscaglia, entrevistado por Torrón y Santullo:

[...] Sentí, inmediatamente después [de] que terminó la dictadura, que nos salteábamos —la *intelligentzia* y la izquierda en particular— todo un pedazo de historia que era el que habían vivido los ciudadanos que se quedaron en el país. Todo el análisis fue a partir del exilio o de los presos y no de la vida cotidiana.

16 La casa de Punta Gorda, el apartamento de Mariano Soler y el puerto de Montevideo.

17 En Uruguay, un Museo de la Memoria (MUME) de esta naturaleza fue creado el 17 de octubre de 2006 y está alojado en la excasa quinta de Máximo Santos, representante del militarismo del siglo XIX y dictador en ese período. El MUME es una institución de la Intendencia de Montevideo dedicada a la construcción de la memoria sobre el terrorismo de Estado y la lucha del pueblo uruguayo contra la dictadura. En su fundación participaron organizaciones sociales y de derechos humanos, que constituyen la Asociación de Amigas y Amigos del MUME. Está ubicado en la intersección de la Avda de las Instrucciones y el Bulevar José Batlle y Ordóñez (ex-Propios). Fuente: <<http://mume.montevideo.gub.uy/museo/centro-cultural-museo-de-la-memoria>>.

18 El museo cuenta, además de la mencionada, con las siguientes colecciones: Íbero Gutiérrez, Asesinatos y Desaparición Forzada, Exilio, Penal de Libertad, Centros de Reclusión Femeninos, Otros Establecimientos de Reclusión Masculinos y Colección Miscelánea, la cual «contiene elementos y producciones culturales de los años previos y posteriores a la dictadura uruguaya (véase: <<http://mume.montevideo.gub.uy/museo/exposicion-permanente>>).

Que fue quizás la que más ha marcado a todo lo que está pasando hoy. [...] Quiero patear el tablero, poner el tema sobre la mesa. [...] Nunca se ha hablado de las formas que había de sortear la censura, por ejemplo, en el canto popular. Cómo abusábamos de la entrelínea en grados superlativos. Y las cosas que entendía la gente. Siempre me acuerdo de Juan Peyrou cantando *Vieja viola*. Cuando cantaba la parte que dice: «tantas veces bajo el brazo de la zurda», el público estallaba en aplausos, porque decía *zurda*. Son cosas que son parte de la historia (Torrón y Santullo, 2001).

Los músicos que permanecieron en el Uruguay trabajando durante la dictadura, haciendo la resistencia cultural en cada barrio, ciudad o población [...], llevando la nota esperanzadora en tiempos de desespero, juntando a los vecinos en tiempos de no reunión y violín en bolsa, manteniendo generosamente vivo el recuerdo de los cantores exiliados mientras estos capitalizaban el prestigio de su condición de represaliados, son ahora «el malón que viene detrás» (Bonaldi, 2000).

No hay nada escrito que permita hacernos una idea de lo que sucedía en Montevideo entre 1974 y 1984. Parecería que esa década fuera un inmenso agujero negro del que no escapa ningún dato. No sé cuáles son las razones para que nadie, de nuestra raleada crítica de artes plásticas, se haya encargado de dejar constancia de lo sucedido en aquellos años. Tal vez se debe a que sobre algunos de los que se quedaron y trabajaron en esa época cae la duda de la colaboración ideológica. ¿Será eso? (Álvarez Cozzi, 2013).

Guillermina Wálas señala que la descalificación de la que son objeto los sobrevivientes de las dictaduras se debe a que «todo testigo se asume como víctima en algún sentido, pero no del todo, ya que sobrevivió y, por lo tanto, siempre queda bajo sospecha de traición» (2011: 885-886). Aun sin llegar al extremo de la sospecha, la historia de quienes no sufrieron represalias por haberse enfrentado explícitamente al régimen dictatorial ha sido desestimada muchas veces por sus propios protagonistas. A esto se le agrega la gran diversidad de escenarios en los que se jugó la resistencia a la dictadura, muchas veces no intercomunicados, la poca documentación «objetiva» que se conservó por razones de seguridad y la presunción que siempre pesa sobre el testimonio basado en el «recuerdo» de que es siempre subjetivo, único como la experiencia o incluso más, por sus recortes al registrarla y guardar ciertas partes en detrimento de otras» (Wálas, 2011: 886).

Las marcas, en su conjunto, representan una visión consensuada de la historia, pero también una lucha interna por la prevalencia de cada uno de los distintos discursos que la integran. Cada sector involucrado se apropia de diferente manera de los lugares marcados y de la historia que representan; cada grupo social elige recordar ciertos episodios o situaciones en detrimento de otros que le son ajenos. Esto se pone de manifiesto, primeramente, en el uso que se hace de cada lugar de memoria, desde el acto inaugural hasta su incorporación a la vida cotidiana y luego a través del discurso periodístico (páginas web, blogs, publicidad, entrevistas en la prensa y cobertura televisiva en cada inauguración),

que manifiesta el debate acerca de la naturaleza de los lugares a ser marcados y de los sectores a ser representados.

[...] Empezamos con una lista, porque no había estrictamente una idea política en los quince lugares iniciales que habíamos planteado, eran lugares sindicales, iglesias, centros culturales. Por ejemplo, el balcón del apartamento de Seregni no se incorporó en la primera instancia, se incorporó después cuando vimos que había otras instancias de líderes políticos que valía la pena recordar (Cotelo, 2013).

En dicha entrevista radial de Emiliano Cotelo a Antonia Yáñez, varios oyentes disienten sobre los lugares seleccionados y proponen otros: los Conventuales de los Franciscanos (que posteriormente fue agregado a la lista), la Asociación Cristiana de Jóvenes, la Fundación de Cultura Universitaria, el Teatro Circular y el Sindicato Médico. Otro propone la casa del capitán de navío Óscar Lebel, donde «el propio Lebel, el 27 de junio, colocó aquel cartel: “Abajo la dictadura” y él mismo se expuso y terminó detenido» (Cotelo, 2013).

De este modo, la recepción queda, inevitablemente, mediada por una segunda construcción teatral o segundo nivel de metateatralidad: el libreto escrito desde los medios de comunicación (Del Campo, 2004: 30).

Conclusiones e interrogantes

Ya instaladas las marcas, es difícil tener una perspectiva clara de lo que estas significarán y aportarán a la construcción de una historia más democrática o saber qué viejas y nuevas tensiones surgirán a partir de ellas. Aún no es posible contestar las interrogantes acerca de sus logros y de su incidencia sobre la memoria. Monumento, testimonio, texto teatral dicen cosas y callan otras.

El lugar marcado invita al transeúnte que vivió los hechos a renovar la experiencia, le imprime realidad al relato para aquel que conoce lo que allí sucedió, pero no estuvo presente, y le da la oportunidad, a partir de este contacto, al que nada sabe de informarse y preguntarse acerca de esos hechos.

Asimismo, la puesta en escena de la memoria en espacios físicos que ubiquen y materialicen el recuerdo de hechos traumáticos individual y socialmente es parte de un proceso de reparación y de sanación. También actúa como advertencia, cuestionando y desafiando, enmarcando acciones transformativas (Bonder, 2009).

Quedan planteadas las preguntas de Yáñez: «¿Vuelven presente las ausencias? ¿Señalan, denuncian, recuerdan?» (2012).

La existencia de estos espacios es necesaria, pero no suficiente para generar mecanismos de reflexión sobre los hechos y las prácticas que conmemoran. Si no van acompañados de un debate

[...] el monumento, la placa, la calle, el museo, desconectados de historia que los animó, rotos sus vínculos con el hoy, pasan a ser elefantes dormidos que

anidan en las arterias de nuestra ciudad, sin poder hallar los caminos para ver-nos en ellos reflejados (Mansilla Decesari, 2011: 12).

En la medida que se mantengan vivos estos vínculos, la instalación de las Marcas de la Memoria puede ser una vía para que otras voces encuentren un lugar en la historia y no se pierda su legado.

Un mensaje anónimo, pintado en la entrada a El Pozo en la ciudad de Rosario, alerta sobre este riesgo:

¡Quítame de encima bronce y monumentos! ¡Sácame de esta vitrina donde la democracia sepulta (brillo y transparencia) nuestra historia inconclusa! [...] No me congeles en el mármol, no me condenes a un museo...¹⁹

Bibliografía

- ÁLVAREZ COZZI, Fernando (2013). «Agujero negro» [EN LÍNEA]. *Revista Dossier*. Disponible en: <<http://revistadossier.com.uy/artes-visuales/agujero-negro/>> (consultado el 1.º de abril de 2015).
- AUGÉ, Marc (2000). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la modernidad*. Barcelona: Gedisa.
- BAUDELAIRE, Charles (2005). *El pintor de la vida moderna*. Córdoba: Alción Editora.
- BENJAMIN, Walter (2005). *Passagen-Werk: libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- BONALDI, Jorge (2000). «Jorge Bonaldi, capítulo III - El malón que viene detrás» [EN LÍNEA]. *Siete Notas*. Disponible en: <<http://www.sietenotas.com/Inicio/contenido.aspx?i=736CEA6D-B15C-48FF-A2A2-DBA035094399>> (consultado el 1.º de abril de 2015).
- BONDER, Julián (2009). «Sobre memoria, trauma, espacio público, monumentos y memoriales. Los trabajos de la memoria: reflexiones y prácticas». *Revista sobre Cultura, Democracia y Derechos Humanos* (5), 9-26.
- BROQUETAS, Magdalena (2007). «Memoria del terrorismo de Estado en la ciudad de Montevideo (Uruguay)» [EN LÍNEA]. *Studia Historica: Historia Contemporánea* 25, 223-238. Disponible en: <<http://www.geipar.udelar.edu.uy/index.php/2016/07/14/broquetas-memoria-del-terrorismo-de-estado-en-la-ciudad-de-montevideo-uruguay/>> (consultado el 3 de abril de 2015).
- BURNS, Elizabeth (1972). *Theatricality: a Study of Convention in the Theatre*. Londres: Longman.
- CARERI, Francesco (2002). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- CARREIRA, André (2011). «La ciudad como texto dramático». En Roger MIRZA (comp.). *El teatro de los sesenta en América Latina*. Montevideo: FHCE-Udelar-CSIC, 33-45.
- COTELO, Emiliano (2013). «Recorrido de la Memoria: un paseo por la historia reciente que busca reivindicar el movimiento de resistencia a la dictadura» [EN LÍNEA], entrevista a Antonia Yáñez. *Espectador.com*. Disponible en: <<http://www.espectador.com/sociedad/267939/recorrido-de-la-memoria-un-paseo-por-la-historia-reciente-que-busca-reivindicar-el-movimiento-de-resistencia-a-la-dictadura>> (consultado el 2 de mayo de 2015).
- DEL CAMPO, Alicia (2004). *Teatralidades de la memoria*. Santiago de Chile: Mosquito.

19 <<http://www.museodelamemoria.gov.ar/lugares-de-memoria.pdf>>

- «Desaparecido» (2010). [EN LÍNEA]. *Arte Tierra Huella*. Disponible en: <<http://artetierrahuella.blogspot.com/2010/07/historico.html>> (consultado el 14 de noviembre de 2017).
- DIÉGUEZ, Ileana (2007). *Escenarios liminales-teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel.
- (2009). «Escenarios y teatralidades de la memoria». *Revista Teatro/Celcit* (35-36), 180-191.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1997). *Imaginario urbano*. Buenos Aires: Ed. Universitaria de Buenos Aires.
- GOFFMAN, Erving (1993). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- JELIN, Elizabeth y Victoria LANGLAND (2003). «Introducción: las marcas territoriales como nexo entre pasado y presente». En Elizabeth JELIN y Victoria LANGLAND (comps.). *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Madrid: Siglo XXI.
- LAPEÑA GALLEGO, Gloria (2014). «El caminar por la ciudad como práctica artística: desplazamiento físico y rememoración». *Angulo Recto. Revista de Estudios sobre la Ciudad como Espacio Plural* 6 (1), 21-34.
- MANSILLA DECESARI, Estela (2011). «La memoria en la trama urbana de las ciudades» [EN LÍNEA]. *Revista Aletheia* 2 (3). Disponible en: <<http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-3/la-memoria-en-la-trama-urbana-de-las-ciudades>> (consultado el 2 de abril de 2015).
- MENDOZA GARCÍA, Jorge (2010). «Los escenarios de la memoria. La disputa por los espacios» [EN LÍNEA]. *Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural* (8). Disponible en: <<http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=66&nro=8>> (consultado el 2 de junio de 2015).
- MIRZA, Roger y Gustavo REMEDI (comps.) (2009). *La dictadura contra las tablas. Teatro uruguayo e historia reciente*. Montevideo: Biblioteca Nacional/Centro de Estudios de América Latina, Universidad Estatal de Ohio/Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República.
- NORA, Pierre (dir.) (1984). «Entre memoria e historia: la problemática de los lugares» [EN LÍNEA]. En ídem, *Les lieux de mémoire. 1: La république*. París: Gallimard. Disponible en: <comisionporlamemoria.org/bibliografia_web/historia/Pierre.pdf> (consultado el 4 de abril de 2015).
- PALACIOS, Cecilia (2013). «Buenos Aires y sus marcas memoriales: ¿en torno a la conformación de circuitos de memoria?» [EN LÍNEA]. *X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Disponible en: <<http://cdsa.aaacademica.org/000-038/310.pdf>> (consultado el 2 de abril de 2015).
- Poder Legislativo (1986). Ley 15.848 de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado [EN LÍNEA]. Disponible en: <<https://legislativo.parlamento.gub.uy/temporales/leytemp7499025.htm>>.
- REMEDY, Gustavo (2014). «La puesta en escena de la comunidad: la plaza Seregni y la estrategia por la vida y la convivencia». *Revista Alternativa* (3).
- (2005). «Las bases estéticas de la ciudadanía». *Aisthesis. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas* 38, 57-72.
- (2005). «Beach front (la rambla): reality, promise and illusion of democracy in today's Montevideo». *Journal of Latin American Cultural Studies* 14 (2), 131-159.
- SCHECHNER, Richard (1992). «A new paradigm for Theatre in the Academy». *The Drama Review* 36(4), 7-10.

- SCHINDEL, Estela (2009). «Inscribir el pasado en el presente: memoria y espacio urbano». *Política y Cultura* (31), 65-87.
- SZTULWARK, Pablo (2006). «Ciudad Memoria: monumento, lugar y situación urbana» [EN LÍNEA]. *Página/12*. Disponible en: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-67654-2006-06-01.html>> (consultado el 3 de abril de 2015).
- TORRÓN, Andrés y Fernando SANTULLO (2001). «Rompiendo el silencio» [EN LÍNEA], entrevista a Horacio Buscaglia. *La Red* 21. Disponible en: <<http://www.lr21.com.uy/cultura/52333-rompiendo-el-silencio-2>> (consultado el 21 de noviembre de 2014).
- TURNER, Victor (1982). *Ritual to Theatre: the Human Seriousness of Play*. Nueva York: Performing Arts Journal Publications.
- WALAS, Guillermina (2011). «Alternativas testimoniales: gestión cultural y memoria en Argentina». *Revista Iberoamericana* LXXVII (236-237), 885-917.
- (2010). «Espacios llenos de “tiempo del ahora”»: en busca de justicia y memoria en las marcas testimoniales de La Plata (Argentina)» [EN LÍNEA]. Ponencia presentada en el III Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Recordando a Walter Benjamin. Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria, Buenos Aires, del 28 al 30 de octubre. Disponible en: <conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-10/walas_mesa_10.pdf> (consultado el 10 de noviembre de 2014).
- YÁÑEZ, Antonia (2012). «Marcas como abrazos» [EN LÍNEA]. *Revista No Te Olvides* X. Disponible en: <http://www.memoria.org.uy/marcas_2013_abrazos.html> (consultado el 8 de noviembre de 2014).

Or. Tal vez la vida sea ridícula.

Ciencia ficción, política y el lugar del otro

PAOLA LARRAMA

*No need to run and hide,
it's a wonderful, wonderful life.*

Black, *It's a Wonderful Life*
(canción usada en forma instrumental
en varios momentos de la obra)

Or. Tal vez la vida sea ridícula (en adelante, *Or*) de Gabriel Calderón fue escrita durante la residencia internacional en el Royal Court Theatre en Londres durante 2009 y estrenada en 2010 en la sala dos del Teatro Circular de Montevideo. Forma parte del volumen II de su serie *Obras Fascistas* y está incluida en una publicación reciente de la editorial Criatura Editora junto con las obras *Uz. El pueblo*, *Ex. Que revienten los actores* y *Mi muñequita: la farsa*, textos escritos y dirigidos por Calderón, quien, en algunos casos, también integra el elenco.

Gabriel Calderón, dramaturgo, director y actor formado en la Escuela del Teatro Circular y en la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático (EMAD), es parte de la Compañía de Artes Escénicas Contemporáneas Complot. Sus obras han sido representadas en varios países y en Uruguay; sin ir más lejos, en 2014, se realizó un ciclo denominado Radical Calderón en el que se presentaba, incluida *Or*, una selección de sus obras interpretadas por grupos extranjeros y uruguayos.

Nos proponemos estudiar las maneras en que la obra aborda la historia reciente uruguaya, cómo interviene y presenta esa realidad. Para analizar el contexto de producción de *Or*, partiremos de tres factores que Vered Vinitzky-Seroussi señaló en el estudio de pasados difíciles (cit. en Persino, 2008: 8-10): la cultura política de la sociedad que está conmemorando una determinada situación dolorosa; el *timing* de la conmemoración, en el sentido del peso en la agenda política del momento, y la mayor o menor fuerza de impacto en los agentes de memoria involucrados.

En cuanto a la cultura política a la que Vinitzky-Seroussi hace referencia, el teatro uruguayo desarrolló tanto en dictadura como luego de ella diversas maneras de evidenciar lo no dicho, esto es, los relatos privados y públicos que nos permiten identificarnos y construirnos como sociedad, ese silencio sobre el cual está organizado el discurso histórico al decir de Michel de Certeau (1974: 39). La necesidad de elaborar el duelo de forma colectiva, de entender lo que sucedió, de echar luz sobre los vacíos y de encontrar la verdad hacen que el teatro,

en su carácter ritual de encuentro y de identificación, «ofrezca la posibilidad de simbolizar la violencia en una experiencia comunitaria de gran poder reparador» (Mirza y Remedi, 2009: 39).

Podemos decir que el contexto de producción de dramaturgos como Calderón es muy diferente al que actores, dramaturgos y directores habían vivenciado en la dictadura, atravesados por el exilio, la cárcel, la censura y el ocultamiento. La forma de representación y los temas de las obras que pretendían hablar sobre la dictadura y que lograban ser representadas en ese momento respondían a la necesidad de denunciar en presente, de poner en palabras y acciones lo que no se podía decir en otros contextos.

El *timing* de la conmemoración, entonces, es diferente en el caso de esta generación, porque no solo no vive directamente bajo el régimen dictatorial, sino que, en materia de cultura, hubo cambios sustanciales. En el ámbito teatral, paulatinamente se empezaron a abrir espacios para grupos de teatro independiente no circunscriptos a los ya establecidos dentro del circuito profesional. En el año 2000, con el comienzo de la denominada Movida Joven, empezó a existir la posibilidad de presentar obras inéditas en una sala del circuito profesional al menos una vez. En cuanto a la inversión económica en la cultura para su fomento, progresivamente se han ido incrementando los ingresos que, de un tiempo a esta parte, se ven reflejados en fondos públicos concursables, en la creación de instituciones destinadas a promover la formación artística y en becas tanto en el país como en el exterior que, además de fortalecer el quehacer artístico, le dieron y le dan mayor visibilidad y circulación local e internacional al teatro uruguayo.

Or se estrena en 2009, el mismo año en el que, por segunda vez, se elige un gobierno frenteamplista y en el que, por segunda vez desde 1989, se intenta derogar, a través de un plebiscito, la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado, sin éxito. El fracaso de la derogación de dicha ley que impide juzgar a militares responsables de diversos delitos de lesa humanidad cometidos durante la dictadura tuvo un impacto muy doloroso, tanto para los que ya habían vivido el fracaso del intento anterior como para las generaciones nuevas que veían asegurada la victoria.

La obra se estrena, entonces, cuando el debate público y la toma de postura sobre los hechos acontecidos durante la dictadura ocurren ya desmarcados del miedo con que se trató el tema en aquel primer referéndum de 1984. Retomando lo planteado por Vinitzky-Seroussi, podemos decir que la fuerza de impacto de la conmemoración en los agentes de memoria involucrados es grande.

La obra

La obra consta de tres partes: una tragedia, una comedia y una tragicomedia. La misma sucede en la ciudad de Or, en donde un grupo de personas unidas por la tragedia verán cómo sus vidas poco a poco se van torciendo hacia la comedia, al tiempo que la tragicomedia parece instalarse en la cotidianidad de sus días.

Tres géneros teatrales, tres sistemas de representación, tres modelos narrativos, una sola historia, una sola obra.

Georgina Torello,
«Lo sagrado y lo profano» (2010)

Esta estructura de tres partes nos presenta, a su vez, a unos personajes separados en dos bloques: por un lado, *en la televisión*, estarán Jorge Traverso, conductor; Elena Vázquez, movilera, y un camarógrafo (quien nunca aparece en escena) del noticiero *Subrayado*; el otro bloque de personajes son los *inducidos* o *abducidos*: una familia conformada por Bettina, la madre; Bernardo, el padre; Arnaldo, el hijo, y Anna, la hija desaparecida, y aparte se encuentran Juan, general militar, con su hijo Pedro, que es soldado. Todas las acciones suceden en la casa de Bernardo, una casa en la que, al igual que en los objetos y el vestuario de los personajes, predomina el tono verde.

Los personajes en la televisión dan comienzo a la obra en el prólogo y son quienes, interviniendo en cada entreacto, presentan cada una de las partes: la tragedia, «Tal vez la vida sea terrible»; la comedia, «Tal vez la vida sea ridícula», y la tragicomedia, «Tal vez la vida sea maravillosa», las cuales muestran las opciones prometidas en el nombre de la obra al utilizar el inglés *or*, «o, u» en español.

Antes de comenzar la obra, en cada función, aparece una persona explicando que los actores que representan a estos personajes no pudieron asistir, por lo que fueron invitados dos actores que leerán los parlamentos de estos personajes. Los actores, quienes están sentados en la platea, aparecen a los lados del espacio escénico (la casa de Bernardo), al mismo tiempo que suena la canción *It's a Wonderful Life*. Una vez terminada su participación, vuelven a la platea.

El prólogo, que sucede en la televisión, nos sitúa en el pueblo Or, donde se observa un gran despliegue militar en las calles. Más adelante, el relato de la movilera vincula ese despliegue militar a los años de la dictadura uruguaya y nos ubica temporalmente varios años después de ese período.

Dice Elena Vázquez:

Repito: hay una alta actividad militar en toda la ciudad de Or. Desconocemos los motivos, y demás está decir que este tipo de movimiento en la sociedad no se realiza desde hace muchos años. Este tipo de acciones despierta mucha curiosidad y desconfianza, ya que los militares solían moverse así en los años más oscuros de nuestra historia (Calderón, 2014: 111).

Habiéndonos situado en el tiempo y el espacio, comienza la tragedia en la casa de Bernardo, mostrando a este personaje que, a modo de héroe trágico griego, irá relatando sus desgracias presentes y pasadas.

Bernardo, exmilitar, discute con su hijo Arnaldo porque quiere ser militar. En esta discusión, surge como información la existencia de Anna, una hija desaparecida a manos de militares, y de Bettina, la esposa de Bernardo, quien se fue de la casa el mismo día de la desaparición de Anna. Todo esto sucedió hace unos veinte años.

Se suman luego Juan, un militar en actividad, que sabremos que es excompañero de Bernardo y su actual enemigo, y su hijo Pedro, también militar en actividad. Ellos vienen a prevenir a Bernardo de algo que está por suceder. Aparece en escena, además, Bettina, quien viene, llamada por Bernardo, a tratar de convencer a su hijo de no elegir esa carrera.

Por el enfrentamiento entre Juan y Bernardo, nos enteramos de que este último fue un torturador también: hablan de las «misiones del libro azul», que consistían en registrar avistamientos de sediciosos y guerrilleros, tomando como referencia los procedimientos norteamericanos de avistamiento de ovnis, que llevaban el mismo nombre. Calderón comienza a presentar elementos fantásticos en la obra sobre los que profundizaremos más adelante:

Mientras los objetos voladores se hacían populares en los cielos, en los suelos, en cambio, las personas no identificadas no eran muy populares, aún. [...] Así, el escuadrón Libro Azul, un escuadrón paramilitar muy eficiente, se encargaba de limpiar zonas sospechosas de avistamientos de personas no identificadas (Calderón, 2014: 134).

Al aparecer una nave espacial encima de la casa de Bernardo es que se instala la comedia, la cual se profundiza en esta dimensión fantástica cuando regresa Anna, la hija desaparecida, quien fue abducida por extraterrestres.

El verde militar, presente desde el comienzo en la estética de la obra, parecería devenir en verde extraterrestre. El término *alienación* en todos sus sentidos —incluido el cinematográfico *alien*— se materializa en la tragicomedia cuando, en un intento por no ser torturada, Anna cambia de cuerpo, lo que hace que esto afecte a los otros personajes, quienes también cambian de cuerpo. Menos Arnaldo, todos terminarán la obra en el cuerpo de otro.

La inclusión de lo extraterrestre mueve el conflicto de bandos (guerrillero/militar o militar/civil), incluyéndonos a todos en el plano humano y lo amenazante, en lo extraterrestre:

ARNALDO. Ya no hay bandos entre nosotros; de golpe, la línea que separa los bandos ha saltado hacia el espacio y ahora separa un planeta de otro. Los de este planeta contra los de aquel, los de acá contra los que no son de acá. Es importante saber en qué bando se está (Calderón, 2014).

A través del planteo terrestre/extraterrestre, que propone un paralelismo con la interpretación de los militares sobre la dictadura que la presentaba como una guerra entre dos bandos, guerrilleros y militares, la noción de

nosotros y *ellos* sufre un desplazamiento, lo que deja en evidencia las falencias de ese discurso reduccionista.

Juan, Bernardo, Arnaldo y Bettina se reencuentran con Anna



Fuente: Gabriel Calderón.

De la imposibilidad de ser

Decíamos que en la tragicomedia se da un cambio de cuerpos, una suerte de transmigración en la que los personajes se encuentran dentro del cuerpo de otro, es decir, son otros. Sin embargo, el gran tema de la obra parece ser la incompreensión, la incapacidad de ser ese otro en el entendido de ponerse en el lugar de.

Este tema queda evidenciado en diferentes puntos que iremos desarrollando: en el juego de los actores, en el personaje de Arnaldo y en el de Anna, y en el final de la obra.

Los actores cambian de personaje generando un juego de apropiación de la gestualidad y de la calidad de movimiento propuesta por el intérprete anterior e intervenida por la suya propia. Este corrimiento del problema del plano discursivo a un plano corporal concreto les trae a los personajes nuevos problemas a resolver, además de que le agrega a la escena muchísimo humor, especialmente por aquellos personajes que son más lejanos al *physique du rol*: se imprime en un plano material concreto y visible la imposibilidad de ser realmente otro. Los personajes no quieren estar en esos cuerpos, quieren volver a los suyos, y los actores juegan con sus herramientas técnicas para intentar ser otros para el público que ya asociaba con sus personajes iniciales.

Los personajes, si bien sorprendidos, deciden seguir funcionando con esta nueva lógica de que «todos seamos felices [...], porque al final se trata de eso, ¿no? Tratar de ser felices y hacer felices a los demás» (Calderón, 2014: 188).

La solución extraterrestre trae explicaciones y razones que ayudan a conformar a todos: veremos que, sobre el final de la obra, se vuelve a esta idea de que el conflicto no se resuelve de raíz, sino que se busca la manera de continuar a pesar de él, como sea.

Arnaldo es quien, al no haber cambiado de cuerpo, recibe las torturas de los militares, ya que el resto de los personajes piensan que Anna está dentro de él.

Este, además de padecer las torturas presentes, manifiesta que sufre por sentir que su vida y la de su familia están estancadas por la desaparición de su hermana Anna. No puede comprender la necesidad de su padre de resolver ese hecho pasado, ya que lo ve como una traba que anula cualquier posibilidad de construcción presente. Dice al respecto:

ARNALDO. Esa hija que ambos perdieron y sobre la cual se ha construido todo un modelo moral y existencial. No se dan cuenta de eso, no se dan cuenta de cómo esa ausencia ha succionado cada esperanza y alegría de nuestra vida, cómo se ha convertido en un gran agujero negro que chupa y traga todo lo que podamos esperar [...]. Y me dirán que no, que la vida sigue, pero la vida no sigue, se estanca en esa muerte (Calderón, 2014: 126).

El rol de Arnaldo es el del chivo expiatorio, ya que él es ese ser que representa tanto al individuo como a la comunidad, quien carga con el peso de todos los dolores, de los misterios no resueltos, de la falta de verdad. Desde el comienzo hasta el final de la obra, será el otro en el plano individual, es decir, el hijo que no desapareció y que vive el dolor de la ausencia de su hermana como herencia, y será también el otro como sociedad, el que pone en evidencia el vacío, la fractura que se genera a partir de la no socialización del duelo:

ARNALDO. Soy otro. Soy el otro. Siempre seré el otro. Siempre seré algo a lo que van a temer, alguien que se quiere diferenciar de ustedes, y mis pensamientos, motivos y deseos les serán completamente ajenos. [...] No han aprendido nada, nadie ha aprendido nada. Y las guerras que alguna vez hubo, las dictaduras, las muertes, las traiciones, los raptos, las violaciones, las torturas, todo, todo, todo volverá (Calderón, 2014: 189-190).

Frente a la armonía aparente en la que conviven los demás personajes, ya adaptados a su nueva circunstancia y habiendo aceptado la nueva realidad como verdadera, el personaje de Arnaldo es quien desestabiliza esa paz aparente. En su cuerpo torturado, se evidencia la violencia, la mentira, la hipocresía y la precariedad con la que se construye el presente para augurar un mejor futuro.

En el personaje de Anna también vemos reflejada la imposibilidad de comprensión y las consecuencias de esto, ya que ella es la hija desaparecida y torturada que, cuando aparece, genera toda una expectativa sobre el descubrimiento de la verdad oculta. Es también quien permite que Arnaldo tome su lugar cada vez que aparece. No solamente repite la historia, al decir de

Arnaldo en el texto que veíamos anteriormente, sino que anula con su acción toda posibilidad de verdad.

Bernardo en el cuerpo de Juan, Anna en el cuerpo de Bettina, Pedro en el cuerpo de Anna y Arnaldo



Fuente: Gabriel Calderón.

En la escena final de la obra, vemos a Bettina (en el cuerpo de Bernardo) y a Bernardo (en el cuerpo de Juan), sentados en un sillón en medio del espacio escénico. La luz es baja; se trata de una escena de amor:

BERNARDO. Te amo.

BETTINA. Yo también.

BETTINA. ¿Qué es esto?

BERNARDO. Estamos intentando empezar otra vez.

BETTINA. ¿Es eso?

BERNARDO. Espero que sea eso.

BETTINA. ¿Y si no pasa nada?

BERNARDO. Algo va a pasar... Algo tiene que pasar (Calderón, 2014: 193).

Estos personajes quedan a la espera de que algo pase, no ya algo generado por ellos, sino una especie de salvación o cambio: un movimiento que ellos son incapaces de ejecutar. En la nueva paz de la familia recompuesta, no hay lugar para la acción que debele lo que está quebrado: es el retrato de la falsa armonía sostenida en una suposición de lo que en verdad sucedió.

Aporte de la obra: un compromiso fantástico

La ciencia ficción, o su hermano respetable de la literatura llamado «género fantástico», ofrece en la contemporaneidad una posibilidad maravillosa de repensar y plantear temas que directamente serían rechazados planteados de otra manera. La fantasía pone en crisis el modelo establecido utilizando una intervención mágica que contradice las leyes naturales convencionales. Si, además, este modelo es complejo, la crisis generada por la intervención fantástica es fascinante y empieza a ofrecer y mostrar límites en las convenciones (Calderón en Teatro Nacional Chileno, 2013).

Si bien en un tiempo había renegado de esto, Calderón sintió la necesidad de escribir sobre la dictadura como tema cuyas consecuencias lo convocaban a tomar posición. Uno de los mecanismos a los que recurre para ello es el de la inclusión de elementos fantásticos que promueven múltiples lecturas de su relato y que no proveen una solución al conflicto, sino más bien una problematización de los hechos que genera más preguntas que respuestas.

El problema político en una obra de teatro ya estaba superado; por eso, era necesario encontrar otros mecanismos, y en algunos casos se puede traducir en recursos humorísticos. Eso da algo de ridículo, porque el paso del tiempo siempre tiene algo de ridículo: esas luchas que uno ve, cómo peleaban. A veces, uno lo mira y dice: «Mirá lo que hacían, qué tontos», cuando en verdad murieron millones de personas (Calderón en Quiring, 2015).

Este cambio en la forma de presentar escénicamente el problema de la dictadura, es decir, el recurrir a la fantasía en la representación de hechos dolorosos sin mostrarlos de modo cuasi literal —lo que, en el caso de Calderón, nos remite al planteo de Daulte (2013) respecto a los ‘procedimientos’ del compromiso a través del juego—, provocó el debate y el surgimiento de diferentes cuestionamientos planteados por generaciones anteriores que ponen en tela de juicio el compromiso político con que el teatro contemporáneo aborda la dictadura.

En este sentido, podemos decir que el compromiso político asumido por Calderón tiene que ver con desmarcar su teatro de esa estatura moral, de ese «juego serio» del que habla Daulte (2013), para poder problematizar sobre la identidad uruguaya, evidenciando su construcción sobre los escombros de esos años, incluyendo en la discusión no solo a quienes vivieron en dictadura, sino a las nuevas generaciones:

En esta recuperación del teatro político, no denunciamos al otro, no denunciamos una verdad oculta, sino que gritamos a los cuatro vientos aquello que nosotros mismos, por comodidad o debilidad, hemos decidido ignorar. Nos denunciamos a nosotros mismos. [...] Tenemos que perturbar la conciencia de Hamlet que olvidó el crimen por seguir creyendo que la locura es su realidad (Calderón en Teatro Nacional Chileno, 2013).

Lo fantástico interviene en el plano de la realidad para dejar en evidencia las fallas y los resquebrajamientos en varios niveles de la anécdota. La abducción

extraterrestre como respuesta que justifica la desaparición de Anna evidencia, a través del uso del humor, la gran ausencia de sentido en la no búsqueda de la verdad y lo ridículo de la creencia de que una sociedad (o una familia en este caso) puede continuar viviendo sin saber la verdad de los hechos acontecidos.

Volviendo al planteo de Vinitzky-Seroussi sobre el «*timing* de conmemoración», y si recordamos que el año anterior al estreno de *Or* se intentaba derogar la ley que impide juzgar a los militares responsables de crímenes de lesa humanidad, vemos que la obra aborda el trauma social en un momento político especialmente propicio para la conmemoración.

El gran aporte de *Or* al tratamiento de la historia reciente parece ser, justamente, la actualización de los relatos históricos, pues utiliza nuevos lenguajes y formas teatrales para presentar los conflictos de modo de habilitar un diálogo problematizador sobre la verdad, la justicia y la memoria entre las diferentes generaciones de espectadores.

De nada servirá que reconstruyamos, rememoremos, reivindicemos nuestro pasado si no actualizamos su sentido, resignificándolo. La memoria nunca se puede reducir a la repetición del mero dato; la memoria debe ser el aglutinante de los distintos elementos constitutivos de nuestra identidad y, a la vez, fuerza transformadora que transversalice y oficie de puente entre las generaciones (Enseñat, 2013).

Bibliografía

- CALDERÓN, Gabriel (2014). «Or. *Tal vez la vida sea ridícula*». En ídem. *Tal vez la vida sea ridícula*. Montevideo: Criatura Editora, 106-195.
- (2008). «Notas sobre nosotros “los nuevos”». En María Esther BURGUEÑO (coord.). *Lo nuevo*. Programa Laboratorio. Montevideo: DNC-MEC, pp. 31-35.
- DAULTE, Javier (2013). «Juego y compromiso: el procedimiento» [EN LÍNEA]. *Teatro en Rosario*. Disponible en: <<http://www.teatroenrosario.com/notas/teatro-en-su-tinta/juego-y-compromiso-el-procedimiento.html>> (consultado en diciembre de 2015).
- DE CERTEAU, Michel (1974). «La operación histórica». En Jacques Le GOFF y Pierre NORA (comps.). *Faire de l'histoire*. Vol. I. París: Gallimard, 3-41.
- ENSEÑAT, Valentín (2013). «A 40 años del golpe de Estado» [EN LÍNEA]. *Hijos Uruguay*. Disponible en: <<http://hijosuruguay.blogspot.com/2013/06/a-40-anos-del-golpe-de-estado.html>> (consultado en febrero de 2016).
- GÓMEZ, Gabriela (2010). «Ciencia ficción, dictadura e incorrección» [EN LÍNEA]. *La Diaria*. Disponible en: <<http://ladiaria.com.uy/articulo/2010/10/ciencia-ficcion-dictadura-e-incorreccion/>> (consultada en julio de 2016).
- MIRZA, Roger y Gustavo REMEDI (2009). *La dictadura contra las tablas. Teatro Uruguayo e historia reciente*. Montevideo: Biblioteca Nacional/Centro de Estudios de América Latina, Universidad Estatal de Ohio/Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República.
- PERSINO, María Silvana (2008). «Memoriales, museos, monumentos: la articulación de una memoria pública en la Argentina posdictatorial». *Revista Iberoamericana* LXXIV (222).
- QUIRING, Deborah (2015). «Tal vez la vida sea ridícula» [EN LÍNEA]. *La Diaria*. Disponible en: <<http://ladiaria.com.uy/articulo/2015/8/tal-vez-la-vida-sea-ridicula>>.
- Teatro Nacional Chileno (2013). «Calderón: la palabra del dramaturgo» [EN LÍNEA]. *Teatro Nacional Chileno*. Disponible en: <<http://warhol.artes.uchile.cl/tnch/2013/uz/index3.php>> (consultado en diciembre de 2015).
- TORRELO, Georgina (2010). «Lo sagrado y lo profano» [EN LÍNEA]. *La Diaria*. Disponible en: <<http://ladiaria.com.uy/articulo/2010/8/lo-sagrado-y-lo-profano/>> (consultado en julio de 2016).

Una mirada del otro lado del mar a *Actos de amor perdidos* de Tamara Cubas

TANIA-MARIA STERNBERG

*Me mordí los labios
para no cantar la canción que te haría feliz.
Y fue la vergüenza la que me mordió
anoche.
He murmurado la Internacional Socialista que
demandabas
desnuda,
en escena,
trayendo tu memoria
—que es mi memoria—
desde el otro lado del mar.*

María Simoes¹

Este fragmento del epígrafe fue extraído de un poema escrito por una espectadora en Portugal; fue recibido por la artista Tamara Cubas después de haber mostrado su obra escénica en marzo de 2013 en el teatro O Negócio en Lisboa (Portugal). En el poema, por un lado, se disculpa por no haber tenido el coraje para intervenir en la obra y, por otro lado, le agradece a la artista por su aporte. Lo tomé como punto de partida para el análisis, ya que me resultó interesante y útil para mi propio proceso de entendimiento de la obra. Como yo, la espectadora que envió el poema tampoco es uruguaya y, sin embargo, la obra la conmovió mucho desde el otro lado del mar.

En una entrevista,² Tamara Cubas menciona que en la puesta en escena de la obra en Berlín (Alemania) el público fue el más distanciado y el que menos se involucró emocionalmente. Puedo imaginarlo perfectamente, ya que, aunque los alemanes tienen un fuerte pasado con el nazismo y el holocausto, casi todos formamos parte de las posgeneraciones, por lo que los acontecimientos ya no son tan recientes como las dictaduras en el Cono Sur de los años setenta. Otra razón es que el caso uruguayo es relativamente poco conocido en Alemania; los casos argentinos y chilenos son mucho más mencionados,³ y el simbolismo usa-

1 Tamara Cubas, luego de la entrevista que realizamos el 11 de noviembre de 2014 en la escuela de danza contemporánea Casarrodante para una primera charla sobre su obra, me envió este poema que había recibido y que había considerado muy especial.

2 Me refiero al mismo encuentro con la artista.

3 «La situación uruguaya nunca obtuvo los mismos niveles de reconocimiento internacional o nacional». Eso menciona la mexicana Eugenia Allier Montaño en su libro *Batallas por la memoria* (ALLIER MONTAÑO, Eugenia. 2010. *Batallas por la memoria: los usos políticos del pasado reciente en Uruguay*. Montevideo: Ediciones Trilce).

do en la obra precisa un conocimiento histórico del Uruguay que la mayoría de los espectadores de otros países no tiene.

Desde mi lugar de mujer alemana nacida en la década del noventa, me acerco a la obra desde una distancia que implica ciertas carencias para su recepción. Sin embargo, me propongo hacer de esa falta un valor que permita otro acercamiento para así brindar una perspectiva diferente de la obra de Cubas. Quiero relacionarme con la obra desde mi lugar, mi perspectiva y mi conocimiento del pasado reciente uruguayo que continúa creciendo.

El hecho de no haber podido ver la obra en vivo, lo cual me apena, hace que me falte una parte importantísima en el entendimiento de la obra, y es sentirla. Llegué a ella desde la pantalla de mi computadora, la cual resulta ser la manera más fría de ver una obra en escena que vive de sus acciones vivas, sus imágenes, de la presencia de los actores y del público respirando, escuchando, observando, etcétera, cosas que no pueden comprenderse a través de una grabación. Lo siguiente es otro fragmento del poema de la espectadora de Portugal en el cual se describe la sensación que solamente puede sentirse viendo una obra en vivo: «Creo que tu tía pudo sentir mi respirar / y la música que salió de mi piel descontrolada».

Son tres los objetivos que me propuse para analizar la obra. Primero, ver la obra sin prejuicios, con poco conocimiento histórico y sin fijarme en la hoja de sala ni leer reseñas de periódicos de la obra. El punto de partida fueron las siguientes preguntas: ¿qué sentimientos me surgen viendo la obra, cada acto? ¿Qué es lo que veo? ¿Con qué lo puedo relacionar? En una segunda instancia, leí la hoja de sala y empecé a trabajar con las informaciones dadas, como, por ejemplo, ver partes de las obras originales que Cubas utiliza dentro de *Actos de amor perdidos*, para luego contextualizarlas en su propia obra. Por último, hice entrevistas con personas que vieron la obra, en las que realicé con ellas un ejercicio de asociaciones a partir de la sola observación de imágenes de cada acto, además de que me encontré con la artista y la entrevisté.

Las preguntas que me surgieron para comenzar a trabajar fueron, por ejemplo: ¿qué significa el contraste entre los símbolos patrios y los datos relacionados con el golpe, el número de desaparecidos, etcétera? ¿Por qué la reinterpretación de otras obras es tan similar y parecen casi copias? ¿Cómo surgió el interés de apropiarse de obras europeas o citar partes de ellas? ¿Qué aporta esta obra escénica? ¿Qué nuevo conocimiento nos da con referencia a la dictadura?

La artista Tamara Cubas y el trasfondo familiar

Cubas es licenciada en Artes Plásticas y Visuales y realizó sus estudios en el Instituto Nacional de Bellas Artes (Universidad de la República) en la ciudad de Montevideo. En Utrecht (Holanda), hizo una maestría en Arte y Tecnología (Creative Design for Digital Cultures) en la Escuela de Artes de Utrecht. Se formó en danza contemporánea en la Escuela Contradanza en Montevideo.

Su trabajo ya ha sido exhibido en diversos países de América Latina, Estados Unidos y Europa.⁴

Resulta difícil abordar esta pieza de arte escénica sin tener ninguna información sobre la historia de la autora y su familia. Cubas nace en el año 1972 y, solo dos años después, la familia se exilia a Cuba. Ella, recién con 13 años, vuelve a Uruguay cuando se establece de nuevo un régimen democrático en el año 1985. De este modo, Cubas explica qué se siente estar en un espacio de quiebre entre dos mundos muy distintos.⁵

Cuenta la coreógrafa en una entrevista: «He tenido una infancia muy feliz y nunca me cuestioné demasiado tener un tío desaparecido, son cosas que vas asumiendo, nunca trabajé sobre eso de manera crítica, no se trata de levantar banderas» (Silveira, 2010).

Sobre su familia paterna, Cubas dice: «siempre fueron gente muy activa políticamente» (Silveira, 2010) y sufrieron el exilio, la prisión y la desaparición forzada durante los doce años de la dictadura uruguaya.

Actos de amor perdidos

La investigación de Cubas, que luego desembocará en la obra *Actos de amor perdidos* (2010), empieza en los años 2008-2009 y coincide justo, en el ámbito político, con un punto de inflexión en la sociedad uruguaya tras el segundo fracaso del plebiscito para anular la Ley de Caducidad (popularmente más conocida como ley de impunidad), que se instaló en el 22 de diciembre de 1986.⁶ La ley fue realizada bajo la presidencia del primer gobierno democrático de Julio Sanguinetti del Partido Colorado y dejó impunes los crímenes cívico-militares cometidos por el Estado en la dictadura uruguaya entre 1973-1985.

También en el año 2009, la artista, coreógrafa, bailarina, performer y coproductora del colectivo artístico Perro Rabioso,⁷ Tamara Cubas, cumplió 37 años, la misma edad que tenían su tío y su tía, presa política, cuando él desapareció

4 Para mayor información sobre el currículum de Tamara Cubas, véase la página Perro Rabioso: <<http://www.perrorabioso.com/tamaracubas>>.

5 Cubas me cuenta este pensamiento en la entrevista del día 11 de noviembre de 2014.

6 La organización Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos realizó un referéndum con el propósito de lograr la anulación de dicha ley. Para ello, se formó una Comisión Nacional Pro-Referéndum en enero de 1987. El 16 de abril de 1989 se llevó a cabo, entonces, un primer plebiscito en el que ganó el voto amarillo con un 57,5 % a favor de la Ley de Caducidad. Varias fuentes hablan de un «clima de incertidumbre y temor» (Broquetas, Magdalena. 2008. «Memoria del terrorismo de Estado en la ciudad de Montevideo (Uruguay)». *Revista Studia Historica, Historia Contemporánea*, 25, 222-238) como causa del rechazo a la anulación. En 2009, ya no se podía hablar de un contexto de peligro de retrotraer el país a los tiempos de una dictadura cívico-militar, pero aun así la población uruguaya rechazó la derogación de dicha ley por segunda vez y dejó que se mantuviera la imposibilidad de condenar a los militares y civiles que cometieron delitos.

7 El colectivo artístico Perro Rabioso existe desde el año 2002 y lleva adelante una variedad de proyectos artísticos en las áreas de la música, el video, la danza y la performance con su

en 1975 y ella salió del penal de Punta de Rieles, un lugar de detención para presas políticas durante la dictadura uruguaya.

En la producción escénica de *Actos de amor perdidos*, Cubas trabaja sobre la temática de la memoria y el pasado reciente de su país. Dice la artista que:

La obra es un trabajo de la memoria en el sentido de cómo te relacionas con la historia, más allá de la dictadura uruguaya. Es un ejercicio poético sobre el derecho a trabajar alrededor de la memoria, es decir, que trabajas sobre hechos, datos comprobables o ficticios, sobre lo visto y lo imaginado, y que forma parte de tu historia personal y social (Palapa Quijas, 2011).

En otra entrevista, dice: «surge como una necesidad de relacionarme con ese pasado no visto, no vivido en forma consciente» («Una obra de danza de Tamara Cubas. Escenas de la memoria. Familiar», 2010). En la página del colectivo Perro Rabioso, existe un pequeño tráiler de la obra⁸ que muestra partes de escenas en la plaza Independencia en Montevideo y contiene palabras clave de la obra tales como: memoria, simbólica, historia, documento, monumento, archivo y pasado.

Ahora bien, la obra surge como parte de un proyecto más amplio de investigación artística que se llama La Patria Personal (en adelante, LPP). Este trabaja en el álbum familiar⁹ a través de la recopilación de informaciones y material para crear un gran archivo de documentos y datos que están relacionados, por un lado, con la historia de su familia (recuerdos, anécdotas, testimonios, cartas, fotos, etcétera) y, por otro, con hechos históricos, fechas significativas, símbolos patrios y temáticas que hacen referencia a la construcción de la nación uruguaya y al pasado reciente. A partir de este archivo documental, se creó también un archivo de lo imaginado y lo ficticio, en el cual se encuentran trabajos que pueden vincularse a este pasado no directamente vivido.

Existen, entonces, cuatro planos diferentes de trabajo que se entrecruzan en cada escena-imagen: (1) el trasfondo histórico-político y (2) lo personal-familiar (lo real); (3) la investigación corporal (lo narrativo imaginado), y (4) la reinterpretación de otras obras.

Por un lado, el primer plano se funda en la historia oficial, con datos importantes y emblemáticos tales como la fecha del golpe de Estado, el 27 de junio

base en Montevideo. Es dirigido por Tamara Cubas y su marido Francisco Lapetina, músico y comunicador visual. Véase: <<http://perrorabioso.com/perrorabioso/>>.

8 Véase: <<http://vimeo.com/17376472>>.

9 Aquí se debe mencionar el proyecto fotográfico Álbum de Familia que llevó adelante el Centro Municipal de Fotografía (CMDF) con el Centro de Estudios Interdisciplinarios del Uruguay (CEIU) y la organización Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos “con el objetivo de recuperar la memoria fotográfica de los detenidos desaparecidos durante la última dictadura militar” desde noviembre del año 2004. El objetivo es generar un archivo de imágenes para poder posibilitar una mirada histórica sobre este tema. Existe cierta conexión con el archivo que estaba creando la artista Cubas. Igualmente, uno de los objetos/fuentes principales para su creación fueron fotos. (Magdalena Broquetas “Segundas Jornadas de Fotografía”, 2006, p. 181)

de 1973, y, en contraste con esta, el año 1830 (año de la primera constitución en Uruguay), o el número de desaparecidos uruguayos. Por otro lado, el segundo se basa en una historia personal-familiar que se despega, en cierto modo, de la oficial y habla, más que nada, sobre acontecimientos íntimos entre los familiares de Cubas, la cual incluye citas de cartas originales que se mandaron del penal, la muestra de la comunicación de dedos en la cárcel entre Cubas y su tía o la falta del tío desaparecido, entre otros. Estos dos planos forman parte de lo real.

El tercero es el plano más surrealista y ficticio que surge de un trabajo a partir del cuerpo y del movimiento que Cubas lleva adelante en su residencia en Brasil. Este es la conexión necesaria que precisa Cubas para poder relacionarse desde su lugar en el presente con el pasado. El trabajo de las reinterpretaciones de obras de otros artistas puede entenderse como último plano.

Del proyecto LPP surgen la obra escénica de danza contemporánea *Actos de amor perdidos* y otro proyecto más, que es la realización de una exposición con el título *El Día Más Hermoso*, que se inauguró en setiembre de 2012 en el Museo Blanes de Montevideo.

Una motivación principal para «dar vueltas alrededor de eso» y hacerse preguntas sobre estos temas fue un trabajo para un documental que llevó a cabo su hermana Leticia sobre el mismo territorio y, principalmente, sobre la desaparición de su tío Omar Cubas («Escenas de la memoria. Familia», 2010).

El disparador inicial y creativo para la investigación corporal de la obra de Cubas fue la experiencia de una residencia en Río de Janeiro y Teresina (Brasil) en mayo de 2009, que forma parte del proyecto Colaboratorio del Festival Panorama de Río de Janeiro, en el cual participó. El objetivo de esa experiencia para Cubas fue *poner su cuerpo* en relación con el tema (Bogliione, 2012). Muchas de las imágenes y escenas de la obra surgieron, así, del intenso intercambio con otros artistas y su familia. Menciona que sobre todo su tía fue involucrada en el proceso artístico («Escenas de la memoria. Familia», 2010).

Dos objetivos importantes para la artista fueron trabajar esa temática dolorosa a partir del presente sin ponerse en el lugar de la víctima y no crear un drama o monumento. Dice Cubas:

Me proponía trabajar con eso de forma viva, no para construir un discurso sobre lo que pasó o hacer una síntesis, sino para poder trabajar a partir de las grietas, para practicar la memoria a partir del presente, del lugar en donde estás, porque el pasado y la memoria son algo bastante inasible (Silveira, 2010).

La obra en escena y su estructura

Oscuridad total. En el medio del escenario, aparece un cuadrado blanco de aproximadamente 8 × 8 metros. Es un escenario sencillo y vacío. En este espacio, se realizan los 12 actos de la obra, como los doce años de la dictadura uruguaya (1973-1985). La artista Tamara Cubas nos presenta una variedad de

imágenes-actos que no parecen tener un orden fijo ni quieren establecer una jerarquía entre ellos. Son imágenes fuertes y quietas que se graban en la memoria. La estructura de la obra es abierta y no se puede comparar con espectáculos de danza o teatro tradicional. Es una obra escénica de danza contemporánea que contiene varias formas de expresión artística, tales como la danza y la performance, el teatro y la expresión corporal en general.¹⁰

Es importante mencionar que la danza es lo que menos se ve en esta pieza de danza contemporánea. La obra es muy conceptual y Cubas usa muchas referencias, ya sean versiones libres de obras de artistas europeos o ya sean adaptaciones de trabajos anteriores de ella misma. También los títulos de la obra y la exposición tienen significados más profundos y están conectados con contenidos de cartas que escribió su tía Mirtha Cubas a su familia desde la cárcel.

Entre las distintas escenas, el espectador puede observar la preparación del próximo acto. Esos entreactos son parte de la obra que no nos oculta el proceso de la preparación, por lo que no hay ningún misterio. Es un proceso transparente que tanto los actores como el público están compartiendo. La transparencia se refleja también en la hoja de sala que los espectadores reciben al entrar. Allí se aporta información que permite entender algunos elementos de la obra, de otra manera excesivamente crípticos e incomprensibles.

Imagen 1



Fuente: registro de obra en <<http://perrorabioso.com/portfolio-item/actos-de-amor-perdidos/>>, Tamara Cubas.

- 10 Según una definición de Johannes Odenthal, la danza contemporánea se comprende como «una danza que no solamente se basa en una técnica o una forma estética, sino que se trata de una variedad de expresiones. Busca desbordes de límites entre las artes y se quiebra con formas existentes. La danza contemporánea mantiene una estructura abierta que conscientemente marca distancias con conceptos determinados y lineales de la danza clásica y moderna» (Disponible en: <<http://www.vezt.de/tanz.htm>>, consultado el 22 de diciembre de 2014, traducción mía del 13 de diciembre de 2014).

La obra tiene una duración de 80 minutos y en ella participan diferentes performers, incluida la artista misma, algunos familiares, como su padre Luis y su tía Mirtha, y técnicos e invitados locales.

El uso de objetos en escena, entre ellos, un cráneo de vaca, la bandera uruguaya o un subtítulador con partes del himno nacional, es fundamental para la obra. Se entrecruzan datos familiares-personales y las versiones libres de obras existentes con datos y elementos de la historia oficial, como la fecha del golpe cívico-militar y los símbolos patrios y de la izquierda internacional.

La obra se presenta por primera vez en diciembre de 2010 en la Sala Zavala Muniz del Teatro Solís de Montevideo. En 2011, se inicia un pequeño recorrido de la obra por América Latina y Europa que termina con una muestra en Santiago de Chile en julio de 2013.¹¹

Análisis de la obra

El cráneo de vaca como *leitmotiv* y el simbolismo de la obra

En el primer acto «Orientales» (imagen 1), se ve a Tamara Cubas como performer en el escenario con la cabeza oculta en la máscara de un cráneo de vaca, junto con un letrero electrónico que reproduce partes de la letra del himno nacional. Este último no suena en voz alta, sino que está presentado de manera más fría y silenciosa: escrito en letras rojas electrónicas. Sin embargo, es posible imaginar que la melodía suena en la cabeza de algunos de los espectadores, sobre todo en las muestras en Uruguay con un público principalmente uruguayo. La letra roja y fría y el cráneo de vaca parecen ser símbolos de la patria uruguaya muerta. El cráneo de vaca aparece como elemento recurrente en muchas escenas (actos 1, 5, 7, 9 y 10). La escena dura aproximadamente 8 minutos. Se vuelven demasiado largos esos minutos en los cuales simplemente se ven estas dos imágenes (la letra del himno y el cráneo de vaca) fusionadas en una y a la mujer vaca hacer una coreografía sencilla hasta que parece morir.

11 La obra fue mostrada en agosto de 2011 en el Teatro El Galeón en la Ciudad de México en el Festival Transversales, que es un encuentro internacional de escena contemporánea, y en el Teatro Romo en Pachuca (Estado Hidalgo, México). En Europa, se realizaron muestras en Bilbao (España), Lisboa (Portugal), Belgrado (Serbia) y Berlín (Alemania) en mayo de 2013. Quiero mencionar que todas las muestras se hicieron en teatros o espacios de danza contemporánea, lo que a mí me planteó las siguientes preguntas: *¿para quién está dirigida esta obra?* *¿Quiénes son los espectadores?* *¿Por qué no hubo ninguna muestra en un espacio callejero o un espacio menos académico?* *¿Por qué no en un colegio o espacio pedagógico?*

Imagen 2



Fuente: registro de obra en <<http://perrorabioso.com/portfolio-item/actos-de-amor-perdidos/>>, Tamara Cubas.

También en la segunda escena (imagen 2), cuyo título es «La patria libre», aparece otro símbolo nacional fuerte, que es la danza folklórica el pericón nacional. Aquí, la performer Cubas tiene una caja sobre la cabeza con el texto: «Industria uruguaya. Conservar en lugar seco y fresco». El ser humano o la criatura sin cabeza humana aparece como el *leitmotiv* de la obra (performer con un cráneo de vaca, una caja de industria sobre la cabeza o un pizarrón delante de ella). El pericón se baila normalmente en pareja, con música, pero en esa escena el símbolo patrio aparece también de manera fría y trunca. La performer con la cabeza oculta no puede bailar el pericón como debería bailar, simplemente porque no puede ver, no hay música, ni un compañero para bailar. El único sonido que se escucha es la voz del bastonero,¹² que hace recordar a viejas grabaciones de militares gritando. En mi caso, no pude entender lo que dice, pero la voz parece autoritaria y seria.

El pericón, el himno y la bandera nacional son algunos de los símbolos nacionales más fuertes de la República Oriental del Uruguay, pero esos símbolos, más bien, dan la apariencia de estar muertos. Cubas nos ofrece una base de datos que construye la orgullosa nación uruguaya, pero, poco a poco, se

12 El pericón nacional contiene una serie de diferentes figuras que van realizando las parejas. El bastonero es el personaje que guía el baile, es la persona «que da las voces de mando en las danzas y oficia de especie de maestro de ceremonias», por lo que, entonces, «da la orden de mando de cada figura». Ejemplos de expresiones: «¡Balanceo por la derecha!», «¡a la voz de “aura”!» o «¡de frente a su compañero! ¡Aura!» («Folklore: el saber del pueblo». S. f. EN LÍNEA. *Plan Ceibal*. Disponible en: <http://www.ceibal.edu.uy/contenidos/areas_conocimiento/expression/090922_folklore/el_bastonero.html>, consultado el 20 de diciembre de 2014).

suman quiebres, como la fecha del golpe en el cuerpo de Cubas o el número de desaparecidos.

¿Qué significan los símbolos patrios como el himno nacional, la bandera, el pericón, la fecha de la primera constitución, etcétera, para los uruguayos? ¿Son símbolos muertos o siguen vivos en la vida cotidiana? ¿Qué significa el himno? ¿Dónde y cuando se canta?

Se recuerda, se sabe, se (re)conoce, pero no se viven esos símbolos en la cotidianidad uruguaya; eso parece insinuar la obra de Cubas.

El pericón fue una danza bailada durante el coloniaje que comenzó a decaer ya en 1885 («El pericón nacional», s. f.). Hoy en día, el pericón forma parte de la formación educativa de Uruguay, sobre todo en primaria. Los alumnos aprenden el baile y lo van mostrando cada año en los festejos de fin de año. Pero casi no es posible ver el pericón en espacios públicos de la vida actual de los uruguayos en Montevideo.¹³

Existen fuertes símbolos patrios, mitos, ritos, fechas conmemorativas y costumbres en cada nación que crean una identidad colectiva compartida de manera inconsciente y diferente. Todos son profundamente anclados en la sociedad y, en muchos casos, no son interpelados, porque simplemente están allí y forman parte del legado cultural nacional. Cubas usa esos símbolos patrios, fechas y datos para interpelar, criticar, mostrar y abrirle otro espacio de pensamiento al espectador.

Entre el quinto acto «Si el pampero»¹⁴ (imagen 3) y el noveno acto «Siempre hay una voz» (imagen 4) existe cierta conexión. Otra vez Cubas nos presenta el ser humano-vaca en dos diferentes situaciones demasiado incómodas para la criatura. En esas dos escenas, es menos importante tener un trasfondo de información,¹⁵ porque los cuerpos hablan por sí mismos. El ser humano-vaca está solo en el medio del escenario; tres personas están paradas, lo siguen y no lo dejan tranquilo. Lo acosan, lo rodean, lo castigan. El ser humano-vaca no puede huir ni defenderse y tiene que aguantar.

En el acto 5, las personas lo abanicán con un viento que parece ser muy desagradable. Este viento molesto impone una ambigüedad fuerte con la letra

13 Quiero señalar que una de las integrantes del curso de maestría La Historia Reciente del Teatro Contemporáneo mencionó que la estructura de la obra y, sobre todo, la hoja de sala le recuerdan a una estructura muy escolar. En los festejos escolares de fin de año, se celebran ceremonias rituales en las que se exhiben los símbolos patrios. El día 6 de diciembre de 2014 fui a conocer un festejo escolar y tuve la impresión de que se trata de un rito muy establecido y siempre muy similar. Los niños cantan el himno, hacen el cambio de la bandera y bailan el pericón, etcétera. Me pregunto si por fuera de la costumbre y de la obligación los niños conocen y aprenden el trasfondo de esos festejos.

14 «Si el pampero la acaricia» se trata de un verso de la estrofa de un himno patriótico titulado *Mi bandera*, que se entona en ceremonias oficiales (el texto completo se puede leer aquí: <<http://www.escueladigital.com.uy/himno.htm>>). En dicha canción, se alude al Pampero, un viento frío y fuerte que viene del sur y es característico de la región del Río de la Plata.

15 En la hoja de sala simplemente se alude la información (acto 9) de que se trata de una adaptación del video Sector E N.º 273 de Sergio Caddah y Tamara Cubas. El acto 5 no tiene información adicional.

de la marcha *Mi bandera*, que dice: «Si el pampero la acaricia». En la escena 9, están las tres personas encima de la vaca y la iluminan con luces de proyectores fuertes. De la oscuridad, salen, de vez en cuando, potentes flashes y, de repente, se ve el cuerpo plegado y vulnerable del ser humano-vaca. Las dos escenas parecidas crean una desazón o malestar en el ambiente y parecen mostrar dos tipos de torturas o acoso sin recurrir a una violencia directa.

Imagen 3



Fuente: registro de obra en <<http://perrorabioso.com/portfolio-item/actos-de-amor-perdidos/>>, Tamara Cubas.

En el archivo de Cubas, existen otros proyectos relacionados con el cráneo de vaca tales como la serie de fotos *Mujer vaca*, creada junto con el fotógrafo brasilero Sergio Caddah (dirección y foto).¹⁶ Cubas no nos presenta una vaca viva; la carne no está, sino lo que vemos es el cráneo, el hueso, la muerte. La carne se comió y se sigue comiendo en el país: Uruguay vivió y sigue viviendo de la vaca. Así, la vaca es otro símbolo fuerte del país. La carne uruguaya no solamente alimenta a la población uruguaya,¹⁷ sino que también, desde hace décadas, es exportada en grandes cantidades a todo el mundo. Históricamente, la carne salada y el cuero bovino, junto con la lana ovina, han sido otras exportaciones tradicionales y fuentes de riqueza del país.

16 En Youtube, existen dos videos que se pueden ver en los siguientes enlaces: <<https://www.youtube.com/watch?v=mnssy92crjQ/>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=iJsETlp1mUI>>.

17 Los habitantes de Uruguay consumen en promedio por año 58,2 kilos de carne. En la Unión Europea, son aproximadamente 19 kilos por habitante por año («Uruguay hat weltweit den höchsten Rindfleischverbrauch». 2010. EN LÍNEA. *Agência Latinapress News & Media*. Disponible en: <<http://latina-press.com/news/40639-uruguay-hat-weltweit-den-hoechsten-rindfleischverbrauch/>>, consultado el 18 de diciembre de 2014).

La relación entre un cuerpo vivo y el cráneo de una vaca muerta refleja la ambigüedad que representan para mí estos símbolos patrios. Por un lado, siguen sobreviviendo en la enseñanza primaria y en los actos oficiales, pero, por otro, no son símbolos vigentes. Parece extraño que se sigan manteniendo en la formación educativa y que recién en los últimos años se enseñe sobre la dictadura militar.¹⁸

Dice Cubas:

La cabeza de vaca es un elemento que tiene que ver con mi país. Uruguay es un país vacuno. Nosotros vivimos de este animal e incluso está en el escudo nacional, entonces para mí tiene el significado de la patria. («Arte, espacio para la reflexión», 2011).

El plano familiar y personal

Hay dos actos muy personales (actos 3 y 12) y otro más que incluye información basada en acontecimientos familiares (acto 6). El acto 3 tiene el simple título «240» y se refiere a los 240 desaparecidos uruguayos.¹⁹ Como performer, se presenta su padre Luis Cubas llevando un pizarrón en sus manos con la palabra «Hermano».²⁰ Los números de desaparecidos uruguayos aparecen entre ellos, otra vez, en el letrero electrónico.

18 Recién en 2008 se añadieron los acontecimientos sobre el pasado reciente del país en los planes de estudios de enseñanza primaria y secundaria, lo que generó gran escándalo y polémica.

19 Según los datos oficiales de la Investigación Histórica sobre Detenidos Desaparecidos del equipo universitario, existen 169 casos de detenidos desaparecidos adultos, de los cuales la mayoría pertenecen a Argentina (126 casos), solamente 32 a Uruguay, otros 9 a Chile, 1 a Bolivia y 1 a Colombia). Además, existen tres casos de desaparición de menores de edad en Argentina hasta hoy en día. Hay que mencionar que «dicho listado es parcial y posible de ampliar por la obtención de nueva información e investigaciones históricas» (RICO, Álvaro. Coord. 2008. *Investigación histórica sobre la dictadura y el terrorismo de Estado en el Uruguay (1973-1985)*. Tomo I. Montevideo: Universidad de la República, 769). Para tener más información, se puede visitar la siguiente página web: <http://archivo.presidencia.gub.uy/_web/noticias/2007/06/2007060509.htm>.

20 En la exposición El Día Más Hermoso, Cubas muestra un video con el título *Hermano* que tiene una duración de 14 minutos. Es un video-imagen en el que vemos en escena también al padre de la artista. Otro trabajo conectado con el acto tiene el título «El agujero y la bala», el cual muestra una serie de cinco fotografías en las que se puede observar a los familiares con un pizarrón agujereado que representa lo que les falta a ellos. Las palabras son: inocencia, alegría, desvelo, ¿dónde? Esas palabras simbolizan el agujero que quedó cuando el tío Omar Cubas desapareció en 1975, ya sea el *Hermano*, la *Alegría* o la *Inocencia*. La última pieza que quiero mencionar en este contexto es un trabajo performativo que termina en una serie de fotografía y collage con el nombre *Caídas*. Cubas experimenta con su propio cuerpo desnudo y actúa 240 caídas diferentes, como las caídas de los desaparecidos uruguayos. La repetición y el exorcismo propio forman parte de su performance. Para ver más información: <<http://perrorabioso.com/portfolio-item/el-dia-mas-hermoso/>>.

Imagen 4



Fuente: registro de obra en <<http://perrorabioso.com/portfolio-item/actos-de-amor-perdidos/>>, Tamara Cubas.

El doceavo acto se titula «Flacas mulleras». Con esa última escena, Cubas y su tía llevan al espectador a un mundo muy particular e íntimo. Las dos mujeres sentadas en el suelo, en la oscuridad, con un solo foco de luz que crea un espacio opresivo y pequeño, muestran el lenguaje de dedos practicado por las presas políticas en el penal para poder comunicarse por debajo de las puertas de sus celdas. El dúo —tía y sobrina— reescribe con sus dedos un extracto de una carta enviada por Mirtha en 1976 desde el penal a su familia. La última frase citada de la carta dice: «Quisiera que todos ustedes estén bien y contentos, no coman mucho: recuerden que vientres voluminosos poseen flacas mulleras» (Perro Rabioso, 2013). ¿Qué significa? ¿Es un código, un dicho?

Otro acto que lleva contenidos de cartas enviadas entre los hermanos Cubas es el acto 6, «Se venden cortes enfriados». Las informaciones y las citas de las cartas se entrecruzan con textos extraídos de los titulares de la prensa del año 1973.²¹ De este modo, se crea una ambigüedad en la cual el espectador no sabe cuál información pertenece a lo personal y familiar y cuál a lo público y lo político.

Los símbolos de la izquierda

«Sería feliz» es el título del acto 4 que contiene un símbolo fuerte de la izquierda que es la canción *Internacional socialista*.²² La performer Cubas entra en el medio del escenario y escribe una serie de palabras en la pizarra. Escribe,

21 Véase la información dada en la hoja de sala.

22 Es la canción más famosa del movimiento obrero y se entiende como el himno oficial de los trabajadores del mundo entero. La letra original es en francés y fue escrita por Eugène

muestra, borra, escribe de nuevo, muestra y borra, etcétera: «Sería feliz / si escuchara / la *Internacional socialista* / cantada a coro / a la 1 / a las 2 / 3». Pero nadie canta, aunque lo pida. El colectivo del público está directamente llamado a participar y cantar. Cubas trata de interpelar a los espectadores. En una de las muestras en México, se suman personas del público al escenario para cumplir con lo que pide Cubas en su segunda interpelación: «Necesito muchos / cuerpos desnudos / para hacer / una escena / montaña de cuerpos / necesito tu cuerpo». Me cuenta en una entrevista²³ que fue algo muy inesperado para ella, porque, como no había ocurrido antes, no sabía cómo reaccionar y qué hacer con todos esos cuerpos en escena. Sin embargo, es una escena que llama a la participación, que termina por ser una pieza en la que se puede intervenir.

Otro símbolo de la izquierda se encuentra en el acto 7, «Emplazamiento», en el que se invita al público a regresar al ambiente de la resistencia al golpe de Estado con la huelga general de 1973 que duró quince días. Suena la bocina del diario *El Día*, que se escuchaba en los grandes acontecimientos, y vuelan panfletos al aire —volantes—, que llegan hasta las primeras filas del público. En esos avisos, se llama a los trabajadores a volver a sus tareas durante la huelga general.²⁴

Las reinterpretaciones de otras obras

Hay una gran cantidad de escenas en las cuales Tamara Cubas usa obras existentes de otros artistas o de ella misma para contextualizarlas en esta obra. El primer acto en el que hace referencia a una obra europea es el acto 6 «Se venden cortes enfriados», en el cual se versiona un fragmento de *Laughing Hole* (2006), de la artista La Ribot.²⁵ La versión original es una performance que dura 6 horas. Tres mujeres, vestidas en túnicas de colores y chancletas, se ríen frenéticamente sin parar. Lo absurdo y surrealista es que, mientras se ríen de manera muy exagerada, colocan carteles con mensajes, para nada humorísticos, en la pared. Cabe señalar que esta es la única escena en la cual el espacio escenográfico se engrandece y la pared del fondo pasa a formar parte del escenario para colocar los carteles. A veces, no se sabe si las mujeres están riéndose o llorando. El cambio de luz —ahora es una luz más pesada y de color verde oscuro— también aporta al ambiente.

Pottier en 1871 e incluida dentro de su obra *Cantos revolucionarios*. En 1888, el socialista, luego comunista, Pierre Degeyter compuso la música.

23 Entrevista del día 11 de noviembre de 2014.

24 Véase la hoja de sala: <<http://www.perrorabioso.com/sites/default/files/HojadeSala.pdf>>.

25 María José Ribot Manzano (*La Ribot*) es una artista española que nació en 1962.

Imagen 5



Fuente: registro de obra en <<http://perrorabioso.com/portfolio-item/actos-de-amor-perdidos/>>, Tamara Cubas.

La versión de Cubas es demasiado parecida a la original. Las únicas diferencias son el tiempo (el acto dura aproximadamente 7 minutos) y el contenido de los carteles, que en el caso de la de Cubas se refiere a textos extraídos de los titulares de prensa del año 1973 y a partes de cartas enviadas entre los hermanos Cubas (1973-1985).

El acto 8 «Sector E N.º 273» también es una escena versionada de una obra de un bailarín y coreógrafo europeo, Gills Jobin:²⁶ se llama *Braindance*²⁷ y es del año 1999. El nombre del acto alude, por un lado, a la localización de la tía Mirtha en el penal y, por otro, al número que tuvo ella como presa política. El acto «Sector E N.º 273» es uno de los más largos, con aproximadamente 14 minutos de duración, y en él se muestra el abuso de cuerpos más fuerte y directo. Tres mujeres están en el suelo. Entra un hombre y coloca rollos abajo de los cuerpos que parecen estar muertos. Aparece otro varón más y empiezan a desnudar los cuerpos femeninos, bajándoles los pantalones y levantándoles las camisetas.²⁸ En un segmento o momento más avanzado del mismo acto, las cinco personas hacen una montaña de cuerpos y se trasladan del lado izquierdo del

26 Gills Jobin nació en 1964 en Suiza («Gilles Jobin». S. f. EN LÍNEA. *Wikipedia*. Disponible en: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Gilles_Jobin>, consultado el 19 de diciembre de 2014).

27 Un registro completo de la obra se encuentra disponible en el siguiente enlace: <<http://vimeo.com/44756854>>.

28 Según una presa política, pedirle a una mujer que se desnude es totalmente diferente a pedirselo a un hombre.

escenario al otro lado. Esto se puede entender como respuesta a la demanda de Cubas del cuarto acto, en la cual pide una montaña de cuerpos. Otra vez parece ser una reversión demasiado idéntica al original.

En el acto 10 «18 de Julio», se ven a dos performers, Tamara Cubas y Santiago Turenne, desnudos en escena. Aquí, Cubas interpreta una versión libre de una escena de la obra del coreógrafo Jerome Bel,²⁹ titulada con el mismo nombre: *Jérôme Bel* (1995).³⁰ El hombre y la mujer en *Actos de amor perdidos* van escribiéndose cada uno, con un lápiz de labio, una fecha emblemática en su cuerpo. Como indica el programa: «Fecha en el cuerpo del hombre: Jura de la Primera Constitución de la República. Fecha en el cuerpo de la mujer: Golpe de Estado cívico-militar en Uruguay». Igualmente aquí la referencia al original es muy evidente.

El penúltimo acto se llama «Isla» y tiene como referencia la obra ATP,³¹ que Cubas misma creó en 2008. Aquí, se ven tres cuerpos en escena, desnudos y enredados entre sí. El único objeto adicional es un micrófono que nos abre un mundo: el de los rumores íntimos de los performers. Cuando se cae el micrófono, se escucha un ruido fuerte en el silencio. La escritura roja hecha con lápiz labial sobre los cuerpos de los intérpretes deja huellas rojas por el suelo.

Todas las reversiones parecen casi idénticas a las originales y las diferencias existentes son muy pequeñas. Cabe preguntarse por qué estos actos conservan una similitud tan cercana a los originales o cómo surgió el interés de apropiarse o citar partes de obras europeas. Esas copias —o citas— fueron las partes de la obra que menos me gustaron cuando vi las referencias originales. No obstante, leyendo más sobre la artista, me pareció más y más lógico su interés por recontextualizar ciertas obras de artistas europeos. Además, ella está reinterpretando tanto obras preexistentes como también la historia de su país que no vivió conscientemente, pero, en los dos casos, las pone en su propio contexto personal.

Un primer motivo simple es la circunstancia, ya que se trata de artistas u obras que influyeron mucho a Tamara Cubas, por lo que reinterpretarlas también es «un acto de amor» hacia ellas.

Otro segundo motivo es que Cubas ofrece un espacio visual en su página web que está abierto para todo público. En él, hay un montón de documentos

29 Jérôme Bel es un coreógrafo y bailarín de Francia que nació en el año 1964 («Jerome Bel». S. f. EN LÍNEA. *Wikipedia*. Disponible en: <http://de.wikipedia.org/wiki/J%C3%A9r%C3%B4me_Bel>, consultado el 20 de diciembre de 2014).

30 La obra *Jérôme Bel* «est basée sur la totale nudité des interprètes» («está basada en la total desnudez de los intérpretes») («Jérôme Bel». S. f. EN LÍNEA. *Théâtre du Rond Point*. Disponible en: <<https://www.theatredurondpoint.fr/artiste/jerome-bel/>>).

31 «ATP es una obra de danza contemporánea presentada a través de una serie de imágenes visuales y sonoras. Tres cuerpos realizan una serie de pruebas físicas, siguiendo instrucciones en común. El sonido es manipulado en directo a través de la captación de los sonidos que los cuerpos producen, devolviendo el universo sonoro de la obra. ATP se pregunta sobre el por qué y desde dónde habitar la escena, el tiempo y el espacio. Cuando no tengo nada nuevo que decir, pero igualmente sigue teniendo sentido ocupar ese lugar» Disponible en: <<https://www.perrorabioso.com/portfolio-item/atp/>>, consultado el 20 de diciembre de 2014).

(fotos, registros de las obras, etcétera) que se pueden descargar y que están allí para que la gente los use. Ella y su marido son «partidarios del *copy-left* y no de la defensa a capa y espada de la figura del autor»; además, son «abiertos a la mezcla y la hibridación» (Flores, 2011). En una entrevista, la artista menciona lo siguiente:

Las motivaciones para una revolución, política o artística, pueden provenir de influencias cercanas, nacionales o americanas, pero las ideas fundacionales, las que motivaron a nuestros motivadores, siempre han provenido de Europa y, por lo tanto, volver allí es también volver a las raíces de nuestros pensamientos renovadores (Veneziani, 2010).

Más para decir

El poder de la imagen y de lo escrito

La imagen como idea inicial aparece por la falta de otros objetos. A la tía, cuando la dejan salir de la cárcel, solo le devuelven su carnet de identidad y una foto que le había mandado Cubas, cuando era una niña de 2 años, con las líneas: «Para mi tía, que la quedé esperando en Navidad» (Boglione, 2012). La tía le da esa foto a Cubas y le dice que le pertenece a ella. El poder de la imagen juega, entonces, un papel muy importante dentro de la obra, pues es una de las fuentes principales de Cubas para empezar el trabajo de investigación y un elemento básico para su creación. La obra vive de sus imágenes.

Otro elemento importante es la palabra, lo escrito, ya que también son fuente principal para la investigación de Cubas las cartas escritas por la familia.

Los contrastes

Es la historia personal de la artista alrededor del conocimiento de las experiencias de la propia familia, pero el público está invitado a conocer este espacio personal para relacionarse desde su «universo personal» (Palapa Quijas, 2011). Así, Cubas abre un espacio entre lo privado y lo público. Por un lado, es un trabajo unipersonal y, por otro, no lo es, porque no está solamente ella. Hay varias influencias de otras obras, de artistas y de los familiares que le aportan algo a la obra. Aunque Cubas es la protagonista en muchas escenas, nunca se pone en primer plano. También, el discurso del enmascaramiento aporta a la insignificancia de la persona Cubas. Ella es la narradora, pero, al mismo tiempo, tampoco es la única, porque hay más narradores a partir de ella.

Otro contraste es entre lo individual y lo colectivo, como en las dos escenas en las que aparece la mujer vaca (actos 5 y 9) y en las cuales el individuo está solo y sometido a cierta forma de tortura. Lo individual también se puede transportar a la generación posdictadura, en la cual no hay una necesidad tan fuerte de colectivismo. Cubas se plantea las siguientes preguntas en referencia a su

generación: «¿Tenemos una idea de futuro? ¿De un futuro colectivo? No lo creo, y no creo que sea negativo o que sea grave. Es diferente» (Peveroni, 2012). Por un lado, lo colectivo claramente se encuentra en el plano de la producción misma de una obra, porque es un producto colectivo. Por otro lado, el público también es un colectivo que observa la producción artística. Por último, se puede establecer una relación con el colectivismo de la generación de los padres de Cubas que fueron parte de la lucha contra el régimen dictatorial. Es evidente que existe un contraste entre las distintas generaciones, entre los que vivieron de manera consciente la dictadura y las generaciones posdictadura.

Finalmente, vale consignar la tensión —productiva, provocativa— que se plasma por cuanto se trata de una obra de danza contemporánea y moderna que contrasta con la muestra de los conceptos de identidad y nacionalidad tradicionales y, acaso, anacrónicos y perimidos.

La idea del espectador

El público quiere ir y ver una cosa cerrada, completa, y nuestra época no se trata de completar, sino [de] abrir a relacionarse. Entonces es complejo. [...] El público tiene que trabajar y el público viene con un concepto de consumidor (Video Danza Uruguay, 2012).³²

La idea del «espectador activo» que propone Cubas no es un concepto nuevo, sino que existe ya hace unas décadas. El ejemplo más famoso quizás es el teatro épico del alemán Bertolt Brecht, del año 1926, quien experimentaba nuevas formas teatrales para acercarse a una que le permitiera al público entender conflictos sociales y poder cambiar la sociedad, darle un giro favorable. El teatro épico se centra en lo político y lo social. Tamara Cubas reclama un espectador activo, atento y una relación horizontal con el público. Dice:

Pienso en el arte como un lugar de discurso y de reflexión, entonces, en qué lugar está el espectador, y me interesa un público que piense, que se aburra, que se moleste, no solo que se deleite, sino que deba estar activo (Video Danza Uruguay, 2012).

Para poder construir su «espectador ideal», usa prácticas en escena que le permitan al espectador relacionarse de manera abierta con lo visto. Los entreactos (la preparación de las próximas escenas), con su transparencia, garantizan que el público se sienta más involucrado en el proceso escénico y posibiliten una relación horizontal.

32 Esa cita viene de una entrevista a la artista Tamara Cubas que encontré en Youtube.

Epílogo y críticas posibles

Cubas hizo de *Actos de amor perdidos* una obra escénica muy compleja con la que difunde una riqueza en muchos sentidos. El entrelazamiento de los diferentes planos y la fusión de distintas imágenes en una son muy interesantes. Es una mirada inteligente, abierta y muy política. La obra vive de sus imágenes escénicamente sencillas y desnudas (en varios actos, hace que los performers literalmente se desnuden), pero simbólicamente muy complejas. Los diferentes planos se entrecruzan permanentemente y así se crea un tejido de imágenes. A veces, pareciera que faltara un guión entre las imágenes abiertas, aunque el ser humano-vaca parece funcionar como el hilo de la obra.

Esta pieza escénica es muy silenciosa, y los planteos, en ocasiones, duran demasiado tiempo, lo que permite imaginar que pudo haber personas en el público que se hayan aburrido o hayan perdido la concentración. Sin embargo, esos espacios y esperas dejan mucho espacio (tiempo) libre para hacer nuestras propias asociaciones. Cubas reclama mucha paciencia del espectador. Existen, así, muchos caminos abiertos para entenderla e interpretarla; cada uno construye su propia mirada y lectura, como cada uno también construyó su propia memoria o está construyéndola. La memoria a la cual nos lleva la autora es abierta y colectiva.

En lo personal, la obra me aportó mucho para la comprensión de la dictadura militar y me abrió muchos espacios de investigación sobre varias temáticas vinculadas al pasado reciente. Cubas no crea una obra panfletaria, sino que elabora una mirada inteligente y amplía del pasado reciente y de la memoria.

Después de haber trabajado la obra desde diferentes puntos de vista, mi propia mirada ha cambiado varias veces en este proceso. Lo que aprendí es que cada persona, desde su lugar, su interés y su trasfondo cultural, la ve con ojos distintos. Haciendo entrevistas con distintas personas, me di cuenta de que había muchos niveles de entendimiento de la obra, sobre todo dependiendo de la generación, su interés y su trasfondo personal.

Entre los entrevistados, había personas que simplemente se dejaron llevar por el lenguaje más corporal y los sentimientos que surgieron a partir de los imágenes, sin buscar entender todos los símbolos e imágenes. Otras personas entendieron los símbolos patrios de manera más profunda y tenían mucho interés en el discurso temático con las diferentes propuestas ofrecidas por Cubas. Otras, incluso, la vieron desde su universo creativo y artístico y observaron más que nada los discursos escénicos. Los distintos procedimientos usados para transmitir discursos son más bien conocidos (desnudarse, involucrar personas que no son del ámbito del arte o de la danza, juego con objetos que tengan cierta significación, uso de carteles con texto y el hecho de tapar la cara, etcétera), pero conforman un conjunto interesante.

¿Qué perspectiva tengo? ¿Cómo veo la obra? ¿Como bailarina y creadora escénica? ¿Como hija de exiliados? ¿Como extranjera? ¿Como persona de la misma generación que Cubas? ¿Como persona que no vivió la dictadura?

El espectador está libre en sus decisiones, pero igual tiene que decidir. ¿Quiero leer la hoja de sala? ¿Quiero saber más sobre la artista? ¿Qué me interesa más, la propuesta escénica o el discurso temático? ¿Qué veo en las imágenes dadas? ¿Cómo las conecto? ¿Soy un espectador consumidor o quiero relacionarme más profundamente?

Desde la perspectiva de extranjera, me cuestioné varias cosas. ¿Qué le ocurre a un espectador que no maneja la información que el público uruguayo sí posee? ¿Cómo es para alguien que no reconoce los símbolos patrios y no puede entender su riqueza simbólica? Aunque la hoja de sala da información importante para cada acto, la obra presupone un alto conocimiento del país. Sin ese trasfondo histórico y político, se pierde mucha información significativa en el camino del entendimiento. Igualmente, Cubas se hizo preguntas con respecto a eso: «Mi temor era que la obra quedara muy local, no porque no fuera comprendida afuera, sino porque su discurso no se universalizara» (Silveira, 2010). Lamentablemente, Cubas tiene razón y la obra realmente es muy local. Los símbolos pueden ser sustituidos: el himno de Uruguay o cualquier otro himno, da lo mismo, pero cabe preguntarse si realmente el reemplazo de los símbolos es posible o si simplemente funciona teóricamente: ¿es la obra universal o no?

Asimismo, Tamara Cubas trabajó en todas las funciones que se realizaron fuera de Montevideo con artistas locales. La inclusión de ellos es parte del trabajo alrededor de la memoria y del mayor entendimiento entre los diferentes países. Es un trabajo e intercambio respetuoso con ella misma, con su propia familia, con artistas (locales) y amigos y con el público.

En cuanto al público montevideano de la danza contemporánea, quiero mencionar, por último, que es un público muy específico, pequeño y de clase media-alta. También el Teatro Solís es un espacio con un público determinado. Sería una buena propuesta mostrar esa obra en otros ámbitos sociales y culturales o en contextos escolares o callejeros, para que no se relacione solamente la gente que ya de por sí pertenece a ese ámbito.

Bibliografía

- «Arte, espacio para la reflexión» (2011). [EN LÍNEA]. *Perro Rabioso*. Disponible en: <<https://perro-rabioso.com/2011/08/09/arte-espacio-para-la-reflexion/>>.
- BOGLIONE, Riccardo (2012). «El archivo en escena». *La Diaria*.
- «El pericón nacional» (s. f.) [EN LÍNEA]. *Enlaces Uruguayos*. Disponible en: <<http://www.enlace-suruguayos.com/Pericon.htm>> (consultado el 18 de diciembre de 2014).
- «Escenas de la memoria. Familia» (2010). *Caras y Caretas* (483).
- FLORES, Alejandro (2011). «La historia es para apropiarnos de ella». *El Economista*.
- PALAPA QUIJAS, Fabiola (2011). «Creo imágenes para que el público se relacione desde su universo: Cubas». Periódico *La Jornada*.
- PEVERONI, Gabriel (2012). «Memoria performática». *Caras y Caretas*.
- PERRO RABIOSO (2013). *Actos de amor perdidos* [EN LÍNEA]. Disponible en: <<http://perrorabioso.com/portfolio-item/actos-de-amor-perdidos/>>.
- RICO, Álvaro (2008) (coord.). *Investigación histórica sobre la dictadura y el terrorismo de Estado en el Uruguay (1973-1985)*. Montevideo: Universidad de la República.
- SILVEIRA, Silvana (2010). «Sin concesiones y desde las grietas. Tamara Cubas: memoria en tiempo presente». *La Diaria*, 10 de diciembre.
- «Una obra de danza de Tamara Cubas. Escenas de la memoria. Familiar» (2010). *Caras y Caretas* (348).
- VENEZIANI, Walter (2010). «Actos de amor perdidos» [EN LÍNEA]. *Semanario Brecha*. Disponible en: <<http://www.perro-rabioso.com/node/2559>> (consultado el 20 de diciembre de 2014).
- Video Danza Uruguay (2012). *Tamara Cubas* [EN LÍNEA]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=owfiUMz9BgU>>.

Los autores

MARÍA CECILIA ABELENDA (Montevideo, 1967). Profesora de Literatura egresada del Instituto de Profesores Artigas y coordinadora de Talleres Literarios egresada de Quipus. Ha realizado talleres de formación actoral (tres años en el Teatro La Comuna) y como narradora oral escénica, entre otros. Actualmente, se desempeña como encargada de Comunicaciones de la Sala Verdi (Intendencia de Montevideo) y cursa la maestría en Ciencias Humanas, opción Teoría e Historia del Teatro, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República.

Contacto: <ceciabelenda@gmail.com.>

CRISTINA GONZÁLEZ LAGO (Montevideo, 1957). Arquitecta, escenógrafa y estudiante de la maestría en Ciencias Humanas, opción Teoría e Historia del Teatro, de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República.

Contacto: <crigl@adinet.com.uy>

PAOLA LARRAMA (Montevideo, 1985). Actriz egresada de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático, docente de Inglés egresada del Instituto Alianza Uruguay-Estados Unidos y estudiante de la maestría en Ciencias Humanas, opción Teoría e Historia del Teatro, de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República.

Contacto: <paolarrama.9@gmail.com>

HUGO ADRIÁN MARTÍNEZ (Montevideo, 1977). Profesor de Lengua Portuguesa y licenciado en Letras (portugués-español) por la Facultad Anhembi Morumbi de San Pablo, ciudad donde residió por treinta años. Estudiante de la maestría en Ciencias Humanas, opción Literatura Latinoamericana, de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República. Ha publicado un libro de poemas y ha traducido diversas obras literarias.

Contacto: <hugo.adr@gmail.com>

ANDREA MORETT (Ciudad de México, 1981). Licenciada en Literatura Dramática y Teatro por la Universidad Nacional Autónoma de México y estudiante de la maestría en Ciencias Humanas, opción Teoría e Historia del Teatro, de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República. Actriz e integrante del Grupo de Teatro del Oprimido (Montevideo) y del Colectivo Teatro para el Fin del Mundo (Montevideo), el cual desarrolla un programa continuo de intervención de

espacios abandonados y realiza el Festival Teatro para el Fin del Mundo en Uruguay. Docente de Teatro en el Ministerio de Educación y Cultura, de Expresión Corporal en la Universidad de Montevideo y de Teatro Comunitario en el programa Esquinas de la Cultura.
Contacto: <andreatzin18@gmail.com>.

GUSTAVO REMEDI (Montevideo, 1962). En 1986, se graduó de la licenciatura en Estudios de Arquitectura en la Universidad de Minnesota, Mineápolis. Posteriormente, realizó una maestría en Literatura Hispanoamericana (1986-1989) y un doctorado (1990-1993) en Literatura Hispanoamericana y Estudios Comparados de Sociedades y Discursos en la misma universidad. Entre 1994 y 2011, se desempeñó como profesor de Literatura y Estudios Hispánicos en Trinity College, Connecticut. En 2009, ingresó al Sistema Nacional de Investigadores, nivel II.

Actualmente, es profesor del Departamento de Teoría y Metodología Literaria del Instituto de Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, y de la maestría en Ciencias Humanas, opción Estudios Latinoamericanos y opción Teoría e Historia del Teatro.

Es autor de: *Murgas: el teatro de los tablados. Crítica de la cultura nacional desde las prácticas culturales de las clases populares* (1996); *Escenas de la vida cotidiana 1910-1930. El nacimiento de la sociedad de masas* (2009), con Daniela Bouret; *Vista desde el Norte: sinopsis de los estudios latinoamericanos en EE. UU. hasta la década de 1980* (2011). Es compilador de: *La dictadura contra las tablas: teatro uruguayo contemporáneo e historia reciente* (2009), junto con Roger Mirza; *Horizontes y trayectorias críticas. Los estudios del teatro latinoamericano en EE. UU.* (2015) y *El teatro fuera de los teatros* (2016). Además, es autor de numerosos artículos y ensayos en revistas y libros de crítica literaria y cultural.

Contacto: <gremedi2@gmail.com>.

ESTÍBALIZ SOLÍS CARVAJAL (Alajuela, 1986). Filóloga clásica por la Universidad de Costa Rica y actriz egresada del Taller Nacional de Teatro, Ministerio de Cultura y Juventud (Costa Rica). Especialista en Gestión Cultural por la Universidad de la República y estudiante de la maestría en Ciencias Humanas, opción Teoría e Historia del Teatro, de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República. Dramaturga y directora teatral del Colectivo La Tijera y coordinadora del espacio de reflexión sobre teatro para públicos infantiles y juveniles del Centro Cultural Florencio Sánchez (Montevideo).
Contacto: <estibaliz.sc@gmail.com>.

TANIA-MARIA STERNBERG (Berlín, 1990). Egresada en Pedagogía de Arte y Español. Fue parte de un programa de beca del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD, por sus siglas en alemán) (Promos) en Montevideo y estudió en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, sobre movimientos artísticos en relación con la historia reciente de Uruguay. Participó en una formación de danza. Actualmente, trabaja en proyectos artísticos con jóvenes. Contacto: <tania.sternberg@posteo.de>.

YANINA VIDAL (Montevideo, 1987). Egresada del Instituto de Profesores Artigas en la especialidad Literatura. Maestranda en Ciencias Humanas, opción Teoría e Historia del Teatro, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República. Ejerce como docente en Educación Secundaria y Técnico Profesional. Es crítica teatral de la *Revista Relaciones*. Ha presentado trabajos en congresos, tanto en Uruguay como en el extranjero. Contacto: <yaninavidalm@gmail.com>.

Puesto que se construye desde el presente, el pasado es siempre algo vivo, abierto, cambiante. Es el producto de nuestra imaginación (acerca de lo vivido o lo acontecido, o respecto a huellas y rastros, dejados o encontrados), de nuestra sensibilidad e inquietudes, y, en suma, de nuestra creatividad y proyectos de vida y de sociedad. En otras palabras, la escritura de la historia —el teatro escribe con su lenguaje, sus símbolos y gramática propios— también se orienta al futuro: busca reavivar las posibilidades incumplidas. La ficción, además, le da al pasado una presencia más poderosa. Frente a los relatos del pasado reciente que ofrece la memoria social establecida y devenida en sentido común, los cuales se sostienen en vivencias y recuerdos particulares, o a los relatos científicos producidos por la historia, las ciencias políticas o la arqueología, el teatro se aventura en territorios a los que esas disciplinas no se proponen ni pueden llegar y viene aquí a jugar su parte igualmente indispensable.

El propósito de esta colección es realzar el papel del teatro contemporáneo en la elaboración siempre trabajosa, múltiple y nunca acabada de esa historia, a efectos del cual nos preguntamos: ¿qué historia construye el teatro uruguayo contemporáneo?, ¿qué nuevos territorios de memoria abre?, ¿cómo dialoga y cuestiona los relatos en circulación? y ¿cómo vuelve sobre los asuntos y problemas más conocidos para (re)construirlos simbólicamente, presentarlos e iluminarlos de otra manera a fin de hacernos ver y pensar nuevas cosas?

ISBN: 978-9974-0-1530-2



9 789974 015302