



Antonella Cancellier y María Amalia Barchiesi  
(editoras)

*Teatro, prácticas y artes performativas del testimonio y de la memoria. Nuevos paradigmas, formas, enfoques en las post-dictaduras del Cono Sur.* Argentina, Chile, Uruguay

Padua

CLEUP (Cooperativa Libreria Editrice Università di Padova)

2020

644 páginas

PALABRAS CLAVE: TEATRO – TESTIMONIO – MEMORIA  
– POSTDICTADURA

KEYWORDS: THEATER – TESTIMONY – MEMORY –  
POSTDICTATORSHIP

## Memoria y arte en la posdictadura

Estefanía Luján Di Meglio<sup>1</sup>

El libro *Teatro, prácticas y artes performativas del testimonio y de la memoria* forma parte de la colección “Lingue, linguaggi, politica” y nace en el contexto de las celebraciones hacia los 800 años –que se cumplen en este 2022– de la Universidad de Padua, institución que históricamente ha acogido luchas y reflexiones en torno a la democracia. En este marco, tal como señalan las editoras en la “Presentación”, el teatro –y luego sus nuevas manifestaciones escénicas– y el arte en general se convirtieron tempranamente en espacios donde decir, evocar, representar aquello que no podía enunciarse ni denunciarse por otros medios en el marco de las dictaduras del Cono Sur. Durante las postdictaduras, se continúan estas representaciones, las cuales devienen en formas de testimonio y memoria acerca de lo sucedido en un pasado que pervive, a través de sus políticas y consecuencias sociales, culturales y económicas, en la actualidad. Compuesto de cinco partes y treinta y dos capítulos, precedidos por la “Premisa” y una “Presentación” a cargo de Antonella Cancellier y María Amalia Barchiesi, el volumen exhibe un diálogo permanente entre todos sus

---

<sup>1</sup> Dra. en Letras (UNMDP). Becaria doctoral de CONICET. CELEHIS – INHUS. Mail de contacto: [estefaniadimeglio@gmail.com](mailto:estefaniadimeglio@gmail.com)

trabajos y es claro en todo momento el eje rector: el carácter performativo de los objetos estudiados, entre los que se cuentan obras de teatro, danza, actos, manifestaciones, marchas, escraches, muestras e instalaciones en museos, aplicaciones, entre otros.

Dentro de la primera sección, denominada “Paradigmas de la dramaturgia”, Ramón Griffero Sánchez, en “La política del arte de una dramaturgia del espacio”, hace de su testimonio una narrativa académica: parte de su biografía y de su condición de refugiado político para explicar el modo por el cual el teatro se configuró en lugar de resistencia. Recuperando la experiencia en educación, gestión y creación en teatro, propone conceptos teóricos, como los vinculados al origen emotivo-social de las obras por él escritas, al igual que su teoría de la dramaturgia del espacio, a partir de la cual intenta definir códigos inherentes a la creación teatral. Todo esto en una conexión entre las políticas dictatoriales en Chile y sus consecuencias en un presente neoliberal, una de cuyas marcas es el proceso de privatización de la cultura. En el segundo capítulo, Mauricio Barría advierte que en las últimas décadas se incorpora el testimonio a performances y artes escénicas como procedimiento fundamental. En él, se hace central la presencia del cuerpo en tanto territorio violentado donde se inscriben el horror, primero, y la memoria testimonial, después. Uno de los objetos que toma para el análisis es la *AppRecuerdos21* (2017), audiorrecorrido por Santiago de Chile, compuesto de archivos sonoros de relatos sobre la época. Los paradigmas de la dramaturgia también se investigan en cuanto al proceso de enseñanza y aprendizaje de la escritura dramática en Buenos Aires en la postdictadura. En este sentido, en “Postdictadura y dramaturgia: paradigmas antagónicos de su enseñanza y aprendizaje durante los 90 en Buenos Aires”, Mariano Saba identifica los hitos fundamentales que llevan a una profunda renovación en la didáctica de la escritura teatral.

La segunda parte del libro refiere “Prácticas y artes performativas”. Jorge Dubatti, en “*La Luna* (1986), de Alejandro Urdapilleta: dramaturgia actoral-performativa, grotesco y representación del horror en la primera postdictadura argentina”, analiza el modo por el cual el texto de Urdapilleta muestra lo que debe ser ocultado (el filicidio antropofágico), rompiendo con las políticas represivas de la dictadura, continuadas, por diferentes medios, en la postdictadura. A partir de este poema teatral, una dramaturgia actoral-performativa, Dubatti concibe los procesos de creación y puesta en escena como dos acciones indisociables en esta poética: la escritura y la oralidad se complementan antes, durante y luego de la representación teatral, ya que en todas estas instancias el texto es escrito y reescrito como parte de una dinámica escritural que incluye a todos los participantes y elementos del convivio. Maximiliano de la Puente da cuenta en su artículo de los mecanismos textuales, discursivos y performáticos a través de los cuales las generaciones de hijos

modulan sus propias miradas críticas sobre el pasado reciente. Para ello toma el concepto de “hijos críticos” de Daniel Mundo.

En un nuevo giro autobiográfico de este tipo de obras que complejizan un real de por sí problemático, se ponen en evidencia, además, los cruces y las interferencias entre la puesta en escena del teatro y la de los juicios. La obra en cuestión es *Cuarto intermedio. Guía práctica para audiencias de lesa humanidad* (2019), de Félix Bruzzone y Mónica Zwaig, dirigida por Juan Schnitman. Por otro lado, María Luisa Diz investiga los “Usos del testimonio en producciones de Teatro x la Identidad (Ciudad de Buenos Aires, 2000-2010)”. Entre estos usos, descubre tres modalidades: el testimonio como fuente, como formato o como formato y fuente a la vez, en las producciones de Teatro por la identidad. Analiza monólogos y una obra de teatro que abrevan en la tercera modalidad, vislumbrando las funcionalidades estético-políticas del testimonio para representar la apropiación y restitución de nietos, a la vez que la compleja configuración de las identidades en estos procesos. “El PROYECTO BIODRAMA y lo real como utopía en el teatro argentino contemporáneo: bases de una investigación”, cuya autora es Pamela Brownell, trabaja dicho proyecto de la directora y curadora argentina Vivi Tellas, elaborando y sistematizando un andamiaje teórico que permite abordar obras del teatro reciente que indagan en los límites entre lo teatral y lo no teatral y cuestionan así las fronteras entre la realidad y la ficción, lo cual se traduce en la expansión de las prácticas biográficas y documentales. El biodrama, como concepto y como proyecto, cobra fundamental relevancia.

El grupo teatral *Los Peinados Yoli*, surgido en la transición democrática argentina, es el primer grupo punk performático de los años 80. La autora del capítulo, Marina Suárez, propone leer esta experiencia en tanto ejercicio de mirada crítica hacia el pasado, para elaborar una visión de futuro. Toma en su análisis la relevancia de los espacios formativos para los miembros del grupo, haciendo foco en el desdibujamiento de las marcas de autoría, la experimentación constante, el deseo de acción y el amateurismo. Sobre el escrache como acción performativa y artística investiga Mirta Antonelli. Configura un corpus de discursos políticos de los derechos humanos, del discurso de la prensa gráfica y de discursos académicos, a los efectos de investigar los mecanismos por los cuales la agrupación H.I.J.O.S. de Argentina impacta en los noventa en la escena pública y es reconocida como tal a partir de una intervención performática: los escraches a los genocidas en sus viviendas o lugares de trabajo. Considera los alcances del arte, puesto que en el escrache ha sido determinante el activismo colaborativo de dos colectivos artísticos: *Grupo de Arte Callejero* y *Grupo Etcétera*. En el capítulo “La Historia en el banquillo y la Murga en los estrados. Un juicio carnavalesco a la salida de la dictadura”, Gabriela Rivera Rodríguez estudia un espectáculo llevado a cabo por la

compañía de teatro de carnaval *Murgamérica*, en la transición democrática en Uruguay. Analiza las estrategias de autocensura que, a pesar de la profunda crítica y denuncia a las dictaduras uruguaya y latinoamericanas en general, están operando en la obra. Señala, de este modo, el reemplazo de la comicidad propia del carnaval por lo caricaturesco como uno de los rasgos distintivos.

La cartografía urbana es escenario pasado y presente de la violencia estatal. María José Apezteguía arma su corpus con dos obras que muestran el retorno del pasado dictatorial en la escena de la ciudad, ambas realizadas en el marco del “Proyecto Ghierra Intendente” (2020), una performance artística –en clave política apartidaria– en la que el arquitecto y artista uruguayo Alfredo Ghierra, a través de una pseudo candidatura que habilita la crítica a las plataformas electorales en tiempos de campañas políticas, convoca a un grupo de artistas, arquitectos y diseñadores para pensar y proyectar la ciudad de Montevideo. Por otro lado, el poder transformador del arte a nivel individual pero, sobre todo, social, es una de las premisas que sustenta todos los capítulos del libro y así lo reafirma Catalina Julia Artesi al estudiar dos colectivos artísticos que participan en la ciudad de Buenos Aires (Colectivo Fin de Un Mundo [FUNO] y Arte en Lucha Teatro Popular), en el contexto del 24 de marzo, Día de la Memoria, por la Verdad y la Justicia. Analiza las performatividades y teatralidades que encarnan discursos en lo corporal, para indagar ellos mismos en las representaciones sociales de la violencia estatal sobre los cuerpos, las desapariciones y los duelos suspendidos. Finalmente, la perspectiva de género y los feminismos trazan un puente desde el pasado y en la actualidad, con las Madres de Plaza de Mayo y los movimientos feministas emergentes. Adriana Marisa Carrión estudia el accionar del *Comando Evita*, integrado por mujeres y surgido en la coyuntura de las elecciones presidenciales en Argentina en 2019. En este contexto, la investigadora toma para el análisis las performances del colectivo en su vínculo con las intervenciones llevadas a cabo en el espacio público por las Madres de Plaza de Mayo, el movimiento Ni una menos y otros colectivos políticos y artísticos.

“Archivos, museos, montajes y territorios artísticos liminales” son los objetos de estudio de la tercera parte del libro. En el primer capítulo, Julio Pantoja, realizador y actor, junto con Adriana Guerrero, de *Tucumán me mata. Acción #3. El evento* (2016), comparte el proceso creativo, centrado en la recuperación de los restos de una desaparecida argentina y su compañero y el dificultoso proceso de duelo que esto supone. En un escenario solo habitado por una mesa y una urna de madera, se suceden fotografías que al tiempo que pasan por la pantalla y por las manos de los espectadores reconstruyen la historia individual y colectiva e invitan, como parte de un convivio que construye memorias, a reflexionar sobre ellas. Natalia Magrin presenta un interesante y necesario planteo ético, a través de lo que serían ciertas memorias disruptivas e “incómodas” (330). Toma en consideración una muestra que

tuvo lugar en 2012 en el Archivo Provincial de la Memoria, de Córdoba, donde se exhibieron fotografías hechas por la policía a detenidos políticos durante la dictadura. La autora estudia tanto el proceso de montaje e instalación, junto con los debates, problemáticas y preguntas generados al momento de pensar la muestra, como la recepción y respuesta ante la mirada de quien la visita y es interpelado por ella.

Dentro de los mecanismos literarios y discursivos de la memoria y la denuncia, encontramos la autoficción como terreno que hace uso de lo autobiográfico pero que lo trasciende, en tanto indefectiblemente incluye lo ficticio. En este marco, Adriana Musitano indaga en los mecanismos de memoria y de denuncia del video documental, para lo cual analiza documentales de la postdictadura y representaciones teatrales sobre la guerra de Malvinas, que ponen en entredicho los conceptos de realidad y ficción –la idea liminalidad–, el vínculo con el museo y la noción asociada de transteatralización, ligados todos a la memoria y la denuncia. También sobre la guerra de Malvinas estudia Ricardo Dubatti (“Construir la memoria de la Guerra de Malvinas (1982): *Museo Miguel Ángel Boezzio* (1998), de Federico León), quien explora las memorias y los efectos traumáticos del enfrentamiento bélico, en diferentes actores sociales, hasta el presente. En la obra de Federico León desentraña las formas de narración del horror a propósito del museo, a los fines de una intrínseca reflexión de lo escénico acerca de la reconstrucción de las memorias.

Si los cuerpos fueron blanco de la represión, la tortura, la desaparición, también son el territorio donde se aloja la memoria. Dulcinea Segura Rattagan explora las memorias internalizadas en los cuerpos danzantes durante la última postdictadura argentina. Partiendo de la premisa de Mark Franko que sostiene que la danza puede “codificar tanto las normas como su desviación” (390), analiza las presentaciones del grupo *El Descueve*, cuya base está en la experimentación del cuerpo, con propuestas que hacen uso de la desnudez, la violencia, el erotismo y el humor. Por su parte, en un trabajo acerca de dos musicales sobre la figura de Eva Perón, Jimena Trombetta traza la genealogía de estas obras a los efectos de estudiar algunas de las imágenes de Eva delineadas en la esfera artística, a partir de los imaginarios históricos y míticos surgidos en diferentes correlatos políticos y sociales (la dictadura y la postdictadura argentinas). Configura los contextos de producción y recepción de los musicales *Evita* (1978) y *Eva* (1986), encarnados por Nacha Guevara, para lo que reconstruye la propia historia de persecución y exilio de la actriz. Valeria Cotaimich y Juan Pablo Santi escriben “En busca de la libertad. Montaje y mediación entre historias, memorias, escenas y performances de la Universidad de Córdoba a la Universidad de Padua”. El texto surge del encuentro entre las trayectorias de ambos autores, signadas por lo transatlántico y lo

transdisciplinar (el campo de las ciencias y las artes) a la vez que el trabajo situado en diferentes tipos de instituciones (universidad, cárcel y hospital) y organizaciones sociales. El factor común entre todos estos es el carácter transformador del lenguaje artístico teatral.

La voz de las infancias ha sido históricamente silenciada, con lo que, si se le suma la censura propia de todo régimen autoritario, puede pensarse que los discursos de niños y niñas durante las dictaduras conosureñas han sufrido una doble cuota de invisibilización. Recién en las últimas décadas se ha dado la emergencia de esas voces infantiles, ya adultas, acerca de los procesos genocidas. Así lo muestra Mirian Pino en su trabajo, al analizar dos versiones de *Niños* (publicadas entre 2013 y 2017), de María José Ferrada e *Infancia/Dictadura* (2019), de Patricia Castillo Gallardo.

La cuarta parte del volumen se constituye de “Expresiones y figuras emblemáticas del teatro”. Martín Gonzalo Rodríguez estudia obras de Eduardo Pavlovsky, partiendo de los textos que el psicoanalista, actor, dramaturgo y director escribió durante la dictadura a modo de resistencia, hasta llegar a un punto de inflexión en su poética en los años 90, hito marcado por *Rojos globos rojos* (1994). Rodríguez indaga en las diferentes formas escénicas que adquiere la memoria – orientadas a impactar en el cuerpo de los espectadores– descubriendo vínculos entre ciertos aspectos técnicos y temáticas recurrentes en la producción de Pavlovsky. En “Lo siniestro como expresión crítica de la identidad. Un acercamiento a la pieza teatral de Daniel Veronese, *Del maravilloso mundo de los animales: Los Corderos*”, Milena Bracciale Escalada, además de llevar a cabo un detallado análisis textual y de los sentidos del convivio, lee la obra tanto en correlación con su contexto de producción (1992) –de una Argentina donde imperan políticas gubernamentales de olvido del pasado– como en sus derivas, es decir, los modos por los cuales la obra es (re)interpretada en el momento en el que se pone en escena (estrenada hacia los 2000). Toma el concepto de lo siniestro de Freud a modo de noción que vertebró recursos como la alusión, la alegoría o rasgos del teatro del absurdo, y que permite poner en evidencia ciertas características de la dictadura que perviven en el presente. Sandra Ferreyra se vale de ciertos conceptos benjaminianos (imagen, memoria, experiencia) y los resignifica respecto del contexto latinoamericano, cuya esencia se lee como las ruinas del progreso, otro término de Benjamin. Todas estas nociones operan como sustrato en la producción de Ricardo Monti. En esta línea, Ferreyra parte de entender que aquello que tradicionalmente se lee a modo de complejidad en la poética de Monti halla su explicación en su denominada “estética de lo inefable”, disruptiva de la “estética de lo comunicable” (del realismo y las neovanguardias). Propone en este trabajo que lo inefable, según el materialismo de Monti, debe ser captado por medio de imágenes cuya esencia, por lo general, responde a lo fragmentario.

Con el afán de investigar los mecanismos discursivos que construyen un imaginario carcelario crudo y vacío como fruto de las dictaduras, María Amalia Barchiesi se concentra en dos obras producidas en la postdictadura chilena y argentina, sintomáticas del teatro testimonial: *El naufragio interminable* (2002), de Jorge Díaz y *La razón blindada* (2006), de Arístides Vargas. En ellas analiza la importancia de la palabra en tanto forma de oposición a la imposibilidad del testimonio y la narración de situaciones límites, frente al minimalismo escenográfico como contrapeso. Luz Rodríguez Carranza toma para el análisis *La Terquedad* (2007), de Rafael Spregelburd, dando cuenta de tal producción no (solo) como obra de teatro, sino también como acontecimiento. Al tiempo que lleva a cabo un potente análisis textual y discursivo del libreto, observa el modo en que una obra de teatro puede convertirse en éxito de público y de crítica. Atribuye tal éxito (además de derivarlo del renombre de su autor), a la fuerza política: “la decisión ética y la capacidad estética de fracturar un orden, abriendo fisuras para percibir la contemporaneidad” (553).

El desdibujamiento entre realidad y ficción y, en relación con esto, la intersección entre las micro y las macrohistorias es una de las constantes en la producción literaria sobre la dictadura y, como consecuencia, configura una de las líneas investigativas recurrente del libro. El teatro de Lola Arias es un ejemplo de ello, investigado por Susana Tarantuviez, quien recorre de manera minuciosa la producción de Arias. Allí, percibe la construcción de una estética que va de una mirada centrada en el ámbito de lo privado como uno de los gestos prototípicos de la posmodernidad, hacia la deconstrucción y reconstrucción histórica, donde destacan tópicos y temas vinculados al pasado reciente. Laura Fobbio analiza, sin desconocer la lucha social y activismo de Susana Palomas, su poética en el marco del teatro de postdictadura que, comprometido con la Memoria, Verdad y Justicia en tanto consigna y hecho político, recupera y reformula el teatro testimonial de los años 70. En esta actualización, las producciones escénicas invitan a reflexionar acerca de “otras violencias, desmemorias, opresiones, injusticias en una coyuntura que [...] abren la posibilidad a un ‘retorno de lo político’” (591).

Veíamos anteriormente que la literatura escrita por los hijos (de militantes, de desaparecidos, de exiliados) suele estar marcada por una mirada desacralizada de los hechos y los personajes de la historia (los padres), perspectiva que con frecuencia se torna irreverente. En el caso de la chilena Nona Fernández hay un tratamiento en estos sentidos, en cuya producción median el humor, el rescate de historias minúsculas y el contar desde otro lugar, lejos de la solemnidad de ciertos discursos e imaginarios. En “Circuitos de la memoria: violencia y juventud en la dramaturgia de Nona Fernández”, así lo expone Pablo Aros Legrand, quien construye su corpus

sobre dos obras de la autora para investigar cómo conviven lo testimonial, la violencia y la memoria.

El libro cierra con el testimonio del escritor montevideano Carlos Liscano. Su texto, “Teatro uruguayo desde fuera”, da lugar a la última parte, “Experiencias desde afuera”, un afuera que refiere a su residencia en Estocolmo, en los tiempos de su relato, pero también a que nunca fue considerado lo que en su país se designa “teatrero”. De principio a fin, Liscano relata sus intentos por ingresar, de diferentes modos, al ámbito del teatro (como traductor, intérprete, dramaturgo, director, asistente de dirección), para darse cuenta finalmente de que “ser espectador es también parte del mundo del teatro” (637).

Entre muchos otros, podemos enumerar algunos méritos y aportes fundamentales del libro: la escritura y publicación es ya una intervención en el terreno de lo político; su construcción desde lo interdisciplinar, tan necesaria en esta temática; una articulación propicia y productiva entre las experiencias y trayectorias vitales de muchos de sus autores en relación con el teatro y las manifestaciones dramáticas, entendidos como acción en la vivencia individual y colectiva; las miradas renovadas sobre ciertos objetos de estudio, así como la construcción y valoración de nuevos objetos; en este marco, formula categorías de análisis (esos “nuevos paradigmas, formas y enfoques” anticipados en el título) que las nuevas miradas y objetos exigen y, sobre todo, establece un valioso diálogo tanto con lo ya producido sobre el tema como entre los propios capítulos del libro que lo constituyen en un proyecto que da respuesta a la pregunta sobre por qué seguir, desde diversas esferas de lo social y el arte, construyendo memoria, crítica y resistencia de y hacia un pasado que se perpetúa en el presente.