

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL



Teatro y Violencias de Estado en América Latina y España

Maria Morant Giner ed. n. 23 / 2024

K A M C H A T K A

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

TEATRO Y VIOLENCIAS DE ESTADO EN AMÉRICA LATINA Y ESPAÑA

Theater and State violence in Latin America and Spain

Presentación. Teatro y violencias de Estado en América Latina y España 5-20
María Morant Giner

LAS DRAMATURGIAS DE LA MEMORIA EN ESPAÑA Y MÉXICO

Represión y violencia franquista en la escena gallega: el ciclo de la memoria de Teatro do Noroeste 21-45
Diego Rivadulla Costa

De la memoria histórica a la 'memoria de lo real' en la escenificación sobre la dictadura franquista 47-70
Alba Saura-Clares

Memoria y ausencia en el teatro de Alberto Conejero 71-87
Markel Hernández Pérez

La cristalización de la violencia mediante la palabra y su trauma: *Ushuaia* (2017) de Alberto Conejero 89-112
Miriam García Villalba

La "guerra sucia" en México: prácticas de la memoria en la escena del siglo XXI 113-139
Beatriz Aracil Varón

DE LOS FANTASMAS DEL PROCESO DE REORGANIZACIÓN NACIONAL AL ESPECTRO DE LAS MALVINAS

Morfología del encierro: obturación del espacio público y expresionismo en el teatro de Buenos Aires durante la última dictadura militar (1976-1983). El caso de *Visita* (1977) 141-166
Eugenio Scholnicov

Los cuerpos escénicos de la posdictadura argentina en las obras de Pompeyo Audivert y Pablo Caramelo	167-187
Maximiliano de la Puente	
Performance, espectralidad y ritual: <i>ANTIVISITA</i> como dispositivo escénico para representar la ausencia radical	189-215
Mariana Eva Pérez y Miguel María Algranti	
La guerra de Malvinas desde el activismo teatral. La soberanía, la deserción y el rol de los intelectuales en <i>Lógica del naufragio</i> (2012) de Mariano Saba	217-239
Mora Hassid	
Cuerpos y memorias transculturales de la guerra (de Malvinas) en <i>Two Big Black Bags</i> de Julieta Vitullo (2023)	241-261
Verónica Perera	

AFECTOS Y EFECTOS DEL TERRORISMO DE ESTADO EN EL TEATRO CHILENO

Violencia estatal y el teatro chileno durante la dictadura cívico-militar chilena. El caso de la carpa <i>La Feria</i> (1977)	263-282
Matías Alvarado Leyton	
Accessing Traumatic Pasts through Play: Children's Perspectives in Two Chilean Theatre Pieces	283-310
Marin Laufenberg	
"Memory is Not for Sale!" La Venda Sexy and Political Sexual Violence in Chile	311-337
Terri Gordon-Zolov	
Irán 3037. Entrevista a la directora	339-348
Maria Morant Giner	
<i>Irán #3037 [violencia político sexual en dictadura]</i>	349-376
Patricia Artés	

Portada: fotografía de la puesta en escena de *Irán #3037* realizada por Cris Saavedra.

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

LOS CUERPOS ESCÉNICOS DE LA POSDICTADURA ARGENTINA EN LAS OBRAS DE POMPEYO AUDIVERT Y PABLO CAMELO

The performing bodies of post-dictatorship Argentina in the plays of Pompeyo Audivert and Pablo Caramelo

MAXIMILIANO DE LA PUENTE
CONICET (Argentina)

maxidelapuerta@gmail.com

Recibido: 1 de abril de 2023

Aceptado: 30 de noviembre de 2023

<https://orcid.org/0000-0002-2645-8867>

<https://doi.org/10.7203/KAM.23.26427>

N. 23 (2024): 167-187. ISSN: 2340-1869

RESUMEN: Este trabajo se presenta como el resultado parcial de un proyecto de investigación aún en desarrollo, que se propone construir una cartografía del teatro contemporáneo de la ciudad de Buenos Aires producido en los últimos veinte años (2003-2023) y que busca dar cuenta de cómo el teatro de esa ciudad ha representado la lógica y el funcionamiento del terrorismo de Estado, llevado adelante por la dictadura cívico-militar (1976-1983). Se indaga en las obras de las denominadas "segundas generaciones" de actores, dramaturgos y directores (Quílez Esteve, 2020). Específicamente abordamos el análisis de cuatro obras teatrales: *Corredores* (2022) y *La vida compartida* (2014/15), del actor, dramaturgo y director Pablo Caramelo, por un lado, y *Tabicados* (Fuente: Trelew 22 de Agosto) (2017/2018) y *Edipo en Ezeiza* (2013/21), de los creadores Andrés Mangone y Pompeyo Audivert, por el otro. Sostenemos que estas piezas elaboran memorias performativas fragmentarias que apelan a figuras dramáticas y procedimientos estéticos como el palimpsesto, el caleidoscopio, la hipertextualidad y la intertextualidad (de Marinis, 1997; Pinta, 2013). Se caracterizan por realizar de manera simultánea lecturas críticas en relación a la experiencia política de los años setenta y al derrotero posterior del país, en los años de la posdictadura. Estas obras constituyen actos performativos de memoria (Taylor, 2012) al configurar los cuerpos escénicos de la posdictadura argentina.

PALABRAS CLAVE: Teatro, Argentina, Dictadura, Memorias, Cuerpos

ABSTRACT: This paper is presented as the partial result of a research project still in development, which aims to construct a cartography of contemporary theatre in the city of Buenos Aires produced in the last twenty years (2003-2023) and which seeks to account for how the city's theatre has represented the logic and functioning of state terrorism, carried out by the civil-military dictatorship (1976-1983) in its different aspects. We investigate the works of the so-called "second generations" of actors, playwrights, and directors (Quílez Esteve, 2020). Specifically, we analyse four plays: *Corredores* (2022) and *La vida compartida* (2014/15), by actor, playwright, and director Pablo Caramelo, on the one hand, and *Tabicados* (Fuente: Trelew 22 de Agosto) (2017/2018) and *Edipo en Ezeiza* (2013/21), by creators Andrés Mangone and Pompeyo Audivert, on the other. We argue that these pieces elaborate fragmentary performative memories that appeal to dramaturgical figures and aesthetic procedures such as palimpsest, kaleidoscope, hypertextuality, and intertextuality (de Marinis, 1997; Pinta, 2013). They are characterised by their simultaneous critical readings of the political experience of the 1970s and the country's subsequent post-dictatorship years. These plays constitute performative acts of memory (Taylor, 2012) by configuring the stage bodies of post-dictatorship Argentina.

KEYWORDS: Theatre, Argentina, Dictatorship, Memories, Bodies.

INTRODUCCIÓN

Este trabajo se presenta como el resultado parcial de un proyecto de investigación aún en desarrollo, correspondiente al plan de trabajo que llevo adelante desde el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), en calidad de Investigador Adjunto. Se propone construir una cartografía del teatro contemporáneo de la ciudad de Buenos Aires producido en los últimos veinte años (2003-2023) y que buscar dar cuenta de cómo el teatro de esa ciudad ha representado la lógica y el funcionamiento del terrorismo de Estado, llevado adelante por la dictadura cívico-militar (1976-1983). Se trata de un tipo de “cartografía crítica” (Iconoclastas, 2013), que interviene a nivel micropolítico, proponiendo “un recorrido teórico-narrativo de historiografías descentradas de relatos mayoritarios. Un mapeo que “a vuelo de pájaro” (...) ofrezca una imagen de un territorio particular vinculado a la *liminalidad* poético-política” (Bevacqua, 2020: 29). Retomamos a Bevacqua, quien propone una cartografía crítica, siguiendo a su vez al colectivo *Iconoclastas*, que señala que “los mapas tradicionales no incluyen la subjetividad de los procesos territoriales, las representaciones simbólicas y los imaginarios sobre los mismos, y la permanente mutabilidad a la que están expuestos” (Ares y Risler, 2013: 78). Se trata así de escapar a las cartografías conservadoras, para desarrollar una perspectiva crítica que piensa “los territorios como disputas de poder, tensiona los oficiales y complejiza el entramado en su dimensión social” (Bevacqua, 2020: 29).

La investigación aborda las representaciones teatrales porteñas contemporáneas en lo que se refiere a los dispositivos estético/políticos que ponen en juego, con el fin de contribuir a comprender el imaginario social (Cegarra, 2012) sobre la dictadura que se puede reconstruir desde el campo del teatro alternativo del presente. Concebimos “lo contemporáneo”, siguiendo a Andrea Giunta (2014) como un término complejo, heterogéneo y polisémico, un instante de yuxtaposiciones y anacronismos, que implica “estar con el propio tiempo” (Giunta, 2014: 8), participando del vértigo de las transformaciones sucesivas, en la búsqueda de su comprensión y percepción. Más allá de los conflictos que el concepto trae aparejado, se ha alcanzado un consenso entre los investigadores respecto a su utilización para denominar el arte del presente (Smith, 2011, 2012). Pensamos a su vez al “imaginario social” como “una “gramática”, un esquema referencial para interpretar la realidad socialmente legitimada construido intersubjetivamente e históricamente determinado” (Cegarra, 2012: 3). Nos interesa ver cómo opera esta gramática o matriz que expresa las memorias colectivas en relación al terrorismo de Estado desde el teatro del presente.

Consideramos también que es central conocer cómo se transmiten las experiencias traumáticas de la dictadura en las denominadas “segundas generaciones” de actores,

dramaturgos y directores (Quílez Esteve, 2020), así como los aspectos recurrentes del pasado reciente del país que perviven en los mundos ficcionales generados por las expresiones teatrales del presente. En este artículo indagaremos específicamente en cuatro obras teatrales escritas y dirigidas por integrantes de estas segundas generaciones. Nos referimos a *Corredores* (2022) y *La vida compartida* (2014/15), del actor, dramaturgo y director Pablo Caramelo, por un lado, y *Tabicados (Fuente: Trelew 22 de Agosto)* (2017/2018) y *Edipo en Ezeiza* (2013/21), de los creadores Andrés Mangone y Pompeyo Audivert, por el otro. Los principales interrogantes que guían este trabajo son: ¿qué memorias construye el teatro de la ciudad de Buenos Aires sobre el terrorismo de Estado desde las perspectivas de las denominadas segundas generaciones de actores, dramaturgos y directores? ¿Qué tipo de continuidades y discontinuidades establecen las obras analizadas aquí entre el pasado reciente y nuestro presente posdictatorial? Por lo que se desprende de nuestra investigación, podemos señalar que en el teatro porteño contemporáneo que aborda la dictadura y sus consecuencias, lo que impera es el desarrollo de procedimientos estéticos que apelan a la fragmentación, la perspectiva caleidoscópica, el palimpsesto, la hipertextualidad y la intertextualidad (de Marinis, 1997; Pinta, 2013).

Los gobiernos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández (2003-2015), que se consolidaron luego de más de una década de neoliberalismo, trajeron aparejados una amplia revisión de las políticas públicas de derechos humanos sobre los crímenes cometidos durante la última dictadura militar, al instalar este tema en la agenda pública y reconocer el accionar terrorista del Estado argentino. En ese período de tiempo se desarrolla exponencialmente *Teatroxlaidentidad*, un movimiento teatral de actores, dramaturgos, directores, coreógrafos, técnicos y productores que se inscribe dentro del marco del teatro político y que constituye uno de los brazos artísticos de Abuelas de Plaza de Mayo. Estos procesos convergentes generaron, entre otros factores, que se produjeran y se produzcan en la ciudad de Buenos Aires una gran cantidad de obras teatrales que, con diversas estéticas, temáticas, estrategias y recursos, abordan las consecuencias del pasado dictatorial.

Más que encarnar representaciones directas del trauma, las obras que abordamos aquí dan cuenta de las huellas mediatas que el terrorismo de Estado y sus efectos ha generado sobre la estructura social, especialmente sobre los individuos de la segunda generación, “los hijos” de la dictadura, y/o las “víctimas infantiles” (Pérez, 2022: 39) del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional. Al hablar de huellas nos referimos a restos, fragmentos y residuos de un pasado doloroso que se tornan presentes y que sobreviven en el “aquí y ahora” del acontecimiento teatral. Estas obras “insisten en hacer presente, en exhibir, en mostrar la materialidad de esos restos” (Garramuño, 2015). La representación de los cuerpos de los desaparecidos a través de ropas y de zapatos apilados, por

ejemplo, es una imagen recurrente en la escena argentina. Se apela así a “restos” que no sólo reconstruyen la memoria histórica, sino que la construyen, ocupando el lugar que otros enunciadores resignaron” (López, 2018: 176).

Las trayectorias de Pompeyo Audivert y Pablo Caramelo, quienes tienen 63 y 58 años de edad respectivamente, pueden explicarse a partir de las categorías mencionadas anteriormente (“segunda generación” y “víctimas infantiles”), si tenemos en cuenta que han vivido su niñez y/o adolescencia durante la dictadura. Los que tienen la palabra en sus obras son los hijos de los militantes de las organizaciones armadas de los años setenta, a quienes Daniel Mundo ha denominado también como “hijos críticos” (Mundo, 2016). Aún en su diversidad y heterogeneidad, sus obras aportan una perspectiva generacional específica, diferente a la de sus “padres” militantes. Estas miradas, que muchas veces entran en tensión entre sí, ponen en escena las disputas por los recursos y las búsquedas narrativas que se refieren de forma disímil al pasado traumático, conflictos que están vinculados a “la propiedad o la apropiación de la memoria” (Jelin, 2002).

Tal como sostiene Jelin, las memorias se configuran como “como procesos subjetivos anclados en experiencias y en marcas simbólicas y materiales” (Jelin, 2002), a la vez que suscitan disputas y tensiones, en la medida en que algunas se imponen como hegemónicas y otras como subalternas, es decir que se dan dentro de relaciones de poder. Estas memorias sobre el pasado reciente operan en el marco de sistemas dadores de sentido en los que intervienen contextos históricos, políticos y sociales que se configuran como climas de época sujetos a constantes transformaciones. Las representaciones teatrales sobre el terrorismo de Estado hacen su aporte específicamente performativo al campo de la memoria, esto es, abordan la dictadura de una forma en la que solo el teatro puede hacerlo, a través de sus propios recursos y procedimientos. En ese sentido, se configuran como un espacio de confrontación política y social, ligadas a escenarios propios del momento.

Las obras que analizamos aquí se estrenan en un arco temporal que se extiende desde el final de los gobiernos kirchneristas y sus políticas públicas que acompañaron los reclamos de los organismos de derechos humanos, hasta la entronización y el declive del gobierno neoliberal de Mauricio Macri (2015-2019), que supuso el retorno de políticas negacionistas en relación al accionar del terrorismo de Estado. Podemos pensar entonces que el teatro hace su aporte a las “luchas por el sentido del pasado, con una pluralidad de actores y agentes, con demandas y reivindicaciones múltiples” (Jelin, 2002).

LAS MÁQUINAS TEATRALES DE POMPEYO AUDIVERT

Al desarrollar un procedimiento creativo y poético absolutamente propio, vale la pena detenerse en este breve apartado en las principales ideas escénicas de este singular artis-

ta. El teatro de Pompeyo Audivert se basa en las creaciones colectivas generadas a partir de la improvisación, a las que denomina *máquinas teatrales*. Allí:

se fusiona la riqueza de un trabajo colectivo, la escritura y reescritura del texto (...) A partir de un esquema que guía los movimientos en la escena, las palabras son introducidas por libre asociación. En general suelen ser al principio quebradas, incongruentes, caóticas, y luego van conectándose con temáticas que revelan temas a la vez históricos y antihistóricos. (Raimondi, 2008: 18)

Este es el procedimiento estructurante central de sus obras. Al ser producto de la improvisación, basado en un sistema de entrenamiento riguroso, las obras “se siguen perfeccionando a través de las funciones” (Audivert, 2019: 167), constituyéndose como materias vivas en incesante cambio, ebullición y transformación. Poéticamente, las máquinas teatrales surgen a partir de la tensión entre los *focos* y el *fondo* en el marco de un cuadro compositivo complejo, que involucra acciones, gestos, movimientos, voces, atmósferas lumínicas y cuerpos. Se conforman así como “el entre” de esos dos niveles interactuando y excitándose mutuamente” (Audivert, 2019: 170). El foco actoral se inicia desde la intervención a través de la palabra y/o la acción física y avanza a partir de figuras asociativas que van *in crescendo* y que crean “nuevas versiones de la escena que, a su vez, se sedimentan e integran al fondo” (Audivert, 2019: 170). En este procedimiento maquínico, la figura del caleidoscopio adquiere plena significación.

Si el teatro maquinal de Audivert es ante todo aquel que da prioridad al cuerpo escénico, entonces no es casual que sus obras aborden directa o indirectamente las consecuencias de la dictadura. Tal como lo reconoce el propio creador: “ese aliento de ruptura que anime e impele nuestras máquinas viene de allí, de los 70, somos herederos de esa perspectiva revolucionaria que ha pasado poéticamente a la clandestinidad de nuestros cuerpos y sigue viva y activa en el presente, que es lucha” (Audivert, 2019: 168).

Audivert conecta aquí pasado y presente, haciendo explícitamente eje en las consecuencias que el accionar del terrorismo de Estado tiene sobre la posdictadura, y uniendo a la vez ética y estética, arte y política. Se trataba, durante y después del terrorismo de Estado, de accionar poéticamente, de continuar “por otros medios las tendencias revolucionarias que habían sido diezmadas” (Audivert, 2019: 142). Ya que la revolución no se pudo hacer a través de la toma del poder político, lo que impera en los teatristas de la generación de Audivert es radicalizar la posición artística, dando paso a la fuerza creadora como revitalizadora de los cuerpos escénicos luego de los años de terror. La política se sublima poéticamente en el acontecer teatral y la “fuerza ausente” (Audivert, 2019: 144) de la revolución regresa de esta manera como pura presencia performática.

EDIPO EN EZEIZA, LA MASACRE FAMILIAR DEVENIDA TRAGEDIA NACIONAL

Esta obra se estrenó en la sala “El camarín de las musas” en 2013 y realizó funciones en diversos teatros de la ciudad de Buenos Aires hasta 2021. Cabe señalar que formó parte de *Teatroxlaidentidad* en 2014. Se presenta como una farsa, una ficción, una imposible puesta en escena familiar, a la que solo se puede sobrevivir actuando. Como en muchas otras obras que abordan el terrorismo de Estado y sus efectos, entre las que podemos nombrar a *Señora, esposa, niña y joven desde lejos* (1998), de Marcelo Bertuccio y *La Chira (el lugar donde conocí el miedo)* (2004), de Ana Longoni, la tragedia íntima y privada se yuxtapone a la catástrofe colectiva y nacional.

Una madre, un padre y su hijo se travisten sucesivamente, interpretando roles: juegan a ser interrogadores e interrogados, victimarios y víctimas, sobre el telón de fondo histórico del acontecimiento de la denominada “Masacre de Ezeiza”, que tuvo lugar el 20 de junio de 1973 entre las distintas facciones del peronismo, en ocasión del regreso definitivo a la Argentina del líder de ese movimiento, Juan Domingo Perón, luego de casi 18 años de exilio y que dejó incontables muertos y desaparecidos. Esta masacre se presenta como un antes y un después, un irreparable punto de quiebre en la historia del país: “Ahí nacimos a esta irrealdad, desde Ezeiza todo es caída” (p. 206), afirma el Hijo.

La intertextualidad es la figura retórica central de la obra, entendida como la relación que un texto o un conjunto de textos mantiene con otros textos pertenecientes a la misma cultura. Gerard Genette la define como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, [...] como la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, 1989: 10). Dos fantasmas acechan y atraviesan la obra de Audivert, ya que ella no solo hace referencia explícitamente a *Edipo rey*, la tragedia de Sófocles, fundadora del teatro occidental, sino también a la presencia/ausencia de los cuerpos desaparecidos, encarnados en este caso en Romina, la hija cuyo paradero se desconoce. Estas figuras espectrales se configuran como los restos de una historia nacional que ha estallado en mil pedazos. Los residuos de unos vínculos familiares en completa descomposición operan como huellas en las que se imbrican las tragedias privada y pública. La política de desaparición llevada adelante por el terrorismo de Estado, que funciona anticipadamente en Ezeiza, asume el centro de la escena.

La polifonía intertextual de la obra se explicita en las citas al sin sentido propio de la dramaturgia de Samuel Beckett, en especial en el homenaje a su obra *Fin de partida* (1957), en las escenas en las que el Padre y el Hijo utilizan un largavistas y un catalejo ya sea para observar un exterior muerto, al que presuponen como mero decorado, o al público que a su vez los contempla y al que caracterizan como predatorio, puesto que los “usan” para extraerles “una plusvalía” (p. 191). Otro tanto ocurre en los momentos en

que la Madre hace suyos textos del novelista ruso León Tolstoi y del dramaturgo uruguayo Florencio Sánchez. Es esto lo que lleva a decir al Padre: “Robar textos y decirlos como propios en la casa de uno... si eso no es actuar...” (p. 194). Como en otras escenas, nuevamente encontramos aquí la misma asociación entre la actuación, la ficción como impostura y la sospecha permanente sobre las técnicas teatrales, la realidad y el tiempo histórico. Se configura así una serie de simulacros constituidos por versiones que se yuxtaponen unas a otras en abismo, una concatenación de espejos rotos “que constantemente reacomoda sus piezas sin dar nunca con un orden último” (p. 208).

El país está manchado de sangre: la bandera celeste y blanca, con la que cubren a los interrogados en la obra, solo puede encontrarse sucia. El entorno exterior deviene puro decorado, como se encarga de señalar el Padre en distintas oportunidades. Luego de Ezeiza, los acontecimientos se han detenido o han devenido pura impostura ficcional. Es por eso que la Madre solo puede sobrevivir a esta época escondiendo en su ropa interior un libro del actor, director escénico y pedagogo teatral ruso, Konstantin Stanislavski. La Argentina “pos Ezeiza”, es decir, luego del comienzo del fin, de la derrota del proyecto revolucionario de los años setenta, es un ámbito al que solo se puede sobrevivir a condición de haber olvidado o de estar oculto, encerrado, escondido o “tabicado”, tal como se decía en la terminología de la militancia setentista.

Es lo que practican los personajes de la obra, que apenas si tienen contacto con el mundo exterior, al que solo salen para comprar provisiones. Las coordenadas espacio/temporales se borran, se bifurcan o se multiplican: no se sabe si los personajes se encuentran en el barrio de Flores, en la Ciudad de Buenos Aires o en un espacio intersticial ubicado entre Mar del Plata y Necochea. Todo lo que viene de afuera se configura como una trampa. No hay linealidad ni representación posible, solo quedan fragmentos incompletos, restos astillados de un tiempo histórico que no se puede reconstruir en su totalidad y que se hace presente únicamente como espectro. “Creo que no estamos más en la realidad histórica” (p. 208), afirma el Padre. Los setenta se presentan como “una época maravillosa que debemos defender blindándola con nuestro olvido” (p. 187), tal como señala el Padre.

Ezeiza prefigura la dictadura, se anticipa así a lo que Silvia Schwarzböck define como la “vida de derecha” (Schwarzböck, 2016), dada por las derrotas de los proyectos revolucionarios y la imposibilidad de pensarse social y colectivamente desde entonces. Ezeiza supone el comienzo del triunfo del terror dictatorial y la entronización de los méritos y los logros individuales propios de la ideología neoliberal, a la par que el silencio y el olvido sobre las derrotas colectivas. Una instancia victoriosa que no hace más que acentuarse desde 1983 en adelante, con el retorno de la democracia.

La familia de *Edipo en Ezeiza* vive bajo esa desolada intemperie. Esta es la atmósfera

performática y social que atraviesa la obra como un fantasma que recorre la nación con peso propio. Esto es lo que lleva al Padre a afirmar, mientras observa con un largavistas directamente al público: “tal vez el problema sea estar siendo explotados de un modo que no habíamos imaginado” (p. 191).

La memoria, por su parte, ya no se configura como un escenario en el que tienen lugar las disputas por los sentidos del pasado, sino que directamente ya no existe, ha sido olvidada o devino imposible. Olvidar se vuelve un imperativo revolucionario. Los personajes parecen haber perdido los recuerdos de corto y largo plazo, al punto de no recordar ni siquiera sus propios nombres. Luchan contra un enemigo al que desconocen por completo. Hacen y rehacen de forma permanente el pasado a su antojo. Utilizan palabras prestadas que generan una sensación de extrañamiento e irrealidad de pesadilla. Están sumidos en un equilibrio de fuerzas precarias, que se encuentra al borde del abismo. Todos son, para los otros, posibles sospechosos, traidores y asesinos. Narran la misma historia trágica familiar, que es la vez el relato de la catástrofe nacional, desde distintos puntos de vista. La reinventan, intercambiándose roles, confundiendo muertes y alterando jerarquías. Son personajes ambiguos e inestables, que accionan al borde de la locura y del sin sentido. Todos los relatos tienen, no obstante, un mismo principio y final: los acontecimientos de Ezeiza.

Actuar es propio de un comportamiento impostor, pero no hay, a la vez, verdad alguna que revelar. La teatralidad es vista como una enfermedad, o como una “técnica de infiltración” que utiliza un enemigo invisible, al que no pueden reconocer. Es por eso que el Padre le ordena al Hijo que lo interrogue al respecto: “Preguntame contra qué peleamos, contra quién es la lucha, que ya me olvidé” (p. 203). Actuar es lo único que los personajes de esta obra pueden hacer: asumir distintos roles, interrogarse infinitamente los unos a los otros, en la búsqueda de un sentido irremisiblemente perdido. No existe tampoco una memoria auténtica que recuperar. “No hay ninguna versión confiable de los hechos” (p. 205), sostiene el Padre. Lo que se observa más bien es la instalación de capas yuxtapuestas de memorias performativas contradictorias y alternadas, que van construyendo erráticamente la saga familiar/nacional.

La “Masacre de Ezeiza” es reinterpretada en la obra a partir de las manipulaciones y los engaños ejercidos por Juan Domingo Perón, el envejecido líder que retorna del exilio para optar definitivamente por el ala ultraderechista de su movimiento, en detrimento de la Juventud Peronista y de la organización armada Montoneros, que se situaban a su izquierda, en términos políticos e ideológicos. Estos últimos fueron así a esa “cita entregada” (p. 206) para encontrar la muerte aquel 20 de junio de 1973. Esta perspectiva es lo que le lleva a decir al Hijo: “Nosotros éramos chicos. Por eso obedecíamos. Las palabras del viejo eran órdenes para nosotros. Fuimos unos ingenuos, ¡tendríamos que haber

desobedecido, haber sospechado, habernos resistido!” (p. 206). Luego de este oracular y profético acontecimiento, en lo que tuvo de anticipación del terror dictatorial, solo se puede habitar entre escombros, ubicándose en los “fragmentos de un estallido histórico” (p. 208), en el que habitan los personajes de la obra, quienes no dudan en cometer, una vez más, en el final de la obra, otro asesinato. El cadáver resultante es cubierto con la bandera argentina, sellando de esa manera la correspondencia entre la masacre familiar y la nacional.

TABICADOS, LA “MASACRE DE TRELEW” A TRAVÉS DEL CALEIDOSCOPIO TEATRAL

Tabicados (Fuente: *Trelew 22 de Agosto*), una obra de Pompeyo Audivert y Andrés Mangone, se presenta como un “caleidoscopio teatral” que reenvía a la denominada “Masacre de Trelew”, el asesinato de dieciséis guerrilleros que se encontraban presos en el penal de Rawson y que pertenecían a Montoneros, las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), dos organizaciones vinculadas al peronismo, y el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), el brazo armado del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), de orientación marxista, leninista y guevarista. Los sucesos tuvieron lugar en la Base Aeronaval Almirante Zar, una dependencia de la Armada Argentina próxima a la ciudad de Trelew, provincia del Chubut, en la Patagonia austral, durante la dictadura de Agustín Lanusse, el 22 de agosto de 1972.

A medio siglo de estos acontecimientos, la obra de Audivert y Mangone contribuye con sucesivos “pedrazos en el espejo” de la mimesis escénica, esto es, contra el naturalismo y el realismo como poéticas teatrales hegemónicas, y permite reflexionar a la vez sobre la derrota del proyecto de las generaciones militantes de los años setenta y la imposibilidad de clausurar sus significados e interpretaciones. Trelew asume sentidos contradictorios y cambiantes, según las condiciones de decibilidad y visibilidad social (Deleuze, 1987; Foucault, 1996) de cada momento histórico, desde la dictadura hasta las distintas instancias de la posdictadura y sus respectivas políticas públicas de memoria.

Se trata de un acontecimiento que actúa no solo como referente histórico de la obra teatral de Audivert y Mangone, sino que funciona también como parteaguas en la historia reciente del país. Seguimos al respecto las reflexiones del historiador Roberto Pittaluga en “La memoria según Trelew” (2006). Allí, el autor reconstruye cómo este carácter supuestamente excepcional de lo acontecido en la Base Aeronaval Almirante Zar, el 22 de agosto de 1972, reenvía en realidad “a la serie *normal* de eventos políticos de la historia reciente de este país” (Pittaluga, 2006: 82).

Desde el comienzo, el gobierno dictatorial de Alejandro Lanusse estableció una férrea censura sobre la palabra pública en general y sobre los medios masivos de comunicación en particular en torno a lo acontecido, buscando imponer a la vez la versión oficial

que señalaba que los guerrilleros fueron abatidos ante un intento de fuga inverosímil y completamente absurdo, dadas las circunstancias. Se construía así una escena teatral altamente improbable, la de la huida, a la que la opinión pública asistía como aterrada espectadora.

Lo que pretendía la normativa del régimen dictatorial era “dejar el hecho en una zona ambivalente, una región entre lo dicho y lo no dicho, para señalar que ese crimen está situado más allá de lo que puede decirse en los discursos del gobierno y la ley” (Pittaluga, 2006: 86). Es precisamente a partir de este procedimiento, esto es, haciendo uso de una palabra ambigua, poética y a la vez cifrada, en donde se instala la máquina teatral de Audivert y Mangone, con un sesgo político de signo contrario. Frente a una producción de sentido a cargo del régimen, que busca el silenciamiento represivo de la masacre, emerge, casi cincuenta años después, *Tabicados* como una operación performática que se constituye como heredera de la perspectiva revolucionaria de la generación del setenta, en tanto opera poéticamente en los cuerpos/agentes que llevan a cabo las máquinas teatrales.

El interrogante por los sentidos de la “Masacre de Trelew”, esto es, preguntarse concretamente qué fue y qué nueva etapa se inauguró a partir de allí, es una indagación que hace hincapié en “sus dimensiones productivas (qué pasa con una sociedad que lo sufre y lo tolera)” (Pittaluga, 2006: 99), ahondando a la vez en lo que ella tuvo de “apertura hacia nuevos modos de represión y disciplinamiento social y político, que se desplegarían plenamente en años siguientes” (Pittaluga, 2006: 100). Una pregunta que sigue siendo no solo pertinente sino también clave y que se entrelaza indisolublemente con los sentidos que adquiere la posdictadura argentina.

Por eso no es de extrañar que Audivert y Mangone busquen no tanto dar respuestas a esas preguntas, sino más bien seguir sumando más interrogantes contemporáneos desde el devenir poético/teatral caleidoscópico de *Tabicados*. La “Masacre de Trelew” puede pensarse en serie con la “Masacre de Ezeiza”, a la que nos referimos anteriormente. Ambos acontecimientos prepararon el escenario nacional para convertir “el Estado de excepción en la situación normal” (Pittaluga, 2006: 105). Desde allí el dispositivo de poder fomentó la producción de subjetividades que introyectaron e hicieron propio el terror concentracionario.

Tabicados fue estrenada en el “Teatro El Cuervo” de la Ciudad de Buenos Aires en 2017 y repuesta al año siguiente en el mismo espacio, perteneciente al propio Audivert. El texto, que se hace y se rehace incesantemente, fue elaborado a partir del trabajo de improvisación de los actores, como suele suceder en sus obras. Estar *tabicado* implica desconocer, no ver, estar impedido de tener contacto visual con el afuera. Así mantenían, vendados y atados, a los prisioneros de los centros clandestinos de detención

durante la última dictadura cívico-militar. La máquina teatral de Audivert-Mangone retoma este término setentista para cargarlo de renovadas y múltiples significaciones y derivas. ¿Frente a cuáles multiplicaciones de sentidos en relación a la “Masacre de Trelew” y sus resonancias estamos aún hoy tabicados, imposibilitados de entender, de ver y de asir? Parece preguntarnos la obra.

Su dramaturgia se constituye apelando a un campo semántico que reenvía al duelo, la ausencia y el olvido. Todo acontece en un entorno poético, onírico y pesadillesco, en una suerte de “desvelo a espaldas de la memoria” (p. 172), una característica recurrente en las obras de este creador. La temporalidad es cíclica, la década del setenta y sus consecuencias parecen no quedar jamás en el pasado, sino que advienen nuevamente, acechando como un espectros. Irrumpen personajes que no tienen características psicológicas ni identidades individuales y que guardan “un puñado de palabras guerrilleras en la doblez de su carne” (p. 172), a los que hay que cuidar de sí mismos.

Se trata de una máquina teatral que pone en primer plano la construcción y el carácter artificial del propio objeto, en la que conviven la tensión entre una realidad histórica siempre esquiva y un acontecimiento escénico que multiplica sus recursos y procedimientos. Pasado, presente y futuro son por definición incognoscibles e inaccesibles en *Tabicados*. A lo sumo, solo pueden entreverse fragmentos que emergen a la superficie a través de una memoria selectiva, que va perdiéndose a la vez irreversiblemente en el mismo momento de su enunciación.

Las máquinas teatrales de Audivert y Mangone pueden pensarse desde la categoría de “impasse”, de Lauren Berlant (2020). Nos referimos a “un estiramiento del tiempo por el cual nos movemos con la sensación de que el mundo se ha vuelto, a un mismo tiempo, intensamente presente e intensamente enigmático” (Berlant, 2020: 24). El terrorismo de Estado y su política de desaparición asumen esa condición simultánea de enigma y presencia. La deriva performativa de esta obra se ancla en el intersticio que se abre entre la experiencia traumática y la pregunta sobre cómo seguir adelante.

Tabicados elabora un tipo de rememoración corporal que impacta directamente en lo emocional, en la medida en que “la memoria de la sensación opera a través del cuerpo para producir una suerte de “ver la verdad”, más que de “pensar la verdad”, al registrar un dolor de memoria como es directamente experimentado y al comunicar un nivel de afecto corporal” (Bennett, 2019: 35). Se pone en juego así una memoria de la sensación que se encarga de registrar la huella encarnada del acontecimiento, en este caso de la “Masacre de Trelew” que se constituye como un devenir que impacta sobre el presente.

Como ya mencionamos, esta obra puede ser pensada como un “caleidoscopio teatral”. Esta noción de lo múltiple en lo unitario configurado en una pieza escénica, se corresponde con una de las definiciones que la Real Academia Española le otorga al

término: el caleidoscopio es así pensado como “un conjunto diverso y cambiante” (Real Academia Española, 2020).

Tabicados indaga en la herida abierta que la “Masacre de Trelew” no cesa de abrir una y otra vez en el cuerpo social/nacional, en la medida en que no constituye un acontecimiento del pasado, sino que forma parte más bien de un “re-comienzo perpetuo” (Audivert, 2019: 172), en el marco de una temporalidad que “no muere jamás” (Audivert, 2019: 172). Los proyectos revolucionarios de los años setenta devienen la “proclama efímera y eterna a la vez” (Audivert, 2019: 173), a la que esta máquina teatral regresa perpetuamente.

***CORREDORES*, LA HIPERTEXTUALIDAD DE LA MEMORIA TRAUMÁTICA**

Esta pieza fue estrenada en 2022 en la Ciudad de Buenos Aires, en la sala “El Portón de Sánchez”. La obra de Caramelo se focaliza en cinco *runners*, concebidos como una suerte de atletas, ángeles y filósofos todo terreno, que opinan sobre la historia argentina contemporánea y que se encuentran a la vez dentro de un circuito real y metafórico. Estos maratonistas se mueven en círculos, sin poder salir de la opresión que las vicisitudes del contexto histórico del país trae aparejado, en el que el terrorismo de Estado y la violencia política ocupan un lugar central.

Corredores es un texto dramático escrito en verso, una comedia farsesca que se vale de procedimientos fragmentarios, en la que se combinan referencias a la cultura popular y letrada, así como la apelación al género gauchesco y el grotesco criollo. Los ciclos y las intensidades propias de la respiración del trabajo atlético generaron una estructura dramática en verso, con algunas áreas de prosa poética, que coinciden con los monólogos, los cuales poseen mayor libertad formal. El fraseo entrecortado, propio de la dicción durante la actividad física, confiere un ritmo particular y una estructura dramática musical a la pieza.

En su génesis, la obra se construye a partir de un proceso de dramaturgia escénica, pues Caramelo y los actores comenzaron a trabajar a partir de ejercicios de improvisación, sin tener aún un texto fijo. En la entrevista que realizamos para este trabajo (Caramelo, 2023), el director reconoce que su modelo fue el escritor, periodista e historiador Leopoldo Lugones, una figura clave del modernismo local, quien en sus textos elabora una concepción celebratoria del país a partir de la noción de que la Argentina es una nación prolífica, rica en recursos naturales, que contiene todos los paisajes posibles y que está llena de posibilidades. No es casual que los personajes masculinos se llamen Leopoldo, Dante y Tomás, pues deben sus nombres a Lugones, Dante Alighieri y Thomas Eliot, respectivamente, según señala Caramelo (2023). Si bien se trata de una referencia implícita y velada, la obra puede pensarse como un viaje hacia el infierno, a

la manera de *La Divina comedia*, de la violencia política propia de la historia argentina contemporánea. La remisión al universo poético de T. S. Eliot, por su parte, se vincula con su condición de poeta otoñal, que presupone una suerte de apocalipsis en el que la pieza de Caramelo se mueve cómodamente.

Bajo la premisa de que “todo argentino es corredor” (Caramelo, 2022: 7), los personajes se entregan por completo con el objetivo de superar las inmensas dificultades de un país que ha atravesado dictaduras genocidas y democracias neoliberales. La maratón incansable de estos corredores decididos a superar los escombros de la tragedia nacional asume significaciones contradictorias. El interrogante por los sentidos de la dictadura y la posdictadura argentina, por los valores de una democracia meramente formal pero con enormes carencias en sus consecuencias económicas y sociales, es una indagación que asume un lugar central en la obra.

Correr es la meta, aunque no haya ningún lugar en el que refugiarse ni al que llegar, ya que aquella es un destino inalcanzable que siempre “se desinfla” (Caramelo, 2022: 11). Los corredores deben reinventarse permanentemente, a lo largo de las diversas estaciones que componen la tragicomedia nacional. Imprudentes, salen a correr a la pura y dura intemperie, a campo abierto, sabiendo, sin embargo, que no existen los triunfos individuales y que atraviesan una época que es incapaz de proponer respuestas colectivas. Ellos son los representantes del argentino cualquiera, del hombre común y corriente, de la multitud sin nombre, negada, que padece y a la vez fomenta los infortunios de la historia nacional. Se trata de personajes brutales, puesto que en el mundo atlético la dominante es el cuerpo como máquina, pero con cierta capacidad de refinamiento, pues se expresan poéticamente. Ellos devienen así máquinas poéticas. Más allá de la fisicidad de la escena se constituyen también como puro discurso, no se configuran como individualidades, con características psicológicas predefinidas. Es la palabra la que atraviesa los cuerpos y el que habla es el propio lenguaje. El discurso que recorre a esos cuerpos escénicos es fragmentario. Se establece en esta obra un pensamiento en movimiento constante, un discurrir no sedentario. La obra de Caramelo se construye en contra del costumbrismo y el naturalismo, que es un adversario que funciona como brújula, como un norte hacia el que no hay que dirigirse. “Nuestra tradición dominante es el realismo nacional. Los actores siempre van a querer hacer eso, veladamente, aunque no lo sepan. Nuestro objetivo entonces es correrlos de ese lugar” (Caramelo, 2023).

Los corredores buscan siempre el límite, el desafío, escalar la cumbre. Todo el tiempo se encuentran al borde de romperse, están agotados, por eso existe la tentación de dejarse estar y abandonarse. Es la actitud que toma uno de los personajes, a medida que la obra avanza y el final irremediable se aproxima. Al desplazarse por ese territorio nacional, a la vez real e imaginario, temporal y espacialmente hablando, la supervivencia es la

única estrategia válida. Los personajes sobrevuelan la historia y la geografía argentina. Ellos corren en una suerte de limbo, ni en el cielo ni en el infierno. Son los que no tienen ni fama ni gloria.

Uno de los momentos centrales de la obra es la repetición de un texto que tiene una enorme resonancia y que pronuncia uno de los cinco corredores, quien proclama a viva voz: “¡Todo argentino es corredor!” (p. 19). Los argentinos somos aquellos que estamos tristemente acostumbrados a la precariedad, a la excepcionalidad que inaugura el terrorismo de Estado y que continúa en la posdictadura con las promesas incumplidas de las democracias representativas que han engendrado más pobreza, dejando desamparados a enormes sectores de la población, si tenemos en cuenta que, por ejemplo, según el Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INDEC), la pobreza alcanzó un índice de 39,2% sobre el total de la población, lo que implica que más de dieciocho millones de personas se encuentran bajo esa línea, según datos del segundo semestre de 2022. Se trata de un tipo de democracia inofensiva, que no se atreve a cuestionar los intereses de los sectores oligárquicos y que se encuentra referida en la obra como una “singularidad que no daña lo universal” (p. 24).

Acostumbrados a soportar vicisitudes de todo tipo en momentos muy breves de tiempo, estos corredores repiten un mismo mantra a lo largo de la obra: “este cielo pasará” (p. 12, 18, 25). Para soportarlo, efectúan una vuelta larga, un círculo eterno que los deja siempre en un punto de partida y de llegada idéntico. Hay que seguir adelante a como dé lugar, sin cuestionamientos, correr para sobrevivir es el imperativo categórico que guía las vidas de estos *runners*. Para Caramelo, su obra cuestiona “la idea prestigiosa de sobreponernos a los avatares. En Argentina hay una sobrestimación de la resiliencia. En el teatro siempre nos estamos arreglando con sobras, con migajas. Soy parte de la generación que hizo del déficit cierto estilo. Nos contentamos con la pobreza” (Caramelo, 2023). La supervivencia adquiere también un cariz metateatral, de crítica al propio sistema y a las políticas culturales del país, puesto que se trata de sobreponerse a las precariedades de las condiciones de trabajo en el mundo del arte.

El regreso del exilio en Madrid del jefe y mentor del Partido Justicialista, el general Juan Domingo Perón, y la radicalización de los conflictos entre el ala izquierda y la derecha de su movimiento, resulta una referencia fundante, dadora de sentido, en la pieza. Como en pocos momentos de esta obra, escrita en prosa poética, estas referencias son claras y directas, prácticamente sin ambigüedades, lo que se expresa en frases como: “su adicción al retorno lo infartó” (p. 8), “vino desde España con la cicatriz en el corazón” (p. 9), “el cuerpo del país estaba enfermo” (p. 10), “la pierna izquierda no sabrá lo que hace la derecha” (p. 10), entre otras. El regreso de Perón, en tanto “mito histórico” (Audiwert, 2019: 22), es expuesto como constructo ficcional, como impostura y farsa originaria de

la puesta en escena de lo nacional.

A la vez que son productores y testigos del colapso social y deportivo, del temblor general y del destino incierto en el que se encuentran insertos, estos corredores saben que forman parte de una historia trunca, de la que solo es posible huir corriendo y dejarse arropar por la amnesia, el trance o la paranormalidad. La historia está murmurando en la pieza, no aparece como un discurso racionalmente organizado, sino que contiene contradicciones irreconciliables. A lo largo de su interminable carrera zigzaguean intentando sobrevivir, buscando escapar de los peligros incesantes que los acechan, en un territorio francamente hostil. Los corredores de la obra desarrollan así la estrategia de correr sin parar para sobrevivir bajo esa desolada intemperie.

La figura retórica central de la obra es la hipertextualidad asociada al hipervínculo, en la medida en que *Corredores* muestra que la memoria funciona de esa forma. En su desarrollo, los personajes “establecen “interconexiones” y aparecen múltiples “rutas de acceso” (Colle, 2008: 8) que van sumando capas de sentido entre los distintos momentos de la vida histórica y política del país: la muerte de Juan Domingo Perón, el terrorismo de Estado y su política de desaparición, el Mundial de Fútbol de 1978, que tuvo lugar en plena dictadura y que obtuvo la selección argentina; la crisis social, política y económica de 2001, entre otros acontecimientos medulares. Durante el acontecer escénico, que se juega siempre en presente, los corredores van rememorando estos y otros instantes de la historia reciente del país, que se constituyen como paradas o estaciones en medio del circuito incesante al que están sometidos. Configuran, de esta forma, un presente teatral “compuesto de intrincados mapas de experiencias pasadas entrelazadas como un hipertexto” (Colle, 2008: 5).

Recuperamos también aquí el concepto de “memoria traumática” (Echeburúa y Amor, 2019), puesto que en esta obra se ponen en escena acontecimientos disruptivos de la vida del país. Son sucesos que se integran de forma caótica y desestructurada en las memorias emocionales de los argentinos. Repeticiones indeseadas, pesadillas, alteraciones que se suman una y otra vez en la trayectoria del país. De la misma manera en que ocurre con la irrupción del trauma, la obra asume una forma narrativa fragmentaria y desorganizada, proponiendo imágenes que han quedado grabadas a fuego en la memoria colectiva de la nación. Los personajes corales de la obra de Caramelo padecen por momentos una suerte de “amnesia disociativa”, que se expresa a través de “recuerdos incompletos y erráticos, lagunas de memoria, olvido total de la experiencia traumática” (Echeburúa y Amor, 2019: 3), según van narrando en las distintas estaciones del circuito que atraviesan.

En *Corredores* se evidencia “una posición no representativa de la actuación (y de la escena) donde el personaje está perdido y sin coartada” (Audivert, 2019: 22). Se trata de

impugnar no solo una narrativa homogénea y sin tensiones intrínsecas en torno a la construcción artificial de lo nacional y de su pasado reciente, sino de erosionar también la propia mimesis teatral, que continúa siendo el paradigma estético dominante en el teatro alternativo porteño. En este sentido, podemos pensar que esta obra construye estrategias antimiméticas, que obliga al espectador a una escucha atenta y a un tipo de reflexión distanciada. En ese doble movimiento, *Corredores* atenta contra los sentidos comunes que los gobiernos democráticos han establecido en lo que respecta a la relación entre política, violencia y lucha armada, a la vez que hace referencia a las consecuencias de la derrota del último gran proyecto colectivo que buscaba un cambio sustancial en el estado de las cosas, dando cuenta así de la imposibilidad de clausurar pacíficamente sus múltiples tensiones que se derraman sobre el presente. En un clima que mezcla referencias a la cultura letrada y a la popular, indistintamente y sin jerarquías de ningún tipo, así como a las zonas humorísticas, paródicas y trágicas, los *runners*, auténticos representantes del pueblo argentino, se proponen inventar el aire que inhalan, aunque se definan como “los que no pueden más” (p. 36), frente al horizonte perpetuo de una tierra a la deriva, y en donde la mayor gloria posible sea, quizás, ya no levantarse nunca más.

LA VIDA COMPARTIDA, UN PALIMPSESTO ORACULAR PARA NARRAR LA HISTORIA RECIENTE

Esta obra fue estrenada en 2014 en la sala “Abasto Social Club” de la Ciudad de Buenos Aires. Caramelo reelabora intertextualmente aquí los discursos que dieron distintos políticos y parlamentarios en el Congreso de la Nación, en ocasión de las exequias de Juan Domingo Perón, en julio de 1974. Por este motivo la obra posee un nivel de lenguaje inflamado, retórico y barroco. Se narra el secuestro del cadáver de un gran líder político en el mismo día de su muerte, por parte de un grupo de jóvenes revolucionarios. Aunque no se lo señala explícitamente en la obra, las referencias a Juan Domingo Perón y Montoneros, la organización guerrillera peronista de izquierda, son inequívocas. En un teatro abandonado, al que llevan el cuerpo, rinden homenaje a su memoria y se proponen a la vez continuar con su legado. La obra parte de una hipótesis improbable, aunque posible en la vorágine de la década del setenta en Argentina: se trata de imaginar la posibilidad de que “Montoneros se hubiera robado el féretro de Perón y lo habría llevado a un galpón secreto a hacer sus exequias privadas y saldar sus diferencias” (Caramelo, 2023).

El arte de la política y el de la actuación se entremezclan en esta pieza en la que los solemnes discursos llenos de fervor patriótico dejan paso, a medida que transcurre el tiempo dramático, a una atmósfera ominosa en la que reinan la decepción, la desilusión y el temor frente a un futuro incierto. A la par que los jóvenes preparan un funeral cargado de pompa teatral, a su llegada el cadáver del líder se revela imponente. Su peso literal y

simbólico es absolutamente desmedido. Como en *Corredores*, los personajes asumen un rostro coral, en el que no importan las individualidades sino la pertenencia a un colectivo. Esto se expresa, por ejemplo, en algunas didascalias, al señalar: “Nadie habla por sí mismo, cada cual habla es hablado por el lenguaje sin pudores, sin reticencias, lleno de gloria eterna” (p. 6). Nuevamente, como en la otra obra del mismo autor, surge la idea de personajes que son construidos y moldeados por los discursos sociales.

La muerte de Perón se vislumbra en la obra como el fin de la Argentina, o al menos como el desenlace de la posibilidad de desarrollo de un proyecto de país, lo que deja sumido a los personajes en una “dolorosa sensación de orfandad y de impotencia” (p. 7). Su legado es contradictorio, llevando hasta el límite las tensiones entre la derecha y la izquierda al interior de su movimiento. Pues si bien para los revolucionarios, “EL muerto es la revolución” (p. 12), su oscuro y ambiguo mensaje se asimila más bien al de la esfinge, ya que se encuentra cargado de múltiples desafíos. La intertextualidad con la tragedia griega como matriz fundadora del teatro occidental es otro rasgo recurrente en las obras de este autor y director.

Para Caramelo, “el inicio de la historia contemporánea del país es la muerte de Perón” (Caramelo, 2023), por eso es una figura recurrente en la que se insiste en estas piezas. A partir de allí, las discrepancias y las luchas intergeneracionales se encuentran abiertas y en un futuro inminente conocerán un trágico desenlace, cuando al gobierno constitucional peronista le suceda el golpe de Estado y la entronización de la dictadura cívico-militar. En ese contexto, las apelaciones a una imposible unidad nacional se tornan vacuas. El de Perón resulta ser un mensaje al que los personajes definen como una suerte de “palimpsesto” (p. 14), sobre el que se superimprimen nuevas significaciones que borran, en parte, el original, cuyo sentido nunca queda deliberadamente claro. Esta es la operación dramática central de la obra, sobre la que se vuelve una y otra vez. El equívoco mensaje que se desprende de la trayectoria del fundador del peronismo y sobre el que se sustenta la historia nacional, es reescrito y reinterpretado de muy diversas maneras por sus sucesores, sin llegar nunca a un consenso o a un punto de acuerdo. Por eso en la pieza uno de los personajes sostiene: “Ha dejado para nosotros, como una esfinge hechizante y provocadora, el desafío de un múltiple mensaje” (p. 12). En el final de la obra se revela que los guerrilleros habitan un tiempo circular, en el que las huellas del legado del líder del peronismo retornan incesantemente. Argentina sigue viviendo así, señala la obra, un continuo rito mortuario, un eterno día de congoja en el que se desarrolla la historia y la tragedia nacional.

Cabe señalar que esta obra forma parte además de una trilogía del mismo director, que aborda el pasado reciente y que se completa con *La vida probable* (2017). Son obras en las que no existen los héroes, sino que es el coro quien se hace cargo de la acción y el

sentido. Por este motivo, en *Corredores* uno de los personajes afirma: “el héroe arrodillado debe seguir por ahí detrás de un ceibo vomitando bilis no lo vamos a esperar” (p. 41). El héroe es aquel que se encuentra en un espacio secundario, en *off*, fuera de escena. En *La vida probable*, por su parte, el autor opera a partir de un procedimiento de reelaboración del discurso periodístico, puesto que toma noticias de distintos acontecimientos centrales de la vida del país, vistos a través de los periódicos de Junín, una localidad ubicada en el interior de la provincia de Buenos Aires. La trilogía aborda así tres enfoques que apelan a estilos diferentes de lenguaje. El elemento común es que en ellas la operación dramática central está dada por el hecho de que los cuerpos escénicos de la posdictadura son atravesados por diversos niveles discursivos, a la hora de narrar la historia argentina contemporánea.

A MODO DE CIERRE: LAS MEMORIAS PERFORMATIVAS DE LA POSDICTADURA ARGENTINA

En tanto integrantes de las segundas generaciones, tanto las máquinas teatrales de Pompeyo Audivert como las obras de Pablo Caramelo abordan performáticamente la violencia política en la historia reciente de la Argentina como una tragedia pública y privada que reenvía al trauma de la derrota del proyecto revolucionario de los años setenta. Sus obras actúan como auténticos “piedrazos en el espejo” (Audivert, 2019) contra el naturalismo y el realismo como poéticas teatrales hegemónicas en la escena alternativa porteña, a la vez que cuestionan también la univocidad de sentidos sobre el terrorismo de Estado y sus consecuencias. Sus reverberancias se hacen sentir no solo en relación a este fenómeno. Las piezas hacen hincapié en que la diseminación de la política de desaparición dictatorial constituyó el punto de inicio de la normalización del Estado de excepción en el país, con la consiguiente suspensión de las garantías constitucionales y la introyección de subjetividades sumisas al poder del terror concentracionario. Un legado que aún hoy estamos muy lejos de dejar atrás, a cuarenta años del retorno de la democracia. En este sentido, las obras enfatizan más las continuidades que las discontinuidades entre el proyecto socioeconómico de la dictadura cívico-militar y los períodos constitucionales.

En este trabajo hemos abordado obras que refieren a las masacres de Trelew y Ezeiza. Se trata, tal como hemos explicado, de dos acontecimientos que establecieron las condiciones de producción para el desarrollo de la última dictadura cívico-militar. Sin aquellas la producción de subjetividades que organizó y justificó la política de desaparición masiva llevada adelante por la junta militar no podría haber tenido lugar. El Estado de excepción que tal terror concentracionario supuso se convirtió en la nueva normalidad que aceptó la sociedad civil argentina de los años setenta. Por estos motivos es relevante pensar estas obras dentro del teatro que profundiza en los antecedentes y las conse-

cuencias del terrorismo de Estado.

Como hemos demostrado a lo largo de este trabajo, las obras de Audivert y Caramelo elaboran memorias performativas fragmentarias que apelan a figuras dramáticas y procedimientos estéticos como el palimpsesto, el caleidoscopio, la hipertextualidad y la intertextualidad. El peronismo aparece en estas piezas como un movimiento ambiguo, cifrado y contradictorio, cuyo sentido original es imposible de reponer, por lo que es reescrito constantemente por los sucesores de su líder y fundador. Las obras ponen en escena un tipo de memoria hipertextual e hipervincular, con múltiples puntos de entrada yuxtapuestos y capas de sentido que abordan la trágica historia de los últimos cincuenta años. La intertextualidad presente en estas obras supone una complejización de un “imposible” texto original, dado en este caso por la narrativa de la historia argentina reciente, al cual se le agregan múltiples significaciones que estaban ausentes en el inicio y que hacen crecer cada discurso (Mari, 2023: 57).

Estas piezas teatrales se caracterizan por realizar de manera simultánea lecturas críticas en relación a la experiencia política de los años setenta y al derrotero posterior del país, en los años de la posdictadura.

Coincidimos con Jorge Dubatti (2012), quien señala que es imprescindible leer el teatro argentino entre 1983 y la actualidad, como avatar interno de un nuevo período cultural denominado posdictadura, la cual es pensada como una unidad, aún en su heterogeneidad, por su cohesión profunda en el redescubrimiento y la redefinición del país bajo las consecuencias de la dictadura. Es decir que, si bien las primeras décadas de este siglo introducen importantes modificaciones estético/políticas en el teatro argentino, estos cambios se dan aún dentro de dicha unidad de periodización cultural.

Debido a que la condición de la desaparición implica un enorme desafío, en cuanto a la posibilidad de generar nuevos órdenes de representación, emerge entonces el desarrollo de “narrativas de ausencia de sentido” (Gatti, 2011: 147). Se trata de obras que no buscan “llenar” ni tampoco normalizar la política de desaparición del accionar del terrorismo de Estado, sino más bien hacerse cargo de las consecuencias que ella implica, ya que entienden que el vacío que provoca es irreversible y entonces esta catástrofe no se supera, sino que “vino para quedarse” (Gatti, 2011: 170). Las producciones analizadas aquí exponen “la dificultad de contar cuando el sentido es devastado” (Gatti, 2011: 84), a partir, por ejemplo, de experiencias históricas como las masacres de Ezeiza y Trelew, dos acontecimientos fundadores del terrorismo de Estado y sus consecuencias en la posdictadura. Así, cada obra de teatro que aborda la época dictatorial constituye un acto performativo de memoria. Cada una conforma, finalmente, un acto estético en tanto configuración de la experiencia que da lugar a “nuevos modos del sentir” y que induce “nuevas formas de subjetividad política” (Rancière, 2010). Estas piezas son las que confi-

guran los cuerpos escénicos de la posdictadura argentina.

BIBLIOGRAFÍA

- Amor, Pedro y Echeburúa, Enrique. "Memoria traumática: estrategias de afrontamiento adaptativas e inadaptables". *Terapia psicológica* 37 (2019).
- Ares, Pablo y Risler, Julia (2013). *Manual de mapeo colectivo: recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de la creación colaborativa*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Audivert, Pompeyo (2019). *El piedrazo en el espejo: teatro de la fuerza ausente*. Libretto: Buenos Aires.
- Bennett, Jill (2019). "Interiores y exteriores: trauma, afecto y arte". Depetris Chauvin, Irene y Taccetta, Natalia (eds.). *Afectos, historia y cultura visual: una aproximación indisciplinada*. Buenos Aires: Prometeo Libros: 31-54.
- Berlant, Laurent (2020). *El optimismo cruel*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Bevacqua, María Guillermina (2020). *Deformances. Destellos de una cartografía teatral desobediante*. Buenos Aires: Libretto.
- Caramelo, Pablo (2023). Entrevista inédita. Buenos Aires.
- Caramelo, Pablo (2022). *Corredores*. Buenos Aires, inédita.
- Caramelo, Pablo (2014). *La vida compartida*. Buenos Aires, inédita.
- Cegarra, José. "Fundamentos Teórico Epistemológicos de los Imaginarios Sociales". *Cinta moebio* 43 (2012).
- Colle, Raymond. "Cómo construir hipernovelas". *Revista Latina de Comunicación Social* 63 (2008).
- Deleuze, Gilles (1987). *Foucault*. Barcelona: Paidós.
- De Marinis, Marco (1997). *Comprender el teatro. Lineamientos para una nueva teatrología*. Buenos Aires: Galerna.
- Dubatti, Jorge (2012). *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE.
- Garramuño, Florencia (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gatti, Gabriel (2011). *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero/Prometeo Libros.
- Genette, Gerard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Giunta, Andrea (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begin?* Buenos Aires: Fundación arteBA.
- Foucault, Michel (1996). *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI.
- Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.
- López, Liliana. "Poéticas del resto en la dramaturgia y la escena argentinas". *Mitologías hoy* 17 (2018): 169-180.

- Mari, Clara (2023). "Intertextualidad". López, Liliana (ed.). *Glosario del teatro contemporáneo: topología de la crítica teatral VII*. Buenos Aires: Dramáticas UNA: 55-58.
- Mundo, Daniel (2016). "Presentación". Mundo, Daniel (ed.). *40 años no son nada. Dossier sobre la Dictadura para la Agencia de noticias Paco Urondo*. Buenos Aires: Editorial Fackel.
- Pérez, Mariana (2022). *Fantasmas en la escena: Teatro y desaparición*. Buenos Aires: Paidós.
- Pinta, María Fernanda (2013). *Teatro expandido en el Di Tella. La escena experimental argentina en los años 60*. Buenos Aires: Biblos.
- Pittaluga, Roberto. "La memoria según Trelew". *Cuadernos del CISH* 19-20 (2006).
- Quílez Esteve, Laia. "Hijos en escena. Teatro y posmemoria en la Argentina de la postdictadura". *Athenea Digital*, 20(3) (2020).
- Raimondi, Marta (2008). "El teatro como espacio de resistencia en la Argentina de la postdictadura". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2008).
- Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Manantial: Buenos Aires.
- Real Academia Española. (2020). "Diccionario de la lengua española".
- Schwarzböck, Silvia (2016). *Los espantos. Estética y postdictadura*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Taylor, Diana (2012). *Performance*. Buenos Aires: Asunto impreso.
- Smith, Terry (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo XXI.
- Smith, Terry (2011). *Contemporary Art. World Currents*. New Jersey: Pearson Education and Prentice Hall.