

21

Historia Y MEMORIA

ISSN: 2027-5137 Julio - Diciembre, Año 2020 - Tunja, Colombia

**Cuerpos subvertidos: Artes escénicas y
memoria en el siglo XXI. El caso argentino**

<https://doi.org/10.19053/20275137.n21.2020.9853>

**Lorena Verzero
Páginas 137-172**



Cuerpos subvertidos: Artes escénicas y memoria en el siglo XXI. El caso argentino*

Lorena Verzero¹

Universidad de Buenos Aires (UBA), CONICET - Argentina

Recepción: 31/07/2019

Evaluación: 02/09/2019

Aprobación: 10/02/2020

Artículo de Investigación e Innovación

 <https://doi.org/10.19053/20275137.n21.2020.9853>

Resumen

Este artículo presenta un recorrido crítico a través de las construcciones de memoria sobre la historia reciente desarrolladas en el teatro argentino en las primeras décadas del siglo XXI. Para ello, se propone una periodización interna y un análisis diacrónico centrado en el estudio de casos paradigmáticos que parte de los años previos al comienzo del siglo para situar las relaciones entre prácticas escénicas, política y memoria, en cada momento. Como es posible sospechar, en estas décadas, las memorias escénicas han

* Este trabajo es parte del proyecto PICT 2017-3059 «Dialécticas de incidencia entre las artes escénicas y la trama política (1976-2017)» que dirijo en el Instituto de Investigaciones Gino Germani (IIGG) de la Facultad de Ciencias Sociales (FSOC) de la Universidad de Buenos Aires (UBA).

1 Lorena Verzero es Doctora en Historia y Teoría de las Artes (UBA), Magíster en Humanidades (Universidad Carlos III de Madrid), Lic. y Prof. en Letras (UBA). Es Investigadora Adjunta del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) y Prof. Titular de la UBA. Entre sus últimas publicaciones se encuentran: Proaño-Gómez, Lola y Lorena Verzero, eds., *Perspectivas políticas de la escena latinoamericana. Diálogos en tiempo presente* (Buenos Aires-California, Argus-a, 2017), <http://www.argus-a.com.ar/archivos-ebooks/698-1.pdf>; Lorena Verzero y Feenstra Pietsie, *Prácticas artísticas y ciudades performativas: Buenos Aires, Berlín, Madrid*. (Buenos Aires: CLACSO-IIGG, 2020, en prensa); «Cartografía afectiva de la patria: *Relatos situados, la ciudad palimpsesto*,» en Cecilia Sosa, Jordana Blejmar y Philippa Page, coords, *Entre/telones y pantallas. Afectos y saberes en la performance argentina contemporánea* (Buenos Aires: Librería, 2020, en prensa). ✉ lorenaverzero@gmail.com.  <https://orcid.org/0000-0003-0267-8467>.

puesto en juego los más diversos lenguajes estéticos y han desplegado diferentes modos de incidir en el espacio socio-político, que particularizaremos y analizaremos de manera específica. A su vez, este panorama de las relaciones entre artes escénicas y construcciones de memoria en Argentina permitirá sin dudas establecer vínculos con otros países de la región, especialmente, del Cono Sur.

Palabras clave: Teatro, Historia reciente, Memorias, Artivismo.

Subverted bodies: Scenic arts and memory in the 21st century. The Argentinian case

Abstract

This article presents a critical journey through the constructions of memory regarding recent history developed in Argentinian theater in the first decades of the 21st century. To this end, an internal periodization and a diachronic analysis were proposed, focused on the study of paradigmatic cases which starts during the years prior to the beginning of the century to situate the relationships among scenic practices, politics, and memory, in each moment. As it is possible to suspect, in these decades, that scenic memories have brought into play the most diverse aesthetic language and have employed different ways of influencing the socio-political space, which will be particularized and specifically analyzed. At the same time, this panorama of the relationship between the scenic arts and constructions of memory in Argentina will, doubtlessly, allow links to be established with other countries of the region, particularly, in the Southern Cone.

Keywords: Theater, Recent history, Memories, Artivism.

Corps subvertis : les arts scéniques et la mémoire au XXI^e siècle. Le cas argentin

Résumé

Cet article se propose d'entamer un parcours critique par les constructions sur l'histoire récente développées au sein du théâtre argentin des premières décennies du XXI^e siècle. Pour ce faire, on établit une périodisation interne et une analyse diachronique centrée sur les cas paradigmatiques depuis le début du siècle, et ce afin de saisir les rapports entre les pratiques scéniques, la politique et la mémoire tout au long du siècle. On peut supposer, à juste titre, qu'à cette époque les arts scéniques ont mis en jeu une diversité de langages esthétiques ainsi que des multiples manières d'agir dans l'espace socio-politique, des éléments que l'on tente d'analyser ici dans leur spécificité. De même, cet aperçu des rapports entre les arts scéniques et les constructions de la mémoire en Argentine permettra de mieux comprendre ce qui concerne d'autres pays de la région, notamment du Cône Sud.

Mots-clés: théâtre, histoire récente, mémoires, activisme.

1. Introducción

Como cada coyuntura histórica, nuestro presente encuentra su definición en diálogo con los pasados que construye y con los futuros que proyecta. Las relaciones con la historia reciente constituyen un fecundo punto de anclaje para pensar las construcciones de subjetividad, las relaciones de poder y los lazos sociales, entre las muchas problemáticas sobre las que toman forma nuestras sociedades. Las prácticas artísticas se ofrecen como un objeto particularmente productivo para pensar las construcciones de memoria y, entre ellas, las artes escénicas aportan la posibilidad por antonomasia de «poner en cuerpo» el pasado.

En estas páginas me propongo desarrollar un recorrido a través de las construcciones de memoria sobre la historia reciente, que se han realizado en el teatro argentino en estas

primeras dos décadas del siglo XXI, observando periodizaciones internas y prestando especial atención a las relaciones entre cuerpo, historia y espacio.

La noción de «historia reciente» resulta un concepto productivo para hilvanar estas problemáticas. Tal como lo plantean Florencia Levin y Marina Franco², el concepto de historia reciente nos permite tender lazos hacia el presente, puesto que aparece como un tiempo cercano que aún interpela a los sujetos en la construcción de identidades individuales y colectivas. Esta conceptualización plantea la fractura de límites disciplinares y territoriales, y la adopción en su lugar de miradas transdisciplinares y regionales, que demandan nuevas reflexiones metodológicas y epistemológicas. Para nuestra perspectiva de análisis, el cruce disciplinar y el borramiento de los límites tradicionales entre prácticas artísticas resulta fundamental; y con él, la posibilidad de diseñar un dispositivo metodológico que incluya herramientas de distintas disciplinas (como la Historia, los Estudios sobre Memorias, la Sociología, los Estudios Teatrales y Estudios sobre Performance, entre otras posibles). La adopción de técnicas metodológicas diversas permite el abordaje de las experiencias artísticas desde enfoques complementarios, que iluminan diversas aristas tanto de la experiencia artística como de la sociedad en la que está inserta.

Junto a la noción de «historia reciente», la de «última catástrofe» que propone Henry Roussó³ resulta funcional a nuestros propósitos y permite argumentar las razones por las cuales la historia reciente argentina, con la última dictadura cívico-militar (1976-1983) y los años previos a esta signados por el impulso revolucionario, constituye el objeto histórico que más reconstrucciones obtuvo en las artes escénicas en estas primeras dos décadas del siglo XXI.

2 Florencia Levin y Marina Franco, *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción* (Buenos Aires: Paidós, 2007).

3 Henry Roussó, *La dernière catastrophe. L'historique, le présent, le contemporain* (París: Gallimard, 2012).

La «última catástrofe» -según el autor- es el último sismo a la vista que organiza la definición de la historia reciente de cada sociedad, es decir, de la historia que puede ser narrada por testigos. La «historia del tiempo presente» es la historia de un pasado que no ha acabado, que aún sigue allí. En este punto, vuelve a cobrar significación el discutido concepto de «posdictadura». Son esos años catastróficos el lugar de gestación del trauma que se sigue elaborando a través de distintos tipos de mecanismos, que se extienden desde los procesos judiciales hasta las prácticas culturales. Los últimos regímenes dictatoriales latinoamericanos –entre los cuales he estudiado particularmente los del Cono Sur– poseen rasgos a partir de los cuales es posible pensarlos como la «última catástrofe». Las marcas del terror en el cuerpo social constituyen una huella hasta ahora imborrable que se evidencia en acciones cotidianas, que van desde las formas de ocupación del espacio público hasta los modos de relación con la autoridad. En la sociedad argentina es posible observar tanto las marcas de la dictadura como de la experiencia de lucha por el respeto de los derechos humanos. En ese país, como es sabido, se gestaron movimientos y acciones modélicos, con las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo a la cabeza, organizados ya durante la dictadura.

Durante los últimos regímenes de facto en la región existieron algunas prácticas teatrales de resistencia clandestinas e invisibilizadas que en los últimos años han comenzado a ser reconstruidas⁴.

Una vez restauradas las democracias, se desarrollaron distintos procesos de construcción de memorias en los distintos

4 Cfr., entre otros: Ana Longoni, «El delirio permanente,» *Separata*, año XII, n° 17 (diciembre 2012): 3-20; Roger Mirza y Gustavo Remedi, *La dictadura contra las tablas. Teatro uruguayo e historia reciente* (Montevideo: Biblioteca Nacional, 2009); Esteban Buch, *Música, dictadura, resistencia. La Orquesta de París en Buenos Aires* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016); Lorena Verzero, «Entre la clandestinidad y la ostentación: Estrategias del activismo teatral bajo dictadura en Argentina,» en Gustavo Remedi ed. *El teatro fuera de los teatros. Reflexiones críticas desde el archipiélago teatral* (Montevideo: Universidad de la República, 2016), 87-104.

países tendientes a la superación del trauma originado con la irrupción de los regímenes dictatoriales.

Los contagios y apropiaciones en la región han multiplicado los trabajos de memorias y los vasos de comunicabilidad entre artistas. En un artículo anterior⁵ he analizado algunos casos que dan cuenta de los múltiples intercambios entre artistas de los países del sur de América, así como también de apropiaciones y adaptaciones de obras a las especificidades de cada país entre los años 2009 y 2015, teñidos –como veremos en lo sucesivo– por un «abuso de memoria», según los términos que Tzvetan Todorov proponía ya en el año 2000⁶. Como veremos, en algún sentido es posible pensar que la «saturación de la memoria» –como ha definido Régine Robin⁷ en 2003, en concomitancia con el autor búlgaro– tal como se experimentó de manera ascendente durante la primera década y media del siglo ha comenzado a ceder en los últimos años en pos de un ensanchamiento de los objetos de memorias.

Robin⁸ sintetiza algunas ventajas y desventajas de estos períodos de obsesión por la memoria: tienen la ventaja de que se obliga a no olvidar, a permanecer vigilante. Pero el precio que las sociedades pagan por sus memorias obsesivas está dado por la extrema cercanía que esa insistencia inevitablemente posee con ese pasado. Esta ligazón con la catástrofe –podríamos decir combinando los términos del planteo de Roussó con los de Robin– no permite desacralizar el acontecimiento e impide una real transmisión a las generaciones siguientes.

5 Lorena Verzero, «Tránsitos e intercambios del teatro sobre memorias de las dictaduras en el Cono Sur.» en María Fukelman y otros, *Teatro Independiente. Memoria y actualidad* (Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2017), 197-214.

6 Tzvetan Todorov, *Los abusos de la memoria* (Barcelona: Paidós, 2000).

7 Régine Robin, *La memoria saturada* (Buenos Aires: Waldhuter Editores, 2012).

8 Régine Robin, «Diálogo con Régine Robin, entrevista pública organizada por el grupo “Lugares, marcas y territorios de la memoria”» *del Núcleo de Estudios sobre Memoria, Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES)* Buenos Aires, 12 de septiembre, 2016.

Como hemos anticipado, en estos procesos de elaboración del pasado catastrófico, las artes escénicas despliegan un papel fundamental, puesto que cargan con la tarea de «poner en cuerpo» experiencias traumáticas tanto a nivel individual como colectivo.

En el centro de la investigación sobre teatro y memorias de la historia reciente aparecen con insistencia algunas preguntas. Dichos interrogantes surgen de la especificidad del acontecimiento teatral como espacio-tiempo que se define a partir de la «puesta en cuerpo» de aquello que se desea narrar, representar o accionar (hacer, «performar»). El teatro sobre memorias de la historia reciente, entonces, se define por su posibilidad de «narrar con cuerpos», de «poner en cuerpo» la última catástrofe. Entonces surgen interrogantes como: ¿cómo representar escénicamente la tortura o la apropiación de bebés? ¿Cómo representar con cuerpos la desaparición de personas? ¿Cómo «poner en cuerpo» esos cuerpos desaparecidos? A lo largo de estas casi dos décadas del siglo XXI, la escena ha respondido a estos interrogantes proponiendo diversas aproximaciones en diálogo con los debates sociales y los lenguajes estéticos de cada momento.

En ese sentido, en sintonía con los procesos de los países vecinos, en Argentina la intelectualidad ha reflexionado sobre los años '70 en tres grandes momentos:

- 1) Durante los primeros años de la democracia iniciada en 1983.
- 2) Desde la segunda mitad de los años '90, en dialéctica con transformaciones en la subjetividad ocurridas en el marco de la declinación del neoliberalismo.
- 3) A partir del primer lustro de los años 2000, acompañadas por el auspicio de políticas progresistas en la región.

En este contexto intelectual se inserta el campo teatral que, si bien, forma parte de estas tendencias, denota

especificidades. En un artículo anterior⁹ he propuesto una periodización del teatro sobre memorias de la historia reciente argentina, que en esta ocasión se retoma y actualiza¹⁰:

- 1) Durante los primeros años de democracia. Argentina cuenta con pocas manifestaciones, pero el período está integrado por obras modélicas como *Potestad*, de Eduardo Pavlovsky (estrenada en 1985).
- 2) Un segundo momento, mucho más prolífico en cantidad de obras y en la búsqueda de lenguajes estéticos sobre el trauma, comenzaría en el segundo lustro de los '90, con *Máquina Hamlet* de El Periférico de Objetos (estrenada en 1995) y con la escritura de *Los murmullos*, de Luis Cano, en 1998, como casos paradigmáticos.
- 3) El teatro sobre memorias de la historia reciente se multiplica desde 2002, con el estreno de *Los murmullos*, con dirección de Emilio García Wehbi, en el Teatro General San Martín del Complejo Teatral de Buenos Aires, espacio emblemático del circuito oficial del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Hacia 2008-2009 se produce una explosión del teatro sobre memorias de la historia reciente, con el estreno de *Mi vida después*, de Lola Arias (2009) en el teatro Sarmiento, la sala del Complejo Teatral de Buenos Aires destinada a una programación más experimental que las otras. Entre esos años y 2015 se da un exponencial crecimiento de la temática. Podríamos pensar el cierre del período con el 40° aniversario

9 Lorena Verzero, «Cuerpos sobre cuerpos: Políticas de construcción de la historia reciente en el teatro argentino,» en Cristián Opazo y Fernando Blanco eds, *Democracias incompletas. Debates críticos en el Actores, Cono Sur* (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2019a), 195-220.

10 Además, en Lorena Verzero, «Violencia institucional y teatro (militante) en el Cono Sur,» en *Manual Trauma y memoria cultural. Hispanoamérica y España*, eds. Roland Spiller, Kirsten Mahlke y Janett Reinstädler (Berlín: De Gruyter, 2019b, en prensa), extendiendo la cartografía y planteo un análisis comparativo de los procesos memoriales en el teatro de los países del Cono Sur.

del último golpe de estado, el 24 de marzo de 2016, en cuyo marco el estreno, reestreno y reposición de obras sobre la dictadura se potenciaron. Entre ellas, me interesa destacar *Relato situado. Una topografía de la memoria*, de la Compañía Funciones Patrióticas (2016), debido a que esta performance enlaza la producción de un teatro sobre memorias con la conformación de colectivos de activismo artístico, y la salida a la calle, en el marco de la restauración del neoliberalismo, con el gobierno de la coalición Cambiemos encabezado por Mauricio Macri como presidente (2015-2019).

En lo sucesivo, se planteará un breve recorrido en el que se exponen las características centrales y se analizan algunos casos de los tres momentos aquí presentados.

2. A contrapelo de la posmodernidad: Memoria y política en los años '90

Los años '90 han pasado a la historia como el momento central de la posmodernidad, del «fin de la historia» y de los «grandes relatos». Lola Proaño Gómez¹¹, en un libro en el que estudia las relaciones entre el teatro latinoamericano en tiempos de la globalización de los años '90, cuestiona los discursos sobre la posmodernidad, y su aporte más agudo consiste en plantear y analizar las matrices de politicidad en el teatro de América Latina durante esos años. Es mi intención en las próximas páginas observar brevemente cómo en diversos espacios de la cultura escénica argentina es posible detectar prácticas que van a contrapelo de los conceptos centrales a partir de los cuales se define a la posmodernidad, y en cuyo marco aparece la intención de apoliticidad como uno de los correlatos naturales.

La década del '90 argentina se caracterizó por una sensibilidad posmoderna que se dio en el marco de un neoliberalismo económico aplicado por el gobierno de Carlos Saúl Menem (1989-1995, 1995-1999). Entre las primeras

¹¹ Lola Proaño Gómez, *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano* (Irvine: Gestos, 2007).

medidas de gobierno, en el mismo año de 1989, se indultó a civiles y militares que habían cometido delitos de lesa humanidad durante la última dictadura, incluyendo a los Comandantes en Jefe que habían sido condenados en 1985 en el Juicio a las Juntas Militares, llevado a cabo de manera ejemplar durante la transición democrática. En 1990, se insistió en las políticas de perdón, concretándose nuevos indultos que fueron sancionados por decreto.

A pesar de las políticas oficiales tendientes a fortalecer el olvido, a mediados de los años '90 se realizaron producciones culturales de memoria, auspiciadas por el ingreso a la vida pública de los «hijos» de detenidos-desaparecidos durante la última dictadura, que rondaban los veinte años de edad. En 1996, a veinte años del golpe de Estado, se creó la agrupación H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) y se realizaron los primeros «escraches».

Así, en un contexto en que el poder político y el judicial no encaraban la historia reciente, comienzan a desarrollarse acciones de denuncia. A mediados de la década surgen los «escraches» como práctica liminal entre el arte y la política para señalar a los genocidas de la última dictadura y reclamar la acción de la justicia. Los escraches son prácticas sociales de denuncia de los represores de la última dictadura que se proponen señalar los espacios donde se reconoce su presencia, ya sea el lugar donde el genocida vivía, donde trabajaba o donde pasaba su tiempo. El escrache tiene por finalidad difundir en el barrio y en la sociedad en general la idea de que los genocidas viven entre nosotros, señalando específicamente los espacios y convocando a los vecinos a participar de las acciones. Inicialmente, se trató de acciones sorpresivas apoyadas con grafitis, afiches y volantes, organizadas por la agrupación H.I.J.O.S. Luego, se incorporaron a la realización de escraches colectivos artísticos, como el GAC (Grupo de Arte Callejero) y Etcétera (ambos formados en 1997). Con ellos comenzaron a incluirse otros dispositivos, como pequeñas performances, objetos y pinturas. Las casas de algunos represores estaban protegidas por vigilancia policial. Para burlar la vigilancia, por ejemplo, el grupo «Etcétera»,

propuso utilizar globos rellenos de pintura que al arrojarlos sobre los policías impactaban y manchaban los muros. Con el tiempo, los escraches comenzaron a ser reprimidos, lo que advino en la necesidad de transformación de la práctica. Recurrieron entonces a formatos de encuestas para transmitir informaciones en los barrios y a otras tácticas, como la distribución de sobres donde aparecía el teléfono del represor, datos sobre su historia y la frase «Llame ya» (en referencia a un slogan utilizado en la época por sitios de compras publicitados en la televisión), además de un mapa para ubicar la casa y una bombita de látex para ser rellena con pintura¹². Los ejecutantes potenciales de estas acciones eran los propios vecinos, quienes tenían que construir y decidir sus acciones, realizando intervenciones «más personalizadas»¹³. El GAC ha intervenido en el paisaje urbano y en la cotidianeidad de los vecinos, instalando carteles de señalización vial con el sentido cambiado, que hoy se encuentran en el Parque de la Memoria. Para la realización de cada acción investigaban zonas donde funcionaron centros clandestinos de detención, tortura y exterminio, o se ubicaban residencias de genocidas no juzgados, invitando a los vecinos a sumarse a la acción. Cada escrache tuvo características diferentes, acentuando aspectos plásticos, explorando recursos escénicos, estrategias performativas o mecanismos utilizados por el arte acción y el intervencionismo. Según Diéguez Caballero, «los escraches se proponen como acciones participativas para todos los habitantes del barrio. No son eventos para mirar sino para experimentar y ejecutar a la manera de los *happenings*; allí la acción artística es una acción política que irrumpe en el espacio público»¹⁴. Esta práctica del «escrache» se ha difundido con diversas finalidades y distintos medios, pero en el marco de la restauración neoliberal imperante entre 2015 y 2019, como se verá en lo sucesivo, algunos colectivos artistas¹⁵ han

12 Etcétera, en Iliana Diéguez Caballero, *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política* (Buenos Aires: Atuel, 2007), 132.

13 Diéguez Caballero, *Escenarios liminales*, 132-133.

14 Diéguez Caballero, *Escenarios liminales*, 132.

15 Respecto de la noción de “artivismo”, se recomienda: Manuel Delgado, «Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos,» *Quaderns-e.*, n° 18 (2) Any (2013): 68-80.

retomado elementos del escrache para la realización de sus acciones artístico-políticas.

En lo que respecta a las experiencias de teatro de sala, Lola Proaño Gómez¹⁶ denomina «política de la incertidumbre» a una estética teatral devenida del fin de los Estados-nación y, con ellos, de la sensación de protección y pertenencia de los individuos a una totalidad organizada. Los discursos teatrales de los años '90 se caracterizan por su fragmentación, por la yuxtaposición de escenas sin solución de continuidad o la irrupción de situaciones inesperadas. El mundo aparece como indescifrable e impredecible. Asoma un teatro críptico que, en su intento de «apoliticidad», resulta fuertemente político. En algunas obras aparecerá lo oculto, aquello que excede a esa totalidad; entre ellas, *Máquina Hamlet*, de El Periférico de Objetos (1995), resulta un caso paradigmático en el terreno de la reconstrucción de las memorias de la dictadura.

Otra obra central en el terreno de las memorias teatrales en Argentina es *Los murmullos*, de Luis Cano. La primera versión del texto fue escrita por Cano en 1998, en el mismo contexto de declinación del neoliberalismo menemista en que, por ejemplo, se seguían realizando escraches. El texto ganó el II Premio Germán Rozenmacher de Nueva Dramaturgia, en el marco del FIBA (Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires) en 1999, que consistía en la publicación de la obra. El eje central de la pieza gira en torno a la búsqueda de identidad del hijo de un muerto por la represión de la última dictadura militar y el encuentro imposible con su padre.

16 Proaño Gómez, *Poéticas de la globalización...*



IMAGEN 1. Epígrafe: *Los murmullos*, de Luis Cano,
dirección de Emilio García Wehbi, 2002.

Fuente: Imagen tomada por Carlos Furman.

Los murmullos inicia modos de reconstruir los años de la militancia y de la dictadura, señalando un momento bisagra en el campo teatral. Ha sido la primera obra que construyó críticamente la historia reciente argentina a través de procedimientos que rompen con la linealidad realista, apelando a la intertextualidad como principio constructivo e inaugurando en teatro el paso de la figura del héroe a la del militante, es decir, abandonando el homenaje y cuestionando la figura del padre militante.

El texto sufrió varios procesos de modificación y fue estrenado en abril de 2002 debido a problemas en el teatro oficial donde estaba previsto. Los ensayos para el estreno y la revisión del texto que dio lugar a su última versión transcurrieron durante enero y febrero de 2002, es decir, durante los meses de verano en Argentina, en un contexto muy particular en el que acababa de estallar la «crisis del 2001».

El impulso globalizador de los años '90 decantó en un golpe económico y político a fines del año 2001, que originó como

síntoma la renovación de las prácticas escénicas. En medio de una profunda recesión económica, y como medida ante el cese de flujos de fondos a la Argentina por parte del FMI (Fondo Monetario Internacional), el 2 de diciembre de 2001 el gobierno de Antonio De la Rúa impuso el «corralito», que consistía en una bancarización forzada que en la práctica consistía en que los ciudadanos se vieron imposibilitados de retirar su dinero de las entidades bancarias. Acto seguido, se desencadenaron movilizaciones de las clases medias, revueltas y saqueos a los comercios desde los sectores populares, y el día 13 de diciembre se concretó una huelga general. El 19 de diciembre, el presidente decretó el Estado de Sitio y, como consecuencia, en lugar de acatar la medida que prohibía efectuar reuniones en espacios públicos, las clases medias salieron inmediata y espontáneamente a las calles golpeando utensilios de cocina. Se trataba de los posteriormente famosos «cacerolazos». Hubo manifestaciones con represión y muertos en todo el país. Al día siguiente, luego de infructuosas negociaciones para salvar el ejercicio del gobierno, De la Rúa renunció. La imagen del presidente saliendo en helicóptero de la casa de gobierno marcó la historia y posteriormente fue objeto de diversas experiencias artísticas. Los días 19 y 20 de diciembre de 2001 albergan la mayor represión que el pueblo argentino sufría desde el retorno a la democracia en 1983. La crisis financiera en la que el país se encontraba inmerso desde hacía un tiempo detonó en una crisis política, representacional e institucional. En las semanas siguientes se sucedieron cinco presidentes, hasta que el 1 de enero de 2002 asumió Eduardo Duhalde, quien fue encargado de las negociaciones financieras que trajeran la calma y del llamado a elecciones¹⁷.

La crisis del 2001 redundó en una ruptura en ciertas prácticas, discursos y sentidos. La crisis fue económica, pero se caracterizó por un cuestionamiento a la representatividad

17 Para más información respecto de esta coyuntura histórica, se recomienda, entre otros: Juan Suriano, *Nueva historia argentina. Dictadura y democracia (1976-2001)* (Buenos Aires: Sudamericana, 2005); Marcos Novaro, *Argentina en el fin de siglo. Democracia, mercado y nación (1983-2001)* (Buenos Aires: Paidós, 2009), 553-615; Cara Levey, Daniel Ozarow y Christopher Wylde, comps., *De la crisis del 2001 al kirchnerismo. Cambios y continuidades* (Buenos Aires: Prometeo, 2016).

política (con el slogan popular «que se vayan todos [los dirigentes políticos]») y una debilidad institucional posterior, que fue caldo de cultivo para la emergencia de cantidad de colectivos que trabajaron con distintas motivaciones y finalidades sociales y políticas, como asambleas barriales o centros de trueque. Se organizaron colectivos y agrupaciones de trabajadores desocupados y movimientos piqueteros emergentes, que llegaron a alcanzar su mayor organización durante el año 2002.

Marcada por la crisis de representatividad, se produjo una transformación en la idea de lo político, que en el campo teatral se corporizó en rupturas con la tradición o en la implementación funcional de procedimientos actorales, dramáticos o directoriales. En cantidad de obras se repetían temáticas como la pauperización de la clase media y la incertidumbre. Entre ellas: *Cachetazo de campo*, de Federico León; *Rebatibles* de Norman Briski; *Los chicos del cordel*, del Circuito Cultural Barracas; *Fragments de calesita*, del grupo de teatro comunitario Alma Mater.

En torno a la crisis de 2001 se recupera la idea de práctica artística como práctica social. En las artes visuales se formaron nuevos colectivos y se produjo una «colectivización de la práctica artística»¹⁸ que se desarrolló en estrecho diálogo con el campo de las artes escénicas. Dos fenómenos orgánicos y que persisten hasta la actualidad surgieron como nuevas formas de acción y de memoria colectiva luego del 2001: la explosión de colectivos de teatro comunitario¹⁹ y la conformación de Teatro por la Identidad (TxI)²⁰.

18 Andrea Giunta, *Arte Argentino y poscrisis después del 2001* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2009), 54.

19 Para un estudio de conjunto sobre el fenómeno del teatro comunitario, se recomienda ver: Lola Proaño Gómez, *Teatro y estética comunitaria. Miradas desde la filosofía y la política* (Buenos Aires: Biblos, 2013).

20 Para un análisis crítico del origen y desarrollo de TxI, se recomienda ver: María Luisa Diz, «Teatro x la Identidad: Un escenario para las luchas por la configuración de sentidos sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad» (Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2017), Inédita.

El teatro comunitario es un fenómeno cultural surgido en 1983 y que a partir de 2002 sufre un estallido con la explosión de colectivos en barrios y pueblos todo el territorio del país²¹, como Res o no Res, de Mataderos; Matemurga, de Villa Crespo; Alma Mate, de Flores; Los Pompapetriyos, de Parque Patricios; Los Villurqueros, de Villa Urquiza o El Épico de Floresta. En Patricios, provincia de Buenos Aires, nació Patricios Unido de Pie. El teatro comunitario parte de la premisa de que cualquier integrante de la comunidad puede formar parte del grupo de teatro y este funciona como espacio de pertenencia, de circulación de modos de afectividad, de reconstrucción de las memorias locales y de restauración de los lazos sociales.

En el marco de la emergencia de colectivos artísticos que en los '90 comenzaron a realizar experiencias ligadas a organismos de Derechos Humanos, en la Buenos Aires del 2001 surge Teatro por la Identidad (TxI) con el objetivo explícito de colaborar con la causa de Abuelas de Plaza de Mayo en la búsqueda y restitución a las familias legítimas de los menores apropiados durante la dictadura. Su obra de apertura, *A propósito de la duda*, de Patricia Zangaro (estrenada en 2002), resultó fundacional política y estéticamente. TxI realizó ciclos de teatro ininterrumpidos hasta la actualidad, variando sus estrategias, modos de acción, de organización y de visibilización²². Se desprendieron colectivos locales de TxI en otras ciudades de Argentina y en otros países, como España, Inglaterra y Venezuela.

3. Políticas de memoria y memorias teatrales durante los años kirchneristas: Del contra-poder a la saturación de memoria

Entre 2003 y 2015 gobernó la Argentina el Frente para la Victoria, con las presidencias de Néstor Kirchner (2003-2007) y Cristina Fernández (2007-2011, 2011-2015). La revisión de los pasados años '70 ocupó un lugar central en las agendas

21 Ver al respecto: Proaño Gómez, *Teatro y estética comunitaria...*

22 Ver al respecto: Diz, *Teatro x la Identidad...*

oficiales de esos gobiernos, y el clima de época en general ha iluminado y legitimado las elaboraciones colectivas del trauma. Durante esos años la construcción de la historia reciente, la consumación de los juicios a los represores, y la restitución de derechos a sobrevivientes y familiares de desaparecidos ha ocupado un lugar privilegiado en la agenda oficial, elaborando una narrativa oficial del trauma y poniéndose a la vanguardia de los países vecinos en esta materia. Los «trabajos de memoria»²³ han sido prolíferos y fecundos en todos los campos y el proceso político liderado por el kirchnerismo en Argentina se vería reforzado por el alcance regional. A partir del gobierno de Néstor Kirchner se comenzó a instalar la idea de «revisión de la historia» en la agenda oficial y esto, de alguna manera, operó legitimando las prácticas culturales al respecto. En 2003 el Congreso sancionó la nulidad de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, y en marzo de 2004, como gesto emblemático, el presidente mandó descolgar los cuadros de ex dictadores de la casa de gobierno, la Casa Rosada.

Federico Zukerfeld, integrante del grupo Etcétera reflexiona en una entrevista para *Radar*, el suplemento cultural del diario *Página/12*:

Para un grupo como Etcétera, los primeros años del kirchnerismo fueron raros. Muchas de las demandas que teníamos fueron satisfechas. ¡Que se abran los juicios! Se abrieron los juicios. ¡Que se expropie la ESMA [Escuela de Mecánica de la Armada, mayor centro clandestino de detención, tortura y exterminio del país]! Se expropia la ESMA. Algunos miembros del grupo se radicalizaron y se fueron con los piqueteros, otros apoyaron a Néstor y a Cristina y se metieron directamente en política. Hubo una maduración general²⁴.

La transformación del clima de la época modificó las prácticas artísticas, redefiniendo los objetivos y los modos de

23 Concepto desarrollado por Elizabeth Jelín, *Los trabajos de la memoria* (Barcelona: Siglo XXI, 2002).

24 «Etcétera, “Y todo lo demás también”», *Radar*, Buenos Aires, 19 de noviembre de 2017, <https://www.pagina12.com.ar/76462-y-todo-lo-demás-también>.

hacer arte político. La politización de sectores sociales antes apáticos y las respuestas del gobierno a las demandas sociales operaron diluyendo la potencia crítica de muchos colectivos activistas. Las relaciones entre arte y política se corrieron hacia el tratamiento de ciertas problemáticas específicas, entre las que cobra especial relevancia la construcción de memorias de la historia reciente.

En los primeros años del naciente siglo XX, las obras teatrales que reconstruían la historia de la militancia y de la última dictadura no se daban con regularidad, y los relatos eran mayormente épicos o míticos, mientras que, para la misma época en otras disciplinas, como el cine o la fotografía, esta historia ocupaba ya el centro de las realizaciones y comenzaban a cuestionarse los hechos y el accionar de los sujetos o agrupaciones políticas de izquierda. Si hasta ese momento la figura del militante o del detenido-desaparecido eran representadas como héroes o víctimas, ahora comenzaban a ser puestas en escena como sujetos y, por consiguiente, podían ser criticados. En el campo cinematográfico, el caso emblemático está dado por el film *Los rubios*, de Albertina Carri (2003), una película que juega con los límites entre documentación y ficcionalización, y expone dudas, deja abiertas preguntas, y se propone más construir la identidad de la directora (cuyos padres están desaparecidos) que la historia pasada tal como sucedió. La película de Carri no pretende descubrir la verdad de lo que le ocurrió a sus padres ni la historia de los años '70 por metonimia, sino construir su propia identidad. El film se convierte en un trabajo de memoria a través del cual se reescribe la vida de la directora y opera metonímicamente para la revisión del pasado de su generación. Estas transformaciones se verán en el teatro unos años más tarde, con *Mi vida después*, de Lola Arias (2009) como caso paradigmático.



IMAGEN 2. Epígrafe: *Mi vida después*, de Lola Arias, 2009.

Fuente: «MI VIDA DESPUÉS 2009,» LOLA ARIAS, acceso el 25 de mayo de 2020, <https://lolaarias.com/es/my-life-after>.

Como *Los murmullos*, la obra de Arias se estrenó en el teatro oficial. *Mi vida después* se montó en todo el mundo hasta noviembre de 2014, actualizándose constantemente. Al tiempo que potencia algunos procedimientos estéticos ya presentes en la obra de Cano, vuelve a establecer un quiebre en el modo de poner en escena la historia reciente.

La pieza está organizada a partir de fragmentos que construyen las historias de vida de seis actores nacidos entre la década del '70 y principios de los '80 y, con ellas, las historias de sus padres. Ese es el itinerario propuesto: con el fin de construir la propia identidad se indaga en el pasado, y no a la inversa. Como en la película de Carri, el acento está depositado en el presente y no en el pasado. La escritura del *yo* del actor/performer es el dispositivo principal mediante el cual la obra de Arias transita en los bordes de lo íntimo y lo colectivo, de lo real y la ficción.

Mi vida después fue la primera obra en utilizar dispositivos performáticos para el tratamiento de temáticas de memoria en relación con el pasado reciente en el teatro

argentino. Entre dichos procedimientos podemos mencionar: el actor en proscenio dirigiéndose al público en una íntima primera persona a través de un micrófono, la utilización de circuito cerrado de video, la intervención sobre materiales documentales y la proyección simultánea, etc. Hasta el estreno de *Mi vida después*, procedimientos ligados a lo performático se habían implementado para la construcción de ficción, en obras como *Open House*, de Daniel Veronese (2001) o *El amor es un francotirador*, de la misma Lola Arias (2007). Luego de *Mi vida después*, otras piezas retomarán algunos de esos procedimientos también con la finalidad de reconstruir fragmentos de la historia de los '70 y de la propia identidad, entre las que se destaca *Bajo las nubes de polvo de la mañana es imposible visualizar un ciervo dorado*, de Damina Poggi y Virginia Jáuregui, dirigida por Andrés Binetti, estrenada en el marco del ciclo de TxI en 2010, y reestrenada con el título *170 explosiones por segundo* en el circuito independiente, en el teatro El portón de Sánchez.

Durante los años kirchneristas el teatro que se encargó de reconstruir fragmentos del pasado mayoritariamente tomó por objeto la historia reciente, y se trató en términos generales de un teatro de sala, que circuló generalmente en el circuito independiente (aunque, como hemos visto, el teatro oficial de la capital del país produjo dos de las obras emblemáticas). Los lenguajes y procedimientos empleados variaron con el clima de la época, en sintonía con los debates sociales, a la vez que se observan lenguajes estéticos y enfoques políticos que se encuentran determinados etariamente. Si bien, el concepto de «generación» es problemático, es posible decir en términos generales que los «sobrevivientes», la «segunda generación», la «generación intermedia» o artistas jóvenes que no tienen recuerdos propios o que no han vivido los años de la dictadura, poseen distintos puntos de vista y eso se trasluce tanto en el enfoque como en los lenguajes estéticos puestos en juego.

4. Volver a tomar la calle: memorias activistas

En los últimos años, y como respuesta al resurgimiento de discursos conservadores y a la instalación de regímenes

políticos y económicos de derecha, en varios países de América Latina se han multiplicado las prácticas de resistencia y los intentos de construcción de micropolíticas alternativas, entre las que se destacan las intervenciones artístico-políticas. Ya hacia el final de los gobiernos progresistas, en algunas ciudades de la región comenzaron a organizarse colectivos artísticos que desarrollaban distinto tipo de tácticas de intervención en el espacio público con finalidades de asociación en nuevas formas de grupalidad, de entretejido de nuevos lazos sociales, de configuración de nuevos modos de incidencia en lo social-político y de desarrollo de operaciones estéticas innovadoras. Estas prácticas se enmarcan en la historia del activismo artístico en el siglo XX y, particularmente, se conectan con experiencias de la historia reciente latinoamericana. Combinan un interés estético con una intencionalidad (micro) política directa, y se desarrollan de manera colectiva en el interregno entre el arte, la política, la comunicación y la performance. Siguiendo a Manuel Delgado, llamamos a estas prácticas «artistas»²⁵.

En Argentina, ya durante el último mandato de Cristina Fernández de Kirchner (2011-2015), comenzaron a organizarse y a activar algunos colectivos. Desde fines de 2015, en una coyuntura definida por retorno de políticas de derecha, con el gobierno neoliberal de Mauricio Macri, y en consonancia con el devenir, en gran parte, de los países de la región y del mundo occidental, se potenció la formación de colectivos artistas y se multiplicaron las formas de incidencia estético-política. Algunos colectivos son: *Compañía de Funciones Patrióticas*, F.A.C.C. (FUERZA ARTÍSTICA de Choque Comunicativo), Colectivo Fin de UN Mundo (FUNO), Colectivo Dominio Público, Escena Política, Foro de Danza en Acción, Teatro Independiente Monotributista, Proyecto Squatters Contrapublicidad, Asamblea de Cultura y Derechos Humanos (ex Asamblea Lopérfido Renuncia Ya), Asamblea Audiovisual (en defensa del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales -INCAA-), *Colectivo Alegría*, *Emergentes Comunicación*, *Colectivo Artístico Intersticial*, *Mujeres Públicas* y *Serigrafistas Queer*. Se destacan particularmente los colectivos feministas, entre ellos:

25 Delgado, «Artivismo y pospolítica...».

*Arda, Mujeres de Artes Tomar o FUNAS (un círculo al interior de FUNO). Si bien, la mayor cantidad de grupos residen y activan en la ciudad de Buenos Aires, las experiencias se extienden al interior del país, y se detectan colectivos en formación y nuevas grupalidades que han vuelto a tomar la calle de otras ciudades, como Mujeres Teatristas de Tandil*²⁶.

Los colectivos contemporáneos se caracterizan por configurar un tipo de artivismo que desafía no solo definiciones de ciudad(anía), de corporalidad y de virtualidad, sino también la noción del arte y la experiencia estética como actividad relativamente autónoma de las lógicas dominantes. Además de su presencia física, los grupos usan internet y las redes sociales con diversas funcionalidades, desde generar visibilidad y tener acceso a un público más amplio, hasta construir las performances en un entorno con presencialidades diversas. Con estas acciones se interpela a un nuevo tipo de subjetividad, que se configura no solo en el espacio físico, sino virtualmente a través de las redes sociales, posibilitando una participación diferida en el espacio y en el tiempo. Los medios son implementados como recursos para crear acciones y escenas híbridas y autorreflexivas, que exponen críticamente al público las matrices de funcionamiento del neoliberalismo. Al mismo tiempo, las acciones artivistas contribuyen a la construcción de un nuevo tipo de espectador. Con todo esto, no solo se redefine el lugar de espectáculo, sino también los de producción artística, intervención política y espacio público, y se construyen nuevas subjetividades.

El activismo artístico contemporáneo intenta despertar a la sociedad de las ilusiones del neoliberalismo, señalando la violencia física y simbólica, subvirtiendo los usos del espacio público, subrayando el carácter antidemocrático de la hegemonía patriarcal y de los modos de organización social, política y económica, que de él se desprenden y están naturalizados por el sentido común. Algunos de los colectivos se vinculan a corrientes del feminismo o a movimientos sociales, como en el caso de la ciudad de Buenos Aires, con «Barrios x Memoria y Justicia» o «Ni una menos».

²⁶ Enumeración elaborada por el autor a partir del relevamiento de los colectivos existentes.

En lo que respecta a las problemáticas relacionadas con la memoria, los nuevos gobiernos de derecha intentan imponer programáticamente la idea de no mirar al pasado. Como respuesta, varios colectivos artivistas salieron a la calle con la finalidad de subrayar la necesidad de continuidad de las políticas de memoria. A diferencia de lo que ocurría en la década anterior, si bien los pasados '70 siguen siendo materia de intervención artística, las acciones reconstruyen también otras historias. Los colectivos artivistas entrecruzan las memorias de la historia reciente con memorias de los pueblos originarios, de mujeres y disidencias, y otros tipos de explotaciones de la historia nacional y occidental.

La Compañía de Funciones Patrióticas y la dupla de artistas visuales Virginia Corda y María Paula Doberti desarrollan desde 2015 el proyecto *Relato situado*, que cuenta ya con más de quince obras performáticas de intervención en el espacio público en las que se cruzan historia y memoria. Como metodología de acción, *Relato situado* propone una intervención urbana a partir de la noción de «deriva a pie», para cuya definición se basan en los planteos de Guy Debord y del situacionismo. En estos relatos situados, una deriva es un recorrido por una zona de la ciudad seleccionada para ser intervenida. Como en toda acción en el espacio urbano, lo azaroso se vuelve protagonista, y la obra es la experiencia estética, política y social que se vive durante el recorrido.

La primera de estas derivas, *Acción de memoria urbana* (2015), consistió en un recorrido que partía de la sala teatral La Postura (ubicada en la calle Hipólito Yrigoyen 1173) y continuaba a través de la zona central de la ancha Avenida 9 de julio, pasando por el emblemático edificio del Ministerio de Desarrollo Social, a poco de que habían sido montados (cuatro años antes, en 2011) dos murales con las figuras de Eva Perón diseñadas por Daniel Santoro y Alejandro Marmo, y realizadas por este último, por encargo oficial de la entonces presidenta Cristina Fernández de Kirchner. La temática de las paradas giraba en torno al peronismo, a la figura de Eva Perón y, por ende, conllevaba reflexiones críticas acerca de la idea de nación, de identidad nacional y de construcción de las memorias nacionales. En esta primera experiencia se derivan, dos «guías» que acompañaban al público, que tomaría distinto tipo de registros durante el recorrido, con dispositivos que habían sido repartidos por la

Compañía (una cámara fotográfica, una de video, un grabador de audio y anotadores). Un participante/espectador sería encargado de cebar mate durante el recorrido y otros dos, de pegar afiches elaborados por Corda y Doberti que daban información sobre la historia de la zona.

Al año siguiente, la Compañía y la dupla Corda-Doberti llevaron a cabo una experiencia de *Relato situado* que resultaría el sello del grupo: *Una topografía de la memoria* (2016), en relación con la historia de la última dictadura. Además de volver a presentarse con modificaciones en 2017, esta performance fue seleccionada para integrar la programación del FIBA (Festival Internacional de Buenos Aires) en la edición de ese año. Además, se hicieron otras presentaciones, como la que se llevó a cabo el 8 de julio de 2016 en el marco del I Simposio sobre Teatro contemporáneo, política y sociedad en América latina organizado por el equipo de estudios homónimo que coordinó en el Instituto de Investigaciones Gino Germani (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires).



IMAGEN 3. Epígrafe: *Relato situado. Una topografía de la memoria*, Compañía de Funciones Patrióticas, Virginia Corda-María Paula Doberti, 2016.

Fuente: Imagen tomada por Noelia Prieto.

En *Una topografía de la memoria* el recorrido partía de Umbral Espacio de Arte, una sala situada en la Avenida Díaz Vélez 3980, que llevan adelante María Paula Doberti y Débora Kirnos. Las paradas tenían lugar en cada «baldosa por la memoria». Estas baldosas son realizadas barrial y colectivamente a partir de una iniciativa que desde 2006 lleva adelante el movimiento Barrios x Memoria y Justicia. Las baldosas buscan reconstruir la historia de vida de los detenidos-desaparecidos y señalar los espacios en los que han vivido, estudiado, militado, simplemente transitado e, incluso, desaparecido. Ha habido distintas etapas en la conformación de las baldosas, pero el diseño forma parte del proceso de construcción colectiva, por lo que cada baldosa es única. Para esta deriva se prescindió de la figura del guía. Los participantes realizaban el recorrido en grupo, todos juntos, pero sin acompañantes. Esta decisión se tomó para que los participantes no se vieran limitados por la presencia de integrantes de la Compañía. Sin que faltara un participante encargado de cebar mate a lo largo del recorrido, todos recibían un mapa de la zona en el que se proponía que volcaran todo aquello que desearan durante la deriva. En el plano estaban dibujadas las manzanas y algún signo topográfico -como las vías del tren. A esto se agregaba un solo tipo de marca: cuadraditos que señalaban cada lugar donde se encuentra una baldosa. Cada uno de esos cuadraditos representaba una parada en el recorrido y allí tendría lugar una acción, pero el plano no anticipaba el itinerario, es decir, se veía un mapa de la zona sin un recorrido. Este se iba descubriendo en la caminata: al llegar a una baldosa, una acción inesperada ocurría. Al final de cada acción, el *performer* a cargo indicaba al grupo hacia dónde seguir. Cada uno de ellos lo hacía de manera distinta: señalando, acompañando, dirigiendo. El recorrido finalizaba en la sala de la que se había partido y quienes lo desearan podían compartir sus registros.

ellos, fue invitado nuestro grupo de investigación (el Grupo de Estudios sobre Teatro contemporáneo, política y sociedad en América Latina mencionado más arriba) y realizamos intervenciones en algunas baldosas.



IMAGEN 5. Epígrafe: *Relato situado. El sentido de la memoria*. Compañía de Funciones Patrióticas, Virginia Corda-María Paula Doberti, 2018.

Fuente: Imagen tomada por Vanesa Bernich.

En 2018 estrenaron *El sentido de la memoria*, una experiencia que lleva al extremo las experiencias *Una topografía de la memoria* y *Almagro tiene memoria*. Aquí el público camina por la ciudad con los ojos vendados, dejándose llevar por un integrante de la Compañía. Aquí se recupera la figura del guía, aunque con una funcionalidad muy distinta a la que tuvo en las derivas anteriores.

Mientras que el 24 de marzo de 2017 se apostó a cubrir todo el barrio de Almagro, en 2018 la experiencia se extendió también a otros barrios. Más de cincuenta artistas intervinieron baldosas por la memoria en Almagro, Villa Crespo y La Paternal. Fueron cuatro los recorridos diseñados y múltiples las derivas posibles. Los colectivos que participaron de esta propuesta fueron: Compañía de Funciones Patrióticas, Corda-Doberti, Compañía de Ataque, Grupo de Estudios sobre Teatro contemporáneo, política y sociedad en América Latina, Colectivo Dominio Público y Avive Compañía de Inventarios. A su vez, el evento contó con el apoyo y participación de Barrios x Memoria y Justicia de Almagro, Comisión por la Memoria y la Justicia de La Paternal y Villa Mitre, Barrios x Memoria y Justicia de Villa Crespo. Los cuatro recorridos propuestos fueron: *Los sentidos de la memoria / Almagro 1 y 2*, *Los caminos de la memoria. La paternal no olvida* y *Una topografía de la memoria en Villa Crespo*.

En 2019, la experiencia *Los barrios tienen memoria* se siguió irradiando y multiplicando: la Compañía de Funciones Patrióticas, Corda-Doberti e invitados realizaron dos recorridos por el barrio de Almagro: *Los sentidos de la memoria* y *Mujeres construyen memoria*, una performance que enlaza con las luchas feministas. La Compañía de Ataque realizó una intervención en el barrio de Chacarita y Avive Compañía de Inventarios intervino las baldosas en el barrio de Villa Crespo en una performance que llevó por título *Memoria en tiempo presente*. La experiencia contó con el apoyo de Barrios x Memoria y Justicia de Almagro, y Barrios x Memoria y Justicia de Villa Crespo-Chacarita.

Entre tanto, la Compañía de Funciones Patrióticas y Corda-Doberti realizaron otros *Relatos situados* que se propusieron reconstruir otras memorias, a partir de la intervención en espacios específicos, como el Centro Cultural Recoleta, la Universidad Nacional General Sarmiento en su relación con el lindero centro clandestino de detención de Campo de Mayo, la Universidad Nacional de Lanús, la Universidad Nacional de Quilmes, la ciudad de Bahía Blanca, por mencionar algunas de ellas.

Las F.A.C.C. por su parte, también han realizado acciones en las que se construyen memorias de distintas coyunturas neurálgicas para la historia nacional o regional. Me interesa destacar la acción *¿Quién elige?*, realizada el 20 de octubre de 2017, dos días antes de las elecciones de medio término que se presentaban simbólicamente como un momento de evaluación del desempeño del gobierno en ejercicio. Se trató de cuatro acciones realizadas en puntos neurálgicos del país, a partir de las cuales se señalaban lugares emblemáticos de explotación, vaciamiento y represión. Con anterioridad al día en que se realizaron las performances, se habían realizado otras acciones que consistían en la pegatina de una imagen anticipatoria en distintos lugares de la ciudad de Buenos Aires.

Las acciones se desarrollaron sin cita previa, con los espectadores que se encontraran casualmente en los lugares a intervenir, y se dieron a conocer, a través de las redes de la siguiente manera:

- «Acción 1 de 4. Comodoro Rivadavia. Playa de tanques. Esto es dictadura corporativa»,
- «Acción 2 de 4 Ledesma. La Rosadita (residencia Blaquier). Esto es explotación asesina»,
- «Acción 3 de 4. Esquel. Escuadrón 36, Gendarmería Nacional. Esto es terrorismo de Estado»,
- «Acción 4 de 4. Buenos Aires. Congreso de la Nación. Dictadura corporativa, explotación asesina, terrorismo de Estado, ¿Quién elige?»



IMAGEN 6. Epígrafe: Fuerza Artística de Choque Comunicativo (FACC). «Acción 3 de 4. Esquel. Escuadrón 36, Gendarmería Nacional. Esto es terrorismo de Estado», 20 de octubre de 2017.

Fuente: FACC

Los sitios «La vaca» y «Emergentes» las transmitieron en directo. La primera se inició a las 8:00 am., y a partir de entonces comenzó a circular una difusión de boca en boca virtual, mediante la cual se construyó un circuito de espectadores atentos. Todos los «conocedores» nos encontramos conectados durante todo un día a algunas de las redes que reproducían las acciones esperando que ocurriera la siguiente. Cuando una acción comenzaba, las redes y celulares del círculo de espectadores informados estallaban de avisos. Asimismo, se producían conversaciones, críticas, lecturas, comentarios virtuales durante el tiempo que duraba cada una de las acciones y una vez finalizadas las mismas.

Las intervenciones consistían en sujetos vestidos como cuervos negros que llegaban al lugar y tocaban entre cuarenta o cincuenta minutos sonidos discordantes en instrumentos de viento y redoblantes. La acción comienza cuando los performers llegan a la zona prevista y se ubican en el espacio

(que pasa a ser un espacio escénico). Se mantienen parados en silencio. Comienzan luego a tocar y la discordancia va en aumento, mientras despliegan un cartel de denuncia.

La primera acción ocurrió a las 8:00 am frente a la plaza de tanques de petróleo en la ventosa Patagonia, entre el mar y la ruta con el viento como protagonista. Se utilizó también un megáfono para producir un sonido aturdidor. El cartel decía: «Esto es dictadura corporativa. ¿Quién elige?». La segunda acción se dio a las 11:00 am., en la provincia de Jujuy, al norte del país, señalando la histórica explotación del trabajo en los ingenios azucareros, donde también es sabido que han desaparecido obreros durante la última dictadura. El cartel que desplegaron decía: «Esto es explotación asesina. ¿Quién elige?» La tercera acción tuvo lugar a las 16:00 hs. en Esquel, también en la Patagonia, pero sobre la Cordillera de los Andes, frente al Escuadrón de Gendarmería que había sido responsable de la represión ocurrida el 1 de agosto sobre el pueblo Mapuche que intentaba defender sus tierras y por la cual aún se encontraba desaparecido Santiago Maldonado. El cartel desplegado en esta acción decía: «Esto es estado terrorista. ¿Quién elige?». Esta experiencia fue centro de una muy particular situación, puesto que la sociedad se encontraba sumamente movilizada por el caso Maldonado. Como respuesta espontánea, las personas que presenciaron la acción en el lugar formaron un círculo alrededor de los artistas-activistas como protegiéndolos de los gendarmes que se habían acercado. Un silencio espeso cubrió toda la acción. Esa tarde, antes de que se realizara la cuarta acción, apareció el cuerpo de Santiago Maldonado. El gobierno y la gendarmería sostienen que se ahogó en el río.

Con este cuerpo aparecido, signo de las largas disputas políticas que el gobierno en ejercicio aprovecharía para ganar las elecciones de medio término dos días después, se realizó la última acción de las FACC, a las 19:00 hs., ya de noche, frente al Congreso Nacional en el corazón de la ciudad de Buenos Aires. En esta acción se desplegaron los carteles que habían acompañado a las tres acciones anteriores. Se hizo una pintada en la vereda, proyecciones y *stencils* de la figura

del buitre en la calle acompañada por la frase «¿Quién elige?» Esta acción involucró a más de 200 performers y se concentró bastante público.

Estos son algunos ejemplos de experiencias de activismo artístico que se encuentran desarrollando nuevas estrategias con finalidades múltiples. Ya no se trata solo de construir el pasado para la proyección de un futuro más justo, sino de denunciar el estado de cosas en el marco de explotación que se intensificó en los últimos años²⁷.

5. Para concluir

El carácter performativo de las artes escénicas colabora en la construcción de «memorias performativas»²⁸, que en los distintos países de América Latina conjuga de manera dialéctica elementos comunes y especificidades nacionales. En estas dos primeras décadas del siglo XXI las memorias escénicas han puesto en juego diversos lenguajes estéticos y han desplegado diferentes modos de incidir en el espacio socio-político.

La última dictadura cívico-militar puede ser considerada la «última catástrofe» de la que aún es posible observar marcas en la sociedad y constituye el momento histórico más visitado para las construcciones de memoria, sobre todo en los

²⁷ Durante los meses que separan a la escritura de este artículo de la fecha de su publicación, en la Argentina se ha vivido un proceso político intenso y en octubre de 2019 se llevaron a cabo elecciones por las cuales el gobierno neoliberal en ejercicio perdió frente a una coalición autoproclamada «de unidad», que lleva el nombre «Frente de todos», ligada al peronismo, de tendencia progresista y popular, con Alberto Fernández como presidente y Cristina Fernández como vice-presidenta. En este marco, resulta sugerente que el colectivo feminista Arda anunció su disolución en septiembre de 2019 por motivos internos y algún otro grupo ha expresado que, ante el cambio de signo político, sus intervenciones directas carecen del mismo sentido que tenían en su origen, por lo que pasaron largos meses de 2019 sin accionar. Estos cambios dejan abierta la posibilidad de que, tal vez, nos encontremos ante algún tipo de transformación en el modo de acción de los grupos artístico-políticos. El paso del tiempo nos permitirá analizarlo.

²⁸ Concepto desarrollado por Maximiliano De la Puente, entre otros, en: «Memorias performativas en el teatro político contemporáneo.» *Aura. Revista de Historia y Teoría del Arte*, n° 3 (Junio 2015): 84-102, <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura>.

primeros quince años de este siglo, al calor de los gobiernos progresistas en Argentina y en la región.

Como hemos comprobado, es posible establecer una periodización del teatro sobre memorias de la última dictadura cívico-militar, mediante la cual hemos señalado los momentos de emergencia de un teatro sobre memorias de la historia reciente, su ebullición y una posterior salida a la calle de colectivos artistas, en el contexto de la llegada de la derecha al poder.

La primera década del siglo XX se ha caracterizado por la centralidad de la construcción de la última dictadura como historia privilegiada, y esto ha sido modelado por una serie de factores de índole política y social, entre los cuales es posible mencionar una distancia con la época que, en términos historiográficos, posibilita una cierta capacidad crítica, junto a la existencia de testigos capaces de dar testimonio, a lo que se suma la necesidad social de elaboración del trauma colectivo, en el marco de un programa de gobierno que auspiciaba la construcción de esa historia.

En los últimos años, si bien las acciones artistas toman la historia reciente como uno de los objetos centrales de sus construcciones memorialísticas, también se ocupan de buscar respuestas para las preguntas del presente en otros pasados. Este cambio en el objeto de memoria constituye uno de los elementos que permiten pensar que hacia fines de los gobiernos progresistas comenzaba a consolidarse un cambio en el clima de época que se confirmaría con la llegada de los neoliberalismos a los países de la región y la consecuente multiplicación de las formas de resistencia y de lucha. En el campo artístico, esas formas de resistencia consistieron en la organización de nuevos colectivos y en la búsqueda de lenguajes estéticos y de formas de incidencia en el espacio socio-político, entre las cuales la revisión de la historia se remonta no solo a la historia reciente, sino a la colonización, a la implantación del modelo agro-exportador o al peronismo de los años '40-'50.

Las relaciones entre historia y memoria que se entrevén en las artes escénicas en estas dos primeras décadas del siglo XXI demuestran constantemente, una vez más, la complejidad de «poner en cuerpo» el pasado y el inevitable desafío al que nos enfrentamos al intentar subvertir los sentidos y las corporalidades heredadas.

Bibliografía

- Buch, Esteban. *Música, dictadura, resistencia. La Orquesta de París en Buenos Aires*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- De la Puente, Maximiliano. «Memorias performativas en el teatro político contemporáneo.» *Aura. Revista de Historia y Teoría del Arte*, n° 3 (Junio 2015): 84-102. <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura>.
- Delgado, Manuel. «Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos.» *Quaderns-e*, n° 18 (2) (2013): 68-80.
- Diéguez Caballero, Iliana. *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- Diz, María Luisa. «Teatro x la Identidad: Un escenario para las luchas por la configuración de sentidos sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad.» Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2017. Inédita.
- Giunta, Andrea. *Arte Argentino y poscrisis después del 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.
- Jelín, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Barcelona: Siglo XXI, 2002.
- Levey, Cara, Daniel Ozarow y Christopher Wylde, comps. *De la crisis del 2001 al kirchnerismo. Cambios y continuidades*. Buenos Aires: Prometeo, 2016.
- Levín, Florencia y Marina Franco. *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- Longoni, Ana. «El delirio permanente.» *Separata*, año XII, n° 17, diciembre (2012): 3-20.

- Mirza, Roger y Gustavo Remedi. *La dictadura contra las tablas. Teatro uruguayo e historia reciente*. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2009.
- Novaro, Marcos. *Argentina en el fin de siglo. Democracia, mercado y nación (1983-2001)*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- Proaño Gómez, Lola. *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. Irvine: Gestos, 2007.
- _____. *Teatro y estética comunitaria. Miradas desde la filosofía y la política*. Buenos Aires: Biblos, 2013.
- Robin, Régine. *La memoria saturada*. Buenos Aires: Waldhuter Editores, 2012.
- _____. «Diálogo con Régine Robin, entrevista pública organizada por el grupo “Lugares, marcas y territorios de la memoria”» del Núcleo de Estudios sobre Memoria, Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES), Buenos Aires, 12 de septiembre 2016.
- Roussó, Henry. *La dernière catastrophe. L'histoire, le présent, le contemporain*. París: Gallimard, 2012.
- Suriano, Juan, dir. *Nueva historia argentina. Dictadura y democracia (1976-2001)*. Buenos Aires: Sudamericana, 2005.
- Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Verzera, Lorena. «Entre la clandestinidad y la ostentación: Estrategias del activismo teatral bajo dictadura en Argentina.» En *El teatro fuera de los teatros. Reflexiones críticas desde el archipiélago teatral*, editado por Gustavo Remedi, 87-104. Montevideo: Universidad de la República, 2016.
- _____. «Tránsitos e intercambios del teatro sobre memorias de las dictaduras en el Cono Sur.» En *Teatro Independiente. Memoria y actualidad*, editado por María Fukelman y otros, 197-214. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2017.
- _____. «Cuerpos sobre cuerpos: Políticas de construcción de la historia reciente en el teatro argentino.» En *Democracias incompletas: actores demandas intersecciones en el Cono Sur*, editado por Cristián Opazo y Fernando Blanco, 195-220. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2019a.
- _____. «Violencia institucional y teatro (militante) en el Cono Sur.» En *Manual Trauma y memoria cultural. Hispanoamérica*

y *España*, editado por Roland Spiller, Kirsten Mahlke y Janett Reinstädler. Berlín: De Gruyter, 2019b.

Sitio web

LOLA ARIAS. «MI VIDA DESPUÉS 2009.» Acceso el 25 de mayo de 2020. <https://lolaarias.com/es/my-life-after>.

Obras de teatro/acciones performáticas analizadas

Los murmullos, de Luis Cano, dirección de Emilio García Wehbi, 2002.

Mi vida después, de Lola Arias, 2009.

Relato situado. Acción de memoria urbana, Compañía de Funciones Patrióticas, Virginia Corda-María Paula Doberti, 2015.

Relato situado. Una topografía de la memoria, Compañía de Funciones Patrióticas, Virginia Corda-María Paula Doberti, 2016.

Relato situado. Almagro tiene memoria, Compañía de Funciones Patrióticas, Virginia Corda-María Paula Doberti, 2017.

¿Quién elige?, FACC (Fuerza Artística de Choque Comunicativo), 20 de octubre de 2017.

Relato situado. El sentido de la memoria, Compañía de Funciones Patrióticas, Virginia Corda-María Paula Doberti, 2018.

Citar este artículo

Verzero, Lorena. «Cuerpos subvertidos: Artes escénicas y memoria en el siglo XXI. El caso argentino.» *Historia Y MEMORIA*, n° 21 (2020): 137-172. DOI: <https://doi.org/10.19053/20275137.n21.2020.9853>.