



Caracol

ISSN: 2178-1702

ISSN: 2317-9651

Universidade de São Paulo

Costa, Julia Morena; Rojo, Sara
Visibilidad de la violencia en el teatro actual latinoamericano: *El año en que nací*, de
Lola Arias, *La mujer puerca* y *Mau Mau*, o *la tercera parte de la noche*, de Santiago Loza
Caracol, núm. 12, 2016, Julio-Diciembre, pp. 100-123
Universidade de São Paulo

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=583766752005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UAEH redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Visibilidad de la violencia en el teatro actual latinoamericano: *El año en que nació,* de Lola Arias, *La mujer puerca y Mau Mau, o la tercera parte de la noche,* de Santiago Loza

Julia Morena Costa

Sara Rojo

Recebido em: 30 de setembro de 2016

Aceito em: 9 de novembro de 2016

Júlia Morena Costa es doctora en Literatura y Cultura por Universidade Federal da Bahia (UFBA). Es profesora de literaturas hispánicas en el Instituto de Letras de Universidade Federal da Bahia. Autora de "A calma é bem-vinda para quem tem vida calma": imagens políticas na peça *Erê* para toda a vida ou a grande omodé.

Contacto: juliamorenacosta@gmail.com

Sara Rojo es Ph.D. por State University of N.Y. at Stony Brook (Suny). Es profesora titular de la Faculdade de Letras de la Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e Investigadora del CNPq. Su último libro es *Teatro Latino-americano em diálogo: produção e visibilidade*. Contacto: sararojo@yahoo.com

Palabras-clave: teatro; política;
religión; memoria; dictadura

A partir de tres obras de dos autores argentinos, se reflexiona sobre dos posibilidades estéticas y políticas de dramaturgias contemporáneas que elaboran memorias y traumas colectivos e individuales. Desde una dramaturgia de autor, en *La mujer puerca* (Santiago Loza) se cuestionan principios que sustentan las plataformas normativas de las sociedades latinoamericanas y en *Mau Mau, o la tercera parte de la noche* (también de Santiago Loza) deambulan dos mujeres testigos del glamour de los 1960, de la fiesta ilimitada combinada a la represión más violenta y de la decadencia con la vuelta a la democracia. En *El año en que nació*, de Lola Arias, los *performers*, a partir de documentos y objetos personales reconstruyen colectivamente vivencias de la dictadura chilena (1973-1990). Tensionando los límites entre ficcional y biográfico, la dramaturgia articula las textualidades de esos jóvenes que cobran un lugar en el proceso de reconstrucción de un presente socialmente comprometido.

Keywords: theater; politics;
religion; memory; dictatorship

From the three works by two Argentinean authors, we reflect on two aesthetic and political possibilities of contemporary dramaturgies that produce collective and individual memories and traumas. From a dramaturgy of the author, in *La mujer puerca* (Santiago Loza) the principles that sustain the normative platforms of Latin-American societies are questioned and in *Mau Mau, o la tercera parte de la noche* (also by Santiago Loza) two women, witnesses of the glamour of the 1960's, wander around from endless parties joined to the most violent repression and the decadence at the return of democracy. In *El año en que nació*, by Lola Arias, the performers use personal documents and objects to reconstruct collectively experiences of the Chilean dictatorship (1973-1990). Causing tension between the boundaries of the fictional and the biographical, the dramaturgy articulates the textuality of this youth that asks for a place in the process of reconstruction of a socially jeopardized present.

El teatro en América Latina siempre contó con agentes críticos y espacios que buscaron el reconocimiento de la creación artística y reflexiva, sólo que en este momento de neoliberalismo esa necesidad cobra aún más urgencia. Reafirmamos la tesis de Walter Benjamin (2009, 728) sobre que el arte no es producto sólo de las necesidades estéticas y agregamos, a su reflexión, que la crítica tampoco lo es. El diálogo entre la crítica y la obra pasa por decisiones políticas y estéticas presentes tanto en el artista como en el investigador. Existen redes y circunstancias que ponen determinadas cuestiones en la mesa, y hoy creemos que una cuestión central del debate contemporáneo es la reflexión sobre la violencia (des)constructora de nuestras formas de habitar y de estar en el mundo.

El tema que hoy nos convoca tiene que ver con las posibilidades estéticas y políticas que ofrecen diversos tipos de dramaturgias para retomar, a partir del presente, traumas colectivos o individuales. Específicamente, trabajaremos desde dos perspectivas. La primera focalizando en individuos específicos por los cuales pasó la historia (sin ningún tipo de reconocimiento de sus subjetividades) y la segunda por un colectivo que se vio afectado, y que de alguna manera es reconocido como víctima del trauma. Este aspecto gana aún más relevancia cuando vemos que los personajes de la primera perspectiva surgen desde la ficcionalización de un dramaturgo y los de la segunda desde un proceso creativo del cual son participantes. Por lo tanto, observamos que desde procesos estéticos y de presentación de las subjetividades diferentes es posible retomar traumas individuales y colectivos.

Según Didi-Huberman (2010, 246) llevamos el espacio en nuestra carne. En esa línea, acreditamos que tenemos que restablecer la importancia de mirar más allá de lo que está en nuestra frente en cada abordaje, conectar

nuestro cuerpo sensorial con nuestra reflexión y con nuestras experiencias. Por lo tanto, pensamos que no es posible analizar una obra separada del dispositivo dentro del cual fue creada o de las resonancias que produce. Las tres obras que escogimos para presentar en dos *round* se conectan con formas de violencia vividas en estas tierras y resignificadas por dos dramaturgos argentinos del siglo XXI. Quizás el suyo sea un intento de buscar formas de representar la violencia y de discutirla en el teatro. En el primer *round*, al estudiar las obras de Santiago Loza, estamos analizando textos de dramaturgia autoral, por eso el énfasis estará en las elecciones de los montajes y sus relaciones con el texto. En el segundo *round*, por la forma en que fue articulado el texto dramático, será el proceso colectivo de construcción textual y de personajes lo que ocupará el lugar central el análisis.

I ROUND: MUJERES Y VIOLENCIA EN LA DRAMATURGIA DE SANTIAGO LOZA

Una mujer escrita en la arena,
soñada por torvos marineros desaparecidos.
La longitud de su pelo alcanza
Los oscuros ojos de los peces yacentes.
El musgo de su sombra cubre
las roídas murallas de los astilleros.
“La felicidad es una sombra”, dice
mientras la tormenta imaginaria inunda
los quebrados ventanales del puerto.
(Jaime Luis Huenún)

Analizaremos dos obras, de Santiago Loza (1971), construidas a partir de la enunciación masculina fundida en personajes femeninos. En la línea ya trazada por Manuel Puig, Loza inunda el espacio dramático con una escritura de “mujeres en la arena”. Mujeres soñadas por otro capaz de transformarse en cercano, en sumarse a esos cuerpos como un testigo silencioso de las violencias que sufren.

Santiago Loza, dramaturgo, guionista y director de cine, nació y vivió en el interior de Argentina, específicamente en la ciudad de Córdoba, antes de radicarse a Buenos Aires. Este tránsito entre la provincia y la capital le permite transitar por personajes propios de los dos espacios enunciativos. Santiago Loza conoce, de cerca, mujeres como la interiorana protagonista de *La mujer puerca* y las parias que arroja la ciudad, las protagonistas del *Mau Mau o la tercera parte de la noche*.

Quizás producto del aislamiento de la provincia, sus principales vías de acceso al campo artístico las tuvo a través del cine arte y la obra de reconocidos escritores como Jean Paul Sartre y Roberto Arlt. (Loza. In: Dubatti, 2014, 18-19) Esto queda claro cuando expone, simultáneamente, el valor de la palabra y de la imagen: “la palabra tiene una corporalidad que carga una o más acciones. Si yo digo la palabra roca, esa “r” va empujar cierta aspereza. Creo que hay construcciones teatrales y no teatrales. Lo teatral es una máquina de construcción de imágenes”. (Loza. In: Dubatti, 2014, 26)

Por otro lado, su textualidad forma parte de un tipo de dramaturgia en que el límite de lo cotidiano es traspasado una y otra vez por medio de instantáneas y verbos que nos llevan al abismo, sea éste de orden político como en el *Mau Mau*...donde el baile eterno de dos mujeres, desde su condición

de parias enraizadas en una *boite* tradicional de Buenos Aires, nos permite revisar la historia social del país (represión, euforia militar, vuelta a la democracia), o de orden valórico como en *La mujer puerca*, quien en su búsqueda de “pureza” va desvelando espacios y vivencias que contradicen esa propia búsqueda. Desde el Mau Mau -ícono de la noche bonaerense- a la humanización de una puta-santa, Loza nos incorpora a un mundo de fantasmas del pasado que sobreviven en las imágenes de un presente incierto:

(...) lo que más me interesa. Un texto revelador de imágenes, aunque eso no alcance para que exista teatralidad. Me importa que las palabras tengan una belleza y que a la vez puedan ser dichas por ese personaje. Lo que trato de hacer entender es que no importa que el personaje hable bien o mal, sino que hable como habla ese personaje. (LOZA. In Dubatti, 2014, 23)

El texto dramático presenta un hombre y una mujer, el espectacular (que asistimos en Buenos Aires en el 2013 y en Belo Horizonte en 2014) solo a una mujer, pero a partir de las imágenes de ese cuerpo tensionado se puede rastrear la presencia de lo masculino en la construcción ontológica del personaje femenino. La protagonista sin nombre se debate y se amalgama en la contradicción entre la santa y la puta al punto de no diferenciarlas en su vocación de servir al otro (el hombre) o porque, como dice el personaje, sin ningún tono irónico aunque de ello resulte una gran ironía: “A cada santo le corresponde un pecador, no vive el uno sin el otro, es el ecosistema espiritual” (2014, 163). En este caso, a cada mujer le correspondería su “cuota de sufrimiento” en el ecosistema social. La ausencia o presencia física del hom-

bre en tanto personaje funciona sólo como un recurso, por eso se lo pudo suprimir en el texto espectacular dirigido por Lizandro Rodríguez. No así su **presencia simbólica** que delimita el espacio de acción de la protagonista.

Sospechamos que Loza, por sus conocimientos de cine, recoge las motivaciones de la protagonista de *Europa 51*, de Rosellini, para la construcción de su personaje. Este clásico del cine, interpretado por Ingrid Bergman, está situado en otra época y en otro contexto social, pero que sobrevive en las ciudades del interior de América Latina. Por eso, es posible revivir el debate de la mujer de *Europa 51* en *La Mujer puerca*. Un debate que recorre y traspasa los campos de la violencia consecuencia del deseo reprimido por la religión y la moral.

El escenario, construido en el texto espectacular por una mesa, una silla y un plafón de luz blanca, enfatiza la presencia de la protagonista y dialoga con el ambiente interiorano, con sus valores retrógrados y su abandono. Entendemos que esa es la arcilla a partir de la cual se construye escénicamente la chica (denominación que recibe la protagonista en el texto dramático). Es interesante detenerse en esta denominación porque apela a la ingenuidad y contradice en su base el título de la obra donde la protagonista es llamada de mujer puerca. Esta polarización es la forma constructiva de presentar la doble personalidad femenina que surge tanto a partir de la presión a la cual es sometida la mujer, en términos genéricos, como de los deseos de un cuerpo específico que narra. Si el sujeto no nace ni vive fuera de las condiciones sociales en las cuales se inserta y si éstas se destacan por su esquizofrenia en ese ser aparecerán tensionadas las marcas de esa patología. Ella se narra a sí misma dentro de una historia, de una normativa que la precede. Butler dice al respecto: “O “eu” não se separa da matriz prevalecente das normas éticas e dos

referenciais morais conflituosos. Em um sentido importante, essa matriz também é a condição para o surgimento do “eu”, mesmo que o eu não seja induzido por essas normas em termos causais”. (Butler, 2015, 18).

A diferencia de lo que sucede con los personajes del *Mau Mau, o la tercera parte de la noche*, por el personaje de esta obra pareciese que no pasa la historia (en ningún momento el texto se refiere al contexto social en el cual el personaje se inserta), él es producto de la red invisible de subjetividades y valores que construyen las bases de la estructura autoritaria que define los papeles a seguir. La obra desvela, poco a poco y nunca en su totalidad, este ser que siendo prostituta busca la santidad. Estas dos características, la de la búsqueda y de la purificación son opuestos que agudizan, al contrario de lo que pudiera parecer, la condición de objeto mercantilizado del deseo. De hecho, sabemos que el culto mariano como modelo a seguir ha sido una constante en América Latina y que junto a él se ha explotado la ingenuidad, comercialmente, para despertar los estímulos eróticos.

El personaje tiene dificultades para conectar los hechos y el público para entender las conexiones que ofrece. La narración no es directa y exige dar saltos de isla en isla hasta llegar al presente del relato que, como en un mosaico, presenta desahogos desarticulados. Esta estructura se configura desde la primera imagen-acción que vemos -cuidar un enfermo- a la última en la que la protagonista convida al “enfermo” a la muerte:

La entrega de mi cuerpo era el puente hacia la gracia. (Loza, 2014, 176)

...no era raro que cuando terminábamos la cosa, nos pusiéramos de rodillas al lado de la cama y eleváramos un rezo.” (Loza, 2014, 178)

Lo miré como miraba a cualquier hombre. Mariano se había hecho un hombre como todos. Así lo vi. Todo el cuerpo de hombre, una pena. (Loza, 2014,180)

Mirá como sangro, mirá como se me abre la piel y me desangro por vos. Toda de vos estoy hecha. De vos y tu silencio. (Loza, 2014, 183)

Vi a Dios y no le tuve miedo. (Loza, 2014, 184)

Sí, Sí, ya vamos a dormir. Pronto. Un sueño eterno. (Loza, 2014,184).

Esta estructura obliga al lector (espectador) a pasarse por una sucesión no cronológica de imágenes aparentemente parecidas a la que nos bombardean cada día, sólo que esta vez están concentradas en una voz desarticulada. Eso produce una potencia que rompe con la duplicación de imágenes organizadas, pero vacías que nos ofrecen los medios de comunicación. La desarticulación tensiona entre la multiplicidad y la unidad porque, finalmente, son una sola cosa.

En *Mau Mau, o la tercera parte de la noche*, dirigida por Juan Parodi, aunque el tema y el espacio sean diferentes, la lucha de ese lenguaje, que aparece como células imagéticas en fricción (voces desarticuladas), es el mismo. El autor plantea esa tensión como constituyente de la totalidad de su dramaturgia:

No puedo ver con claridad temas, no puedo escribir desde ahí. Trato de pelear con un tono poético que se me impone en la escritura, le doy batalla, lo confronto con lo coloquial. Puede que esa fricción entre cierta belleza y lo mundano sea una característica, pero no lo sé. (Loza. In: Dubatti, 2014, 9)

La tradicional boîte boanerense Mau, Mau, que existió entre 1964 y 1994, se transforma, en la obra, en un ícono de la sucesión de períodos vividos en Argentina. El glamour de un espacio con muebles enormes coincide con los años sesenta: años de la espectacularidad, de la fiesta sin límites combinada a la represión más violenta y la decadencia espacial con la vuelta a la democracia.

Los personajes, Mecha y Rita, son seres semi-reales que corporizan el relato político en los intersticios de la noche: los años subversivos de la guerrilla, la fiesta de los militares, los desaparecidos, la guerra de las Malvinas, el fútbol, la democracia (nunca plena), la globalización. Ellas son parte de una vertiente que coloca el realismo de otra forma en escena. Zarrazac retoma el concepto de realismo, pero ahora utilizado en este nuevo teatro. Su definición aquí no es muy útil: “**Realismo** que no se debe interpretar aquí en el sentido de reproducción o descripción de lo real, sino en el sentido de *experiencia* sobre la realidad” (Zarrazac, 2011, 150). Es importante especificar que esta experiencia sobre la realidad atraviesa los campos políticos y afectivos. En este último, se encuentra la ensoñación de Mecha con Fermín (el barman) que se transforma en personaje en el texto espectacular de Juan Parodi. Nuevamente hay un movimiento del personaje masculino. Si en *La Mujer Puerca* el personaje masculino fue desplazado de su corporalidad existente en el texto dramático a los parlamentos de la protagonista en el espectacular, aquí se produce el movimiento inverso. Es interesante detenerse en la presencia de lo masculino como una presencia inevitable esté o no de cuerpo presente.

Las marcas temporales se suceden en la obra en medio del baile infinito de las dos mujeres: “Bailá, Mecha, bailá que si no bailás, se nos viene el día

y ya sabes cómo es” (LOZA, 2014, p.203). La historia pasa por sus cuerpos convirtiéndolos en restos surcados de pasados, como llagas vivientes, que relatan los impactos vividos por la sociedad en su conjunto:

Cuando inauguraron estaba tan lindo, daba pena entrar. Si no fuimos las primeras en entrar le pasamos raspando. Fines de los sesenta. (Loza, 2014, 204)

Mecha.- Estamos en los setenta, en veinte años nadie se acuerda de todo esto. De los guerrilleros y los milicos todo será un recuerdo vago. (Loza, 2014, 209-210)

Estamos en el 77 y es mejor no preguntar. (Loza, 2014, 210)

A lo loco festejamos el mundial de fútbol. (...)

Todos estábamos tan contentos de recuperar las Malvinas (Loza, 2014, 214-215)

¡Bailá, Mecha, bailá que se acaba la dictadura! (...)

¡!!Viva la democracia!!! (Loza, 2014, 216)

El teatro de Loza, pleno de voces de mujeres, en esta pieza, resuena como un eco repetido a destiempo. La anacronía se instala en el espacio de los cuerpos de Mecha y Rita que perduran en un baile que no acaba (¿el del país?), en los detalles de cada experiencia compartida por los personajes y en los ecos de otras situaciones y personajes políticos que tomaron las decisiones y que no fueron son sólo resonadores como Mecha y Rita. Altoparlantes móviles de un pasado que se repite anacrónicamente afectándolas, pero sin que ellas puedan afectarlo.

Loza **escribe en la arena** las voces plurales y heridas de lo femenino, en el sentido que Cavarero (2011) otorga al concepto (reunión de voces que no son unísonas). Su obra toma posición y transforma en presencia los fantasmas del pasado, mujeres agredidas o utilizadas como mercancía que nos persiguen, que nos afectan. De esa forma, exige una crítica que contenga una “mirada que suponga implicación” a pesar (o mejor con) la “distancia” (Didi- Huberman, 2008) que establezcamos frente al objeto para mirarlo. Lo central es que nos afecte y le afectemos. Safatle, en relación a este tema y analizando la obra de Judith Butler, apunta lo que la investigadora de género considera la violencia más fuerte que realizan las estructuras de poder sobre nuestros cuerpos. Nos gustaría detenernos en sus palabras.

O poder age produzindo em nós melancolia, fazendo-nos ocupar uma posição necessariamente melancólica. Podemos mesmo dizer que o poder nos melancoliza e é desta forma que ele nos submete. Esta é sua verdadeira violência, muito mais que os mecanismos clássicos de coerção, pois violência de uma regulação social que internaliza uma clivagem, mas clivagem cuja única função é levar o eu a acusar a si mesmo em sua própria vulnerabilidade. (Safatle In: Butler, 2015, 190)

¿Y qué hacemos con la melancolía a la cual el poder nos somete? No sabemos la respuesta, pero la intuimos en el baile de esas dos mujeres, sólo que ahora conscientemente subversivo y, por lo tanto, provocador. No acepta someterse a la regulación impuesta, no deja que la vida pase sin tratar de interferirla.

La crítica no es ajena a ese baile ni a los dispositivos en los cuales se inserta, no es un discurso aislado y no contaminado por esas constantes. Por eso, no es posible separar lo que se dice de la forma como se dice, lo extraestético de lo estético. El tiempo, las subjetividades, el espacio en que se vive determinan el campo crítico de interés y lo que se hace con él. Quizás esa sea la importancia de detener la mirada en las violencias y en los traumas que provocan las normas, las situaciones sociales autoritarias; juegos que a veces nos parecen tan lejanos, pero que determinan nuestros cuerpos y nuestras formas de vida. Santiago Loza y Lola Arias nos someten a ese ejercicio.

II ROUND: EL TEATRO PERFORMÁTICO DE LOLA ARIAS Y EL DERECHO AL HABLA

“Ninguna generación quiere ser borrada de la historia.” (Costa, 2016, 176). Esta declaración de Guillermo Calderón, dramaturgo chileno contemporáneo, nos sirve para empezar a deshilvanar este round. *El año en que nací*, de Lola Arias (Argentina, 1976) fue creada bajo el mismo concepto de *Mi vida después*, montaje estrenado de la misma dramaturga en Buenos Aires el 2009. En la pieza argentina, y luego después en el montaje chileno creado y presentado entre 2012 y 2013, jóvenes nacidos durante los períodos dictatoriales, reconstruyen la historia política de sus respectivos países a partir de las vivencias personales propias y las de sus padres que reflejaban los años de dictadura. En *El año en que nací*, once personas nacidas entre 1973 y 1989 participaron de un taller promovido por el festival de teatro Santiago a Mil. La idea inicial era solamente realizar un curso en el formato de “Mi vida después”, en el cual jóvenes de variadas profesiones, actores o no, con diversificadas experiencias de dictaduras, pudieran, a partir de sus

recuerdos familiares, elaborar las vivencias y memorias personales y políticas del período. Sin embargo, los que estaban congregados en ese grupo decidieron dar continuidad al trabajo realizado e invitaron la dramaturga a crear un montaje que dialogara los discursos reunidos en el taller con las más variadas experiencias de este brutal momento histórico chileno. El grupo pasó más de un año investigando las historias de sus familias y creando, junto a la dramaturga argentina, la obra que reedifica la memoria de los 17 años del gobierno totalitario de Pinochet en Chile.

Así, los *performers* reconstruyen sus infancias a la vez que, a partir de fotos, cartas, decretos oficiales, noticias de periódicos, ropas y recuerdos borrados, describen la juventud de sus padres, participantes directos del período histórico. La obra provoca una disipación de fronteras entre lo ficcional y lo real, a partir del encuentro entre dos generaciones y del cruce entre la historia del país y los relatos personales de sus agentes anónimos. La reconstrucción de una memoria personal y colectiva provoca la creación de imágenes políticas capaces de cuestionar la historia oficial y personificar las voces que de ella participaron. Entre discutir/descubrir el pasado y proyectar el futuro, estos jóvenes cobran un lugar propio en ese proceso de reconstrucción del presente y de su derecho al habla sobre un momento en el que, aunque no hayan participado directamente, sufren los efectos que permanecen, social o políticamente en el país, ya que la dictadura dejó ecos de durabilidad.

El montaje propone un recorrido histórico: de cuando gana Allende y provoca cambios estructurales en lo social; la organización del golpe y sus primeros intentos; la brutal tomada de poder en once de septiembre de 1973; el exilio y los diversos desplazamientos políticos o geográficos desem-

peñados por los niños y sus familias; y, por último, los regresos a Chile y el cuestionable proceso de redemocratización. Mientras tanto, los *performers* discuten sus herencias, tratando de clasificar sus experiencias a partir de las vivencias de los padres o generadas por ellos. Es el momento de tratar de establecer prioridades de enunciaciones o importancias de vivencias, pero a partir de la experiencia de cuando eran nada más que coadyuvantes de lo que pasaba. Los hijos visten las ropas de sus progenitores, representan y asumen en sus propios cuerpos lo que vivieron los padres o sus muertes trágicas. Y el escenario mueble se va haciendo y deshaciéndose para presentar cada uno de los relatos personales de la gente común en la historia chilena. Vivencias muy diferentes sobre la dictadura ocupan el montaje, de acuerdo a los varios papeles que asumieron los padres de los jóvenes durante el período rememorado. Desde el hijo de un militar preso por asesinar a dos militantes, la hija de integrantes del MIR, la hija de una pareja que prefirió irse a EEUU a “ganar plata” y que no sabía quién era Pinochet cuando volvió a Chile, la hija de trabajadores que no quisieron meterse con políticos. Las diversas vivencias se encuentran, intentan organizarse y construir una post-memoria que pueda solucionar cuestionamientos del presente a la vez que puedan humanizar la historia y la relación que estos jóvenes mantienen con sus pasados muchas veces misteriosos u ocultados por sus familiares. Asumiendo una perspectiva de que todas las vivencias hacen parte y constituyen la historia, en la obra hijos de militares se encuentran con hijos de trabajadores que intentaron mantenerse ajenos a los sucesos políticos y con hijos de quienes lucharon abiertamente en contra la dictadura. Discusiones sobre quien, por herencia, tendría más derecho a hablar son entabladas por

los participantes, que tratan de organizarse en filas de prioridad basadas en los tonos de piel, posición política, clase social. Esta juventud, aunque heredera de todo el contexto de sus padres y de sus infancias, tiene que establecer acuerdos y alianzas por los problemas del **presente**. Y en este momento son todos igualmente protagonistas.

Aunque haya un claro trabajo de dramaturgia, lo que se presenta ante el espectador no son personajes, sino papeles de personas reales que exacerbaban, recortan, resaltan, remontan memorias de sus vidas, ahora traídas a un escenario y a una obra ficcionalmente elaborada. Eso eleva a la última potencia el juego doble de creer y de dudar de la “realidad” de la memoria misma, pues, al contar una y otra vez el hecho, recordarlo y recortarlo, hay una gran dosis de invento y olvido asumido y puesto en escena. El juego a la objetividad de la memoria estetizada en la pieza nos muestra las marcas y cicatrices del tiempo en lo mnemónico. Recontar, en este montaje, es un acto declaradamente del presente.

Lola Arias que es dramaturga, *performer*, directora de teatro y escritora, además ha participado como colaboradora en realizaciones de música y cine, propone obras que, en general, transitan en las fronteras entre lo real y lo ficcional. Hace intenso uso de informaciones biográficas de los involucrados en los procesos creativos y en los montajes, inclusive de su propia experiencia como en *Melancolía y manifestaciones* (2012), en la que aborda los procesos melancólicos de su madre durante la dictadura argentina. En muchas obras, trabaja con no-actores de formación, aportando vivencias y testimonios que desbordan de la ficción en el espacio performático y teatral, como en *El arte de hacer dinero* (2013) que está protagonizada por mendi-

gos, músicos de la calle y prostitutas de la ciudad de Bremen, Alemania, o en *Chácara Paraíso-Mostra de Arte Polícia* (2008), en el cual actúan policías brasileños. Estas propuestas diseñan un teatro que flirtea con lo documental, cuestionando la rigidez de los límites entre la elaboración ficcional y las vivencias de los involucrados.

Importante destacar que, en *El año en que nací*, la mayor parte de los *performers* no son actores y se dedican a variados trabajos en sus vidas extra-montaje. Traen sus objetos familiares reales a la escena (índices de memoria) que son destacados a partir de un intenso uso de cámaras que los proyectan en grandes formatos. Leopoldo, que en su vida “real” es dibujador de Policía de Investigaciones de Chile, realiza intervenciones sobre esos documentos, mientras los demás integrantes cuentan sus historias. Los jóvenes, frente a estas huellas físicas del pasado, dibujan sobre las fotos, garabatean informaciones extras y, mezclando sus datos personales reescriben la historia oficial con sus trazos, siempre a partir de la pregunta ¿qué hacíamos nosotros cuando pasó todo eso? Estos actos, añaden puntos de vista y participaciones anónimas a la historia oficial, dando protagonismo a los desconocidos agentes de una historia que siempre ha estado en un contexto a la vez privado y público, personal y político. Darle a la historia oficial otros puntos de vista fragmenta la pretenciosa unicidad y crea un mosaico de discursos. En un momento como el actual en que hay una mayor posibilidad de generar enunciaciones varias y de encontrar informaciones, la manera como se va a organizar y tejer esta multiplicidad de discursos es fundamental.

El proceso de la rememoración es privilegiado por hacer coexistir tiempos diversos y por hacer evidente que “el pasado no es destruido por el presen-

te, pero en él sobrevive como una fuerza latente”, nos enseña Raúl Antelo (2011, 164). Y, en ese movimiento de recordación, de hacer existir el pasado en el presente, “es necesario dotar a ciertas imágenes la capacidad de hacer referencias a cosas pasadas (...). Por un lado, el vestigio existe ahora, por otro él vale por las cosas pasadas que, en esa condición existen ‘todavía’ (*adhuc*) en la memoria.” (Ricoeur, 2010, 24). Las vivencias y las memorias de los jóvenes son alzadas a la superficie del escenario y del presente por entenderse como fundamentos de estos sujetos. Esas memorias son interpeladas a partir de informaciones y lecturas anacrónicas, por garabatos, dibujos que ridiculizan y que traen una lectura desde el ahora. El pasado es una presencia en las herencias recibidas por los cuerpos presentes, tanto objetivamente (como, por ejemplo, en la negación al derecho a la educación, promovida por las políticas privatizadoras de Pinochet), como subjetivamente, por ser constituidor de esa generación joven que no puede escapar de estas reminiscencias, independiente de los posicionamientos anteriores de sus padres.

El uso de objetos documentales y personales como objetos escénicos, dialoga con una tendencia del arte contemporáneo de uso de archivos reales y permite insertar en el arte una realidad que desborda de la ficción. Karl Erik Schøllhammer concuerda con Hal Foster (2014) en que hay una pasión por lo real por parte tanto de los realistas como de sus críticos más severos, sea en su afirmación o en su negación (Shollhammer, 2012, 130). Schollhammer señala también que hay la “búsqueda de un arte y una literatura performática capaz de interferir sin mediaciones en el mundo y expresar su realidad crua” (Shollhammer, 2012, 132), surgiendo un

realismo “extremo” que procura expresar los eventos con la menor intervención y mediación simbólica y provoca fuertes efectos estéticos de repulsa, disgusto y horror. O sea, la obra se hace referencial y real en esta perspectiva en la medida en que consiga provocar efectos sensoriales y afectivos parecidos o idénticos a los encuentros extremos y chocantes con los límites de la realidad. (Shollammer, 2012, 133)

En el montaje de Lola Arias, los documentos son intencional y explícitamente alterados, mezclando el archivo con el acto escénico presente a partir de la perspectiva de los *performers*. Esa junción entre documento e intervención escénica, a la vez que representa una potencia de lo real, también propone el uso de archivos y documentos de forma desacralizada. La performatividad de estos jóvenes cuando interactúan con sus objetos familiares permite a estos sujetos inscriptos que cobren el derecho de reformular y de participar de esta parte de la historia de la cual todavía es tan difícil hablar. Una historia reciente que es traumática y que todavía cuenta con gran parte de sus participantes vivos y testigos del momento. ¿Por qué, entonces, darle la voz a quien era nada más que un niño durante lo ocurrido?

El énfasis, entonces, recae sobre la forma con que esta generación joven actual mira su propia constitución y los ecos del pasado en el presente. El escenario con pupitres y armarios escolares, actualiza la discusión. Destacamos que la obra fue gestada, escrita y presentada en el contexto de los intensos movimientos estudiantiles por la reforma en la educación chilena. Además de otras revisiones, el movimiento estudiantil exige la gratuidad universal de la enseñanza formal, entendiendo la educación como un derecho social y no

más como un bien pasible de ser negociado. Independientemente del posicionamiento de los padres, la juventud de ahora tiene que lidiar con las herencias del momento dictatorial. Y la educación, que antes de la dictadura, era estatal y gratuita en su mayoría, es una de las grandes cuestiones de la juventud actual chilena. Esa generación tiene sus participaciones en la historia a partir de un ángulo bastante distinto de los que los antecede y que alcanzó vivir directamente el intento Allendista y la brutal tomada del poder de la dictadura empresarial-militar comandada por Pinochet, en la década de 1970. No obstante, y también por eso, esa generación joven guarda una memoria que se manifiesta en la búsqueda de un lugar propio en ese proceso de reconstrucción del presente y retomada del pasado. Pero, la idea no es provocar una catarse mnemónica a través de la tragedia, sino más bien, pensar en cómo hacer subversivas estas cicatrices que marcan estos sujetos, sobretudo sus memorias: las de quien vivió en tiempos de represión y siente todos los impactos éticos en el discurso político que se construye todavía en tiempos actuales. La represión y sus consecuencias entraron en todos los espacios de Chile, la coacción fue ambivalente y circuló por todos los ambientes. La dictadura estuvo en cada sótano, en cada casa y en cada vida de los ciudadanos chilenos, en algunas de manera directa y declarada y en otras con el silencio de quien optó por no posicionarse y sus efectos permanecen en varias políticas públicas actuales.

El desafío del momento presente hizo que los dramaturgos interesados en nuestras problemáticas sociales, creasen obras que posibilitasen la mirada pensante del lector-espectador, creasen formas de operacionalizar un presente de la imagen para rever su arte de modo de cruzar ficción y realidad. (Rojo, 2016, 165)

La obra teatral que asume como punto central la biografía de sus *performers* crea un discurso que llama la atención para las formas de hacerlo. Rancière nos recuerda que “*a revolução estética redistribui o jogo tornando solidarias duas coisas: a indefinição das fronteiras entre a razão dos fatos e a razão das ficções e o novo modo de racionalidade da ciência histórica.*” (Rancière, 2005, 54). En un tensionamiento máximo de la necesidad de ficcionalización de la historia, Rancière propone que “*o real necessita ser ficcionalizado para ser pensado*”, siendo que esa ficción es considerada como los reordenamientos materiales de los signos y de las imágenes, de las relaciones entre lo que se ve, lo que se dice, entre lo que se hace y lo que se puede hacer. (Rancière, 2005, 59)

Estos nuevos reordenamientos, como propuesto en *El año en que nací*, trazan un nuevo mapa de lo sensible. Cartografiando lo visible y lo decible en cada momento, en cada tiempo y en cada contexto familiar, estableciendo las relaciones entre los modos de ser, los modos de hacer y los modos de decir o representar de cada momento histórico y biográfico, ahora explícitamente entrelazados. Los nuevos mapas de lo sensible trazados en *El año en que nací* agencian mapas de visibilidad, estableciendo relaciones de proximidad o de distanciamiento entre las múltiples biografías presentes (tanto de espectadores, como de los *performers*), entre los variados posicionamientos propios sobre el pasado que alcanza a todos los que están compartiendo este espacio y este tiempo de la función teatral.

Los trazos de este mapa construyen un tejido mucho más complejo de la historia, ahora actualizada, con una ampliación en el número de protagonistas, donde deben caber **todos**, donde todos son agentes de la historia

que se construye en la sociedad de la cual participan. Ese movimiento de expansión del protagonismo propone que **todos**, por lo tanto, asuman la responsabilidad de posicionarse y actuar en las luchas de esa comunidad creada y activada en el ahora.

Nuestra propuesta de reflexión sobre las posibilidades estéticas y políticas de dramaturgias contemporáneas que elaboran memorias y traumas colectivos e individuales nos llevó a realizar un recorrido por dos perspectivas enunciativas. Aquella que nace desde una dramaturgia personal que ficcionaliza al otro (sujeto-objeto del texto) y la que lo incorpora como sujeto agente de la propia escritura dramática. Estas dos formas de enunciación abren el abanico de alternativas para elaborar estéticamente memorias traumáticas con las que debemos convivir para construir nuestros presentes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Antelo, Raúl. “O tempo do arquivo não é o tempo da história”. In: SOUZA, Eneida Maria de & Miranda, Wander Melo (Org). *Crítica e Coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, 155-175.
- Benjamin, Walter. *La dialéctica en suspenso*. Trad. de Pablo Oyarzún. Santiago: Lom, 2009.
- Butler, Judith. *Relatar a sí mismo. Crítica da violência ética*. Trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2015.
- Cavarero, Adriana. *Vozes plurais. Filosofia da expressão vocal*. Trad. Flávio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- Costa, Júlia Morena. *Actos de memoria: entrevista a Guillermo Calderón*. In: *Abeha-che*: Revista da Associação Brasileira de Hispanistas. V.1, n. 9. São Paulo: ABH, 2016, 170-176.

- Dubatti. “Presentación”. In: LOZA, Santiago. *Textos reunidos*. Buenos Aires: Biblios 2014, 9-26.
- Didi-Huberman, George. “La emoción nos dice ‘yo’”. Diez fragmentos sobre la libertad estética”. In: Valdés, A. (org). *La política de las imágenes*. Trad. Alejandro Madrid. Santiago: Metales pesados, 2008, 39-67.
- Foster, Hal. *O retorno do real*. São Paulo. Cosac Naify, 2014. Tradução: Célia Euvaldo.
- Huenún, Jaime Luis. *La calle Mandelstam y otros territorios apócrifos*. Chile: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Loza, Santiago. “La mujer puerca”. In: LOZA, Santiago. *Textos reunidos*. Buenos Aires: Biblios 2014, 162-184.
- Loza, Santiago. “Mau mau o la tercera parte de la noche”. In: LOZA, Santiago. *Textos reunidos*. Buenos Aires: Biblios 2014, 203-223.
- Rancière, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental Org.; Editora 34, 2005.
- Ricoeur, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo 1. Tradução: Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- Rojo, Sara. *Teatro Latino-americano em diálogo: produção e visibilidade*. Belo Horizonte: Editora Javali, 2016.
- Safatle, Wladimir. Pósfacio. “Dos problemas de gênero a uma teoria da desposseção necessária: ética, política e reconhecimento em Judith Butler”. In: Butler. Judith. *Relatar a si mesmo. Crítica da violência ética*. Trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2015, 173-196.
- Shollammer, Karl Erik. *Realismo afetivo: evocar realismo além da representação*. In Estudos de literatura brasileira contemporânea, n. 39, jan/jun 2012, p. 129-148. Disponível em: <dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4845955.pdf>. Acesso em 05/11/2014.

Zarrazac, Jean Pierre. *Juegos de sueño y otros rodeos. Alternativas a la fábula en la dramaturgia*. Trad. Víctor Viviescas. México: Toma: Ediciones y Producciones escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato: Gobierno del Estado de Chihuahua: Instituto Chihuahuense de Cultura, 2011.