

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL



Teatro y Violencias de Estado en América Latina y España

Maria Morant Giner ed. n. 23 / 2024

K A M C H A T K A

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

TEATRO Y VIOLENCIAS DE ESTADO EN AMÉRICA LATINA Y ESPAÑA

Theater and State violence in Latin America and Spain

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

LAS DRAMATURGIAS DE LA MEMORIA EN ESPAÑA Y MÉXICO

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

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

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

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

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

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

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

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

AFECTOS Y EFECTOS DEL TERRORISMO DE ESTADO EN EL TEATRO CHILENO

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

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

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

Teatro y violencias de Estado en América Latina y España

Theater and State violence in Latin America and Spain

MARIA MORANT GINER

Universitat de València

<http://orcid.org/0000-0003-3569-4551>

maria.morant@uv.es

Presentación del monográfico

N. 23 (2024): 5-20. ISSN: 2340-1869

<https://doi.org/10.7203/KAM.19.29165>

A lo largo de los siglos XX y XXI el teatro, del mismo modo que otros dispositivos culturales, se ha revelado como un vehículo funcional para nombrar los crímenes de masas cometidos por el Estado y las experiencias traumáticas que de ellos derivaron, así como para poner en circulación otros relatos y vivencias que quedan al margen de la Historia y los otros discursos oficiales. Así pues, el campo teatral se ha constituido como un espacio desde el que nombrar y señalar las violencias desplegadas por el Estado contra una parte de la población que siente, piensa y actúa de forma diferente a quienes detentan el poder, así como su legado y secuelas en las sociedades actuales. Sin embargo, esta no es ninguna novedad.

La tematización de las violencias del Estado que buscan desintegrar física y simbólicamente a un determinado grupo social ha formado parte del repertorio teatral prácticamente desde su mismo origen: las tragedias y comedias de la Atenas del siglo V a. C. ya dieron cuenta del horror de los conflictos bélicos, las represalias sobre la población civil y el destino cruento de mujeres y niños que habían permanecido lejos del campo de batalla. Aquello que ha variado con el transcurso del tiempo han sido las formas, los códigos y los lenguajes utilizados. Nuevas propuestas se han sumado a las ya preexistentes ampliando el repertorio de posibilidades. Así, por ejemplo, a la reescritura dramática de los mitos griegos, que fue la fórmula por excelencia durante la Antigüedad para representar ante la *pólis* la catástrofe de la violencia de Estado, se ha sumado en las últimas décadas la utilización del archivo en escena, dando lugar a fórmulas híbridas en las que permea lo real.

Sin embargo, esta tarea de nombrar, mostrar y resignificar los acontecimientos pasados, que es propia de los trabajos de la memoria (Jelin, 2002), no ha sido una tarea sencilla. Desde la Segunda Guerra Mundial y hasta día de hoy, la sucesión de crímenes contra la humanidad en diferentes lugares ha mostrado cíclicamente las limitaciones del lenguaje para poder representar el Horror. Con Auschwitz se puso de relieve la falencia de códigos que pudieran comunicar la dimensión real de lo ocurrido: “la catástrofe del lenguaje provocada por el Holocausto había generado un vacío que lo había tornado indecible, irrepresentable e impensable” (de la Puente, 2019). Sin embargo, pasado un tiempo, esta aparente imposibilidad representativa del genocidio nazi fue vencida por una enorme variedad de productos culturales y dispositivos discursivos de diferente índole.

¹ La coordinación de este monográfico se enmarca dentro de un Periodo de Orientación Postdoctoral (PoP) financiado por el programa de ayudas para la formación de personal investigador «Atracción de Talento» del Vicerrectorado de Investigación de la Universitat de València. Así mismo, esta introducción es parte del proyecto PID2022-140003NB-I00, financiado por MCIU/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE.

Esto último puso de relieve que las limitaciones de la representación no se encontraban tanto en la excepcionalidad y magnitud de los acontecimientos sino en el repertorio de códigos de los que se disponía en ese momento. Van Alphen (1999) ya apuntó en su momento que la dificultad para hablar de Auschwitz no estaba localizada en el carácter extremo de los eventos acontecidos sino en la falta de un repertorio de formas que permitiera a las víctimas y sobrevivientes articular verbalmente sus experiencias. Esta perspectiva situaba la brecha de la irrepresentabilidad entre la vivencia del evento traumático y las formas específicas de representación de las que disponía el sujeto para enunciar y (re)construir su experiencia de la catástrofe en un determinado contexto histórico y cultural (Luque Bedregal, 2010: 43). Por ello, pasado un tiempo, fue posible para el ser humano encontrar nuevos lenguajes y fórmulas que les permitieron enunciar y representar los acontecimientos vividos en los campos de concentración.

Una vez vencida esta irrepresentabilidad inicial, el debate artístico e intelectual se reorientó hacia el campo de lo ético: ya no se trataba de si se podía escribir o no poesía después de Auschwitz (tomando prestadas las palabras de Adorno), sino de si se debía o no hacerlo, quién podía hacerlo y con qué códigos hacerlo. Respecto a la primera de estas cuestiones, Ileana Diéguez (2014) ya advirtió las complejidades que existen a la hora de mostrar u ocultar las imágenes de los crímenes. Si tomamos en cuenta la postura de la autora, la puesta en escena de la violencia estatal puede contribuir a diseminar el miedo y convertir al teatro en un “agente disciplinador” de la población, “ejerciendo sobre los incontables espectadores de dichas imágenes la tácita amenaza de que el horror espera a los insumisos” (Cápona, 2022). Pero, a su vez, la renuncia al abordaje artístico o social de la experiencia de la represión puede contribuir a su silenciamiento, invisibilización, negación, legitimación y perpetuación.

Sin embargo, ¿qué autoridad tienen los artistas, los dramaturgos, los directores o los actores, para apropiarse de una experiencia dolorosa que le es ajena y construir a partir de ella un producto cultural destinado al consumo estético? ¿Es legítimo que aborde la catástrofe de la violencia de Estado quien no la ha padecido? ¿Existe una jerarquía de autoridad enunciativa que diferencie entre quienes vivieron el Horror, o lo presenciaron, y quienes no? Restringir la posibilidad enunciativa a los sobrevivientes y testigos no asegura, en ninguno de los casos, una mayor comprensión de lo acontecido o un efecto reparador más efectivo sobre los crímenes perpetrados contra una determinada sociedad. Por tanto, no se trataría tanto de poner el foco en el sujeto de enunciación sino en los modos de representación. Una cuestión que nos llevaría a un tercer debate sobre cómo hacerlo y qué lenguajes, recursos y procedimientos utilizar.

A lo largo de los siglos XX y XXI el quehacer teatral “ha estado preguntándose cómo comunicar las dimensiones de la experiencia humana a través de sus herramientas re-

presentacionales” (Cápona, 2022). ¿Es ético representar la violencia tal y como esta sucede? Para Luque Bedregal (2010: 2009) la clave en torno a esta última cuestión reside en la búsqueda y uso de un lenguaje consecuente con la naturaleza excepcional de los acontecimientos que se van a tratar. Así, propone la creación de códigos que permitan representar los hechos traumáticos de un modo verosímil sin caer en la reproducción misma de aquella violencia que se desea referenciar. Por ende, no sirve trasladar al código teatral los recursos empleados en los medios audiovisuales (inclinados al abordaje realista y mimético) ni exhibir de forma obscena las imágenes de los actos de perpetración, como hacen los medios de comunicación (Luque Bedregal, 2010: 7).

Es necesario, entonces, crear una teatralidad que, “sin transitar por caminos sordidos ni macabros, y sin caer en el morbo o en el sensacionalismo, no resulte demasiado lejana para la sensibilidad de un público acostumbrado a lidiar con la violencia en la vida cotidiana, pero que tampoco resulte tan impresionante como para que termine (re)traumatizando a los espectadores” (Luque Bedregal, 2010: 7). Para ello es necesaria la construcción de una distancia crítica “que evite el colapso del espectador y que permita al espectáculo entrar en diálogo con una historia traumática sin él mismo convertirse en un hecho traumático más” (Luque Bedregal, 2010: 8).

Estos debates acerca de la posibilidad de representación del Horror se hacen extensibles a todas aquellas regiones que han vivido recientemente episodios de violencia perpetrada por el Estado. Sirvan como ejemplo los casos abordados por los diferentes autores en este monográfico: la dictadura franquista en España, las dictaduras del Cono Sur en los años 70 o la guerra sucia en México, que dieron lugar a nuevas realidades ininteligibles y aparentemente inenarrables como la desaparición forzada y la tortura. Como ya sucedió con el Holocausto, la práctica teatral ha tratado de llevar a escena estas experiencias límite sirviéndose de un repertorio de recursos cuya disponibilidad y operabilidad ha estado determinada por el propio contexto y, por ende, puede variar con el tiempo.

Por ejemplo, encontramos tentativas de nombrar, señalar o explicar el funcionamiento del terrorismo de Estado en tiempo presente, es decir, en el momento en que este está teniendo lugar. Pensemos en contextos totalitarios o de dictaduras en los que la persecución ideológica en el campo cultural corre pareja a la represión física. En periodos así, los autores se ven abocados normalmente a figurar las prácticas represivas y su efecto sobre el conjunto social “a través de un rico universo de denuncias testimoniales, metaforizaciones y alegorías” (Cápona y del Campo, 2019: 8). El teatro se convierte en estos intervalos en una praxis de resistencia frente a la violencia de Estado que puede conllevar la propia represión de aquellos que forman parte de su producción. El alcance de la violencia estatal no se limita a los cuerpos, sino que también se ejerce sobre la

propia “capacidad discursiva de representar la realidad histórica, así la ‘memoria’ se fue transformando en códigos de resistencia frente a los eufemismos con que la Historia Oficial de la dictadura buscó obliterar la verdad y los hechos históricos” (Cápona y del Campo, 2019: 15).

Así, es posible construir desde el teatro memorias sobre el terrorismo de Estado. Algunas obras lo hacen “sin dejar lugar a equívocos, ambigüedades o contradicciones, son representaciones directas, mientras que otras lo hacen de forma sesgada, indirecta, aludida como un clima funesto que atraviesa la escena” (de la Puente, 2019). Con la llegada del siglo XXI, no solo ha seguido ampliándose el repertorio de recursos dramatúrgicos y estrategias escénicas, sino que también se han sumado nuevas perspectivas desde las que los fenómenos de la desaparición, la tortura o el exilio son narrados. A la experiencia de los militantes de clase media-alta, de la que habitualmente se han nutrido las memorias hegemónicas y oficiales, se suman las voces de la segunda generación, de lxs hijxs, de las mujeres y del colectivo LGTBIQ*.

Este abordaje de las violencias de Estado pasadas en los escenarios del presente, tal y como indica de la Puente (2019), conlleva de forma inherente la construcción de memorias performativas que ponen en tensión los regímenes de visibilidad y sensibilidad de las memorias hegemónicas. En estos casos, el teatro opera como un lugar desde el que poder nombrar a los individuos sometidos a un régimen de invisibilidad, a los hechos negados, a las pruebas silenciadas, a los cuerpos borrados y a los espacios en estado permanente de excepción (Luque, 2008). Un lugar desde el que comenzar a representar figuras y situaciones que, por su falta de sentido dentro de las lógicas racionales que rigen los Estados de derecho, habían resultado inabarcables por medio del lenguaje cotidiano (Luque Bedregal, 2010: 7).

Por ello, el teatro es funcional no solo como dispositivo memorialístico que hace emerger a la conciencia histórica del presente algo oculto (o silenciado), sino también como herramienta epistémica que, al visitar los hechos traumáticos y su efecto sobre la ciudadanía en su conjunto, contribuye a establecer nuevos sentidos a lo acontecido y comprender cuáles son sus huellas en el presente. Así, el teatro, como otros espacios culturales, funciona como un laboratorio de negociaciones culturales (Carlson, 1989: 197) desde el que desestabilizar, reevaluar e interrogar críticamente los sedimentos de la Historia oficial, así como desde el que poner a circular las nuevas imágenes y relatos sobre el pasado traumático de una determinada sociedad.

Así pues, este monográfico nace de la voluntad de cartografiar las prácticas teatrales que durante las últimas décadas han tratado de nombrar el terrorismo de Estado y de dar voz a las vivencias y efectos a los que este ha dado lugar en diferentes contextos de habla hispana. En esta indagación, los estudios teatrales (en su sentido más amplio)

se entrecruzan con los estudios de la memoria, los estudios del trauma y los estudios del perpetrador, entre otros, para tratar de responder cuestiones como: ¿cuáles han sido los procedimientos y recursos estéticos, los lenguajes y textos escénicos que se han utilizado? ¿Se repiten en las distintas regiones? ¿Cuáles han sido los discursos y los sentidos en torno al pasado reciente que ha irradiado el campo teatral? ¿Coinciden en las distintas geografías las perspectivas y posicionamientos éticos y estéticos que toman los agentes del teatro para hablar del pasado? ¿Cómo ha contribuido el teatro en los diferentes contextos a la creación de memoria(s) y a la conformación del imaginario social en torno a las violencias del Estado?

Las aportaciones que componen este monográfico tratan de dar respuesta a estas cuestiones desde perspectivas y contextos diferentes. Estas han sido divididas en tres bloques: el primero de ellos se ha dedicado a las dramaturgias de la memoria surgidas durante el siglo XXI en España y en México; el segundo abarca las representaciones teatrales de las violencias de Estado acaecidas durante el Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983) en Argentina; y, finalmente, en el tercero se han reunido los trabajos que abordan los efectos que tuvo el terrorismo de Estado sobre el campo teatral y sobre la ciudadanía durante la dictadura de Pinochet (1973-1990).

LAS DRAMATURGIAS DE LA MEMORIA DEL SIGLO XXI EN ESPAÑA Y MÉXICO

Con el siglo XXI, comienza en España, el “boom de la memoria”, un contexto proclive a la rememoración del pasado reciente, en el que surgen diferentes movimientos asociativos memorialistas y en el que se ponen en marcha, desde las instituciones estatales, autonómicas y locales gobernadas por la izquierda, las primeras políticas de memoria en el país. Este giro memorialístico “en el ámbito literario-cultural está marcado por la proliferación de obras, fundamentalmente narrativas y dramáticas, que en alguna medida pretenden contribuir al fenómeno social, extraliterario, abordando aspectos de aquel pasado silenciados u olvidados” (Rivadulla Costa, 2024²).

Transcurridas casi dos décadas desde el inicio de este “boom”, los trabajos integrados en este monográfico confirman que este teatro de la memoria no se ha agotado, sino que se articula desde nuevos procedimientos, que corren parejos a las poéticas escénicas contemporáneas (Saura-Clares, 2024³). Con el paso del tiempo, la vertiente teatral ha ampliado sus parámetros temáticos y estéticos y su forma de trabajar con los materiales

2 Rivadulla Costa, Diego. “Represión y violencia franquista en la escena gallega: el ciclo de la memoria de Teatro do Noroeste”. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural* (2024) 23.

3 Saura-Clares, Alba. “De la memoria histórica a la ‘memoria de lo real’ en la escenificación sobre la dictadura franquista”. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural* (2024) 23.

y la historia de cara al público.

Los dos primeros trabajos de esta sección incluyen una cartografía de los trabajos de la memoria desarrollados en el teatro español que busca detectar las particularidades que caracterizan las propuestas surgidas durante el siglo XXI. Diego Rivadulla Costa mapea la producción teatral memorialística en lengua gallega y se centra en la labor de Teatro do Noroeste; a su vez, Alba Saura-Clares, en su recorrido, abarca la totalidad del territorio nacional y propone el surgimiento de un nuevo paradigma teatral al que llama “memoria de lo real”.

Rivadulla Costa en “Represión y violencia franquista en la escena gallega: el ciclo de la memoria de Teatro do Noroeste” ofrece, en primer lugar, una panorámica sobre los trabajos de la memoria de la represión del franquismo en la escena gallega desde 1975. Y, a continuación, se centra en el “ciclo de la memoria” de Teatro do Noroeste para analizar las tres obras que abordan de forma más explícita la violencia y represión del franquismo. *Imperial. Café Cantante* (2006), *Palabras malditas* (2014) y *Estado de graza* (2016), forman parte de un proyecto memorial, ideado, según el propio dramaturgo y director, Eduardo Alonso, para participar en el debate público en torno al pasado y la necesaria recuperación de la memoria histórica.

Del prólogo anunciador de la violencia contra inocentes que constituye *Imperial: Café Cantante*, pasando por el genocidio franquista de posguerra abordado en *Palabras malditas*, hasta la violencia contra las mujeres amparada en la ideología nacionalcatólica y ejercida por sus instituciones durante toda la dictadura que escenifica *Estado de graza*, Teatro do Noroeste reconstruye, desde lo escénico, una memoria de la violencia política ejercida por el franquismo contra la sociedad civil. En todos estos casos, el dramaturgo, se decanta por procedimientos que permitan representar la violencia sin reproducirla sobre escena de manera física: así los momentos de las agresiones o el último paseo de alguno de los personajes son rememorados y narrados por los personajes, que los transmiten a través de la palabra.

Saura-Clares en “De la memoria histórica a la ‘memoria de lo real’ en la escenificación sobre la dictadura franquista” analiza las formas y procedimientos del teatro que caracterizan la representación de la memoria del pasado franquista en el siglo XXI. Para ello, indaga en los aspectos formales y los procedimientos dramáticos y escénicos empleados, así como en el trabajo con los materiales históricos y la incorporación de elementos procedentes de las poéticas de lo real. Esto le permite describir un tránsito en el quehacer teatral que va de la “memoria histórica” a la “memoria de lo real”, entendiendo esta como la escenificación memorial a partir de las poéticas de lo real.

Esta evolución se periodiza en diferentes etapas. En un primer momento (a partir de la década de los 2000), la ficción se vincula con la investigación histórica y comienza a

incorporar los materiales reales en la propia configuración escénica, así como una vinculación más directa con la fuente testimonial, como en *El convoy de los 927*, *El triángulo azul* y, más recientemente, *Vidas enterradas*. En un segundo momento (a partir de la década de 2010), se articula un nuevo vínculo con el material histórico y la relación con el espectador a partir de la incorporación de elementos autorreferenciales, que atañen al autor/autora o a el/la intérprete, como en *J'attendrai*, *Mauthausen. La voz de mi abuelo* y *Les traces del silenci*. En un tercer y último momento, aparecen las propuestas vinculadas a las poéticas de lo real que evidencian en escena el trabajo archivístico y documental, convocan a los testigos o familiares de las víctimas y suben a escena los testimonios desde los propios protagonistas, sin intermediación ficcional. Así se observaba en *Acciones para el Nuevo Mundo*, *Exhumación. Materia cruda* y *Forasters vindran...*

Los dos siguientes trabajos se centran particularmente en la dramaturgia de la memoria de Alberto Conejero, cuyo propósito es, en palabras del propio dramaturgo, “ceder una silla a los olvidados del mundo, a los fantasmas olvidados de la Historia, a aquellos que quizá encuentren en el escenario algo de justicia, algo de memoria, y por qué no, algo de piedad y de descanso” (Conejero, 2017: 174). Son piezas, tal y como explica el mismo Conejero, que se alejan deliberadamente de los paradigmas del drama histórico y del teatro documento, para articular un “teatro de la memoria” que busca hacer una lectura moral del pasado y dar sentido a los hechos de violencia que tuvieron lugar.

Sus piezas están pobladas de presencias del pasado, que son traídas al presente mediante diferentes recursos, tal y como apunta Markel Hernández Pérez en “Memoria y ausencia en el teatro de Alberto Conejero”. En este trabajo, el autor estudia las estrategias dramáticas empleadas para elaborar un “teatro de la ausencia”. Para ello, Conejero rescata y lleva a escena a distintos personajes situados en la periferia de la Historia que recuerdan a los ausentes. Así, en las obras trabajadas, Álvaro Retana recuerda a Consuelo Bello, Rafael Rodríguez Rapún a Federico García Lorca y Josefina Manresa a Miguel Hernández. Los personajes recordados son traídos al presente dramático a través de diferentes recursos: la retrospectiva analéptica en *La extraña muerte de una cupletista contada por su perro* (2014), la materialización de la ausencia en *La piedra oscura* (2015) y la actualización de personas del pasado en *Los días en la nieve* (2017). Estas tres obras se hacen eco del alcance y efecto de la represión franquista sobre el ecosistema cultural que había comenzado a gestarse en España a inicios de siglo.

Sin embargo, Conejero no se limita en su producción teatral al caso nacional, sino que explora también otros episodios de crímenes de masas acaecidos en países vecinos, como, por ejemplo el alcance del holocausto judío en la ciudad de Salónica en *Ushuaia* (2017). Esta pieza es estudiada por Miriam García Villalba en “La cristalización de la violencia mediante la palabra y su trauma: *Ushuaia* (2017) de Alberto Conejero”. La autora

se centra en describir los procedimientos utilizados en la teatralización de la violencia psicoemocional poniendo especial atención a los recursos y estéticas simbolistas que permean en la obra. La suya es una indagación en la dimensión simbólica desplegada en la obra para documentar el trauma tanto de las víctimas como de los sujetos implicados. En ese sentido, la palabra violentada adquiere un rol central para nombrar este suceso prácticamente olvidado, la matanza de los judíos en esta ciudad griega, y dotarlo de la trascendencia que merece. Así, la dramaturgia de Conejero contribuye a la deconstrucción de los grandes relatos de la Historia y a la problematización de las gramáticas de la víctima y el perpetrador desde las que se han leído acontecimientos como este.

En “La guerra sucia en México: prácticas de la memoria en la escena del siglo XXI” Beatriz Aracil Varón aborda la representación en el teatro contemporáneo de la violencia desplegada por el Estado mexicano contra las voces disidentes durante los años 60 y 70. Este fue un contexto especialmente cruento en el que el auge de la lucha armada que atravesó el continente americano dio lugar a diferentes movimientos guerrilleros que fueron aplastados por fuerzas policíacas y militares con métodos ilegales como detenciones masivas, torturas y desapariciones. Sin embargo, el caso mexicano es diferente, por ejemplo, al de las dictaduras del Cono Sur, por ser una violencia que se despliega al interior de un Estado democrático que finge neutralidad ante el resto del mundo.

Aracil Varón pone el foco en dos montajes que han tematizado este período convulso de los años 60 y 70: *Moctezuma II, la guerra sucia* (2009), de Juliana Faesler, y *El rumor del incendio* (2010), de Lagartijas Tiradas al Sol. En ambos casos, tal y como constata la autora, el abordaje de las acciones del terrorismo de Estado durante la guerra sucia se enmarca en proyectos más amplios que indagan en la historia nacional y que ahondan en las heridas del pasado en busca de nuevas vías para pensar e imaginar el futuro.

Esta nueva generación de creadores y creadoras, que no protagonizaron ni fueron testigos de la guerra sucia, se sirven de procedimientos diferentes a los de sus antecesores como la recuperación de las grandes figuras del pasado indígena o el uso del archivo. Si Faesler se sirve de la figura del emperador de los mexicas para mostrar el carácter cíclico de la historia mexicana (y, por ende, de sus episodios más cruentos), Lagartijas Tiradas al Sol utiliza como eje conductor de su propuesta la vida de una mujer real, la “comandante” Margarita Urías Hermosillo, que revisita a partir de documentos reales. De igual modo que sucede en España, el uso del archivo se ha mostrado especialmente prolífico en los escenarios, dando paso a una gran cantidad de propuestas de teatro documento, teatro verbatim, teatro de tribunales, reenactment, teatralización de testimonios, etc., así como fórmulas híbridas que combinan la ficción con elementos de lo real.

EL CASO ARGENTINO: DE LOS FANTASMAS DEL PROCESO DE REORGANIZACIÓN NACIONAL AL ESPECTRO DE LAS MALVINAS

En esta segunda parte, los estudios dedicados al caso argentino ponen de relieve la evolución en la representación del terrorismo de Estado vivido durante el Proceso de Reorganización Nacional. Los trabajos de esta sección abarcan desde la década de los 70, un periodo en que la violencia contra la ciudadanía está teniendo lugar en tiempo presente, hasta la inmediata actualidad. Entre los diferentes episodios a los que aluden las obras estudiadas, destaca uno en particular, que sigue siendo motivo de debate en la actualidad: la Guerra de las Malvinas.

Eugenio Schcolnicov en “Morfología del encierro: obturación del espacio público y expresionismo en el teatro de Buenos Aires durante la última dictadura militar (1976-1983). El caso de *Visita* (1977)” indaga en el impacto de la represión cultural sobre el campo teatral. La regulación en el campo teatral, tal y como indica Brates (1989) en un estudio previo, se llevó a cabo a partir de estrategias muy heterogéneas como la emisión de decretos que prohibían determinados espectáculos, la clausura de algunas salas y locales, procedimientos judiciales e, incluso, atentados perpetrados durante el transcurso de los espectáculos.

Esta represión ejercida contra el campo cultural provocó el repliegue de las prácticas artísticas y culturales, así como la autocensura, el exilio interior o el insilio. Pero, también la búsqueda y reinención de nuevos códigos refractarios desde los que dar cuenta de la violencia que el Estado estaba desplegando sobre la sociedad argentina. Así, una parte importante de la producción escénica comenzó a trabajar sistemáticamente con figuras vinculadas al encierro y con la representación de espacios clausurados rodeados de un ámbito exterior, que adquirirían un carácter amenazante y violento.

Proliferaron también un número destacable de espectáculos que trabajaron, bien desde la puesta en escena, bien desde el texto dramático, con procedimientos expresionistas, con diversos grados de variación y radicalidad. Schcolnicov aboga por la idea de que este expresionismo “constituyó una modalidad específica a partir de la cual diversos espectáculos teatrales expresaron un cuestionamiento ‘oblicuo’ a la violencia desplegada por el régimen autoritario, por medio de una crítica implícita y velada al contexto social, basada en la complicidad semántica entre creadores y público”. Y, para tratar de demostrarlo, se sirve de la puesta en escena de *Visita* en 1977, una obra escrita por Ricardo Monti y dirigida por Jaime Kogan en el Teatro Payró. En esta el expresionismo figurativo se condensa, en su puesta en escena, en un espacio escénico claustrofóbico y clausurado que no es sino el reflejo de la atmósfera opresiva en la que se encontraba inmerso el país.

Maximiliano de la Puente en “Los cuerpos escénicos de la posdictadura argentina en las obras de Pompeyo Audivert y Pablo Caramelo” parte por la pregunta por el tipo de memorias performativas que han construido y construyen desde el ámbito teatral los llamados “hijos críticos” (o, “segunda generación”). Para ello, escoge cuatro obras creadas por diversos agentes de esta segunda generación: *Corredores* (2022) y *La vida compartida* (2014/15), de Pablo Caramelo, y *Tabicados (Fuente: Trelew 22 de Agosto)* (2017/2018) y *Edipo en Ezeiza* (2013/21), de Andrés Mangone y Pompeyo Audivert.

De la Puente parte de la hipótesis de que estas piezas elaboran memorias performativas fragmentarias para realizar una lectura crítica tanto de la experiencia política de los años 70, como del devenir del país en los años de postdictadura. Esta segunda generación de hijos críticos, tal y como demuestran las piezas analizadas en este trabajo, más que por la representación directa del trauma, optan por dar cuenta de las huellas mediadas que el terrorismo de Estado y sus efectos ha generado sobre la estructura social, especialmente sobre los sujetos de su generación. Y, para ello, se sirven de distintos procedimientos vinculados a las estéticas postmodernas, postdramáticas y de la postmemoria como el palimpsesto, el caleidoscopio, la hipertextualidad y la intertextualidad.

Mariana Eva Perez y Miguel María Algranti en “Performance, espectralidad y ritual: *ANTIVISITA* como dispositivo escénico para representar la ausencia radical” se adentran en esta performance que fue estrenada en junio de 2022. Pérez y Algranti, que son integrantes activos de este proyecto, exponen en este trabajo las implicaciones que acarrea utilizar el espiritismo como dispositivo performático para la representación de la espectralidad como una dimensión constitutiva del fenómeno de la desaparición forzada. La *ANTIVISITA* lleva a la praxis la línea teórica expuesta por Pérez en *Fantasmas en escena. Teatro y desaparición* (2022) que propone pensar el Proceso de Reorganización Nacional como una biopolítica de producción de espectros que, a través de la fabricación estatal de fantasmas, creó las condiciones de terror necesarias para reconfigurar la estructura socioeconómica argentina.

Esta performance explora y ensaya distintas formas de diálogo y convivencia con los desaparecidos y, para ello, se sirve de las prácticas espiritistas como epistemología popular para pensar y sentir el mundo no-material. Mediante la intervención de un “testigo de contexto” en materia de espiritismo, la *ANTIVISITA* invita al auditorio a participar en un ejercicio de reconocimiento de espíritus en el propio cuerpo, “para propiciar la emergencia y autonomía de los fantasmas que recorren nuestro cuerpo y nuestra historia, para ofrecerle escucha y validación a esa parte de la experiencia que solo se deja conocer bajo la forma de lo espectral”. Así, este artículo se concentra en esta particular sesión que se desarrolla en el transcurso de la obra, para describir de qué modo la pieza introduce la cuestión de la comunicación con los muertos como política de memoria y

analizar las herramientas rituales de la religiosidad popular y la dimensión técnica que posibilitan la emergencia de lo espectral.

Los dos últimos trabajos de esta sección revisitan y tensionan desde el escenario los discursos, relatos y memorias del conflicto del Atlántico Sur en 1982. Malvinas, en todas sus acepciones simbólicas (la causa, la guerra, las islas), sigue siendo un emblema de la nación argentina, una marca de identidad, a la vez que un campo en disputa. La cuestión de las Malvinas ha sido movilizada por izquierdas y por derechas, visibilizada por gobiernos y orientaciones programáticas de distinto signo, en distintas claves y en diferentes momentos históricos (Lorenz, 2006). Tal y como indica la dramaturga Julieta Vitullo “Malvinas es un malestar en la conciencia nacional al que el discurso político parece no poder enfrentarse pero la literatura sí” (2012: 16). Ante esta imposibilidad de la sociedad de llegar a ciertos acuerdos en torno al significado de Malvinas, la ficción se convierte en un espacio desde el que tensionar y desmontar los relatos épicos en torno a la guerra. Así, el teatro, entre los distintos artefactos culturales, se convierte en una plataforma desde la que plantear nuevas perspectivas y ensayar otros sentidos y discursos en torno a este punto ciego.

Mora Hassid, en “La guerra de Malvinas desde el activismo teatral. La soberanía, la deserción y el rol de los intelectuales en *Lógica del naufragio* de Mariano Saba (2012)”, recorre los textos teatrales que se escribieron con motivo del trigésimo aniversario de la guerra de Malvinas y escoge para su análisis el ganador del XVI Concurso Nacional de Obras de Teatro otorgado por la Secretaría de Cultura en 2012. *Lógica del naufragio* es una pieza que se pregunta por el rol de los intelectuales en la construcción de un relato sobre Malvinas y nos invita a (re)pensar el lugar que ocupan actualmente estos en la construcción de una memoria nacional en tanto mediadores simbólicos entre el pasado y el presente. En base a esta cuestión, Hassid propone leer el naufragio que da nombre a la obra como el fracaso de los intelectuales que “naufragan sin poder dar una respuesta clara acerca del sentido de las islas Malvinas para la sociedad argentina y, sobre todo, acerca de cómo integramos la guerra de Malvinas como parte de la historia argentina reciente”.

En “Cuerpos y memorias transculturales de la guerra (de Malvinas) en *Two Big Black Bags* de Julieta Vitullo (2019)”, Verónica Perera realiza una lectura de esta obra desde el “giro transcultural” que se ha producido en los últimos años en el campo de las memorias. Este fenómeno, asociado a la globalización, se caracteriza por la migración y desplazamientos de memorias a través de personas, contenidos, prácticas, creaciones artísticas, etc., tal y como hace Vitullo en la pieza teatral analizada.

Two big black bags, escrita para ser estrenada en Seattle, se nutre de marcos interpretativos, cognitivos, sensoriales que se habían empleado previamente para pensar, sentir

y racionalizar en territorio estadounidense las guerras en las que el Estado había tomado parte en las últimas décadas. Así, Vitullo aplica discursos e imágenes producidas por el Norte Global para construir sentidos y nuevas miradas en torno a la guerra de las Malvinas. La evocación de las memorias de este conflicto busca movilizar, desde el escenario, afectos que cuestionen la maquinaria bélica y la gestión de las pérdidas que hace el Estado en el Hemisferio Norte. Así, este desplazamiento memorial articula “una plataforma transnacional desde donde construir una mirada anti-bélica, una impugnación ética y política a la pérdida de todas las vidas que una guerra provoca”.

APECTOS Y EFECTOS DEL TERRORISMO DE ESTADO EN EL TEATRO CHILENO

El último bloque de este monográfico se ha dedicado al caso chileno. Las distintas aportaciones que lo componen dialogan con el terrorismo de Estado desplegado durante la dictadura de Pinochet (1973-1990). Matías Alvarado Leyton, en la “Violencia estatal y el teatro chileno durante la dictadura cívico-militar chilena. El caso de la carpa La Feria (1977)”, aborda el impacto que tuvo el terrorismo de Estado sobre el campo teatral. Para ello, reconstruye, a partir de diversas fuentes, el caso de la quema de carpa del grupo teatral La Feria en la comuna de Providencia en marzo de 1977 con el objetivo de entender el impacto que tuvo sobre la vida cultural. En esta carpa habían tenido lugar varias funciones *Hojas de Parra*, una obra de Jaime Vadell y José Manuel Salcedo en colaboración con Nicanor Parra, que fue descrita por la prensa como un “infame ataque al gobierno”.

Aunque nunca se pudo probar quiénes fueron los causantes del incendio, muchas han sido las voces que señalan a los agentes del Estado. Así, Alvarado Leyton propone como hipótesis pensar este hecho como un acto de censura gubernamental sobre el trabajo de La Feria, una maniobra operada fuera de los cauces legales que servía como advertencia para aquellos artistas que osaran alzar sus críticas contra la dictadura.

Los siguientes trabajos indagan, respectivamente, en la transmisión afectiva y corporal de memorias periféricas. Marin Laufenberg, en “Accessing Traumatic Pasts through Play: Children’s Perspectives in Two Chilean Theatre Pieces”, analiza la puesta en escena de *El año en que nací* (2012), de Lola Arias, y de *Gemelos* (1999), de La Troppa, dos piezas que abordan la experiencia de la dictadura desde una mirada infantil. Laufenberg plantea que, en ambas obras, las experiencias afectivas de la dictadura (un conocimiento difícil de documentar y discernir en las narrativas e informes oficiales) y el trauma que esta generó se comunican al espectador a través de procedimientos relacionados con lo lúdico y el humor. Así, es posible detectar la presencia de juguetes y diversos juegos en la puesta en escena, junto con otras tácticas de aligeramiento relacionadas con la risa.

Para Laufenberg, *Gemelos* y *El año en que nací* fueron propuestas novedosas por su forma de comunicar emocionalmente el trauma. El humor y la insistencia en el juego,

en estos casos, no buscan tensionar al espectador, ni frivolizar o edulcorar las vivencias. Tampoco eluden las experiencias relacionadas con la violencia, el terror, la confusión, la ausencia o la pérdida. Lo que hacen estas piezas es recrear estos acontecimientos y reinterpretar desde una mirada infantil los recuerdos de la vida bajo la dictadura.

Así, Laufenberg propone repensar esta representación lúdica del trauma y de la violencia de Estado como una de las principales estrategias empleadas por los creadores de la segunda generación para la transmisión afectiva (y efectiva) de la memoria de sus experiencias y el impacto emocional que tuvieron estas. Si Laufenberg aísla en su estudio diferentes procedimientos que operan en la transmisión afectiva de la memoria, Terri Gordon-Zolov en “‘Memory is Not for Sale!’ La Venda Sexy and Political Sexual Violence in Chile” aborda la puesta en escena de *Irán #3037 [violencia político sexual en dictadura]* (2019) de Patricia Artés desde el trabajo con la memoria corporal. Tanto Laufenberg como Gordon-Zolov ahondan en la escena chilena contemporánea en busca de discursos y propuestas escénicas que den cuenta de las memorias y experiencias que quedaron aisladas en las narrativas y relatos oficiales. Así, el teatro se muestra como un espacio funcional para comenzar a nombrar y hacer circular tanto la vivencia de las mujeres en los centros de detención como las experiencias de aquellos cuya infancia o adolescencia estuvo atravesada por la dictadura.

Para Gordon-Zolov la clave de la escenificación reside en su dimensión fenomenológica y en su recreación de la experiencia vivida del cuerpo. Así, mediante el uso de dispositivos sensoriales, como el espacio sonoro electrificado y amplificado, las impresiones táctiles y la desnudez corporal, la puesta en escena causa en el espectador una impresión que probablemente tendrá efectos duraderos y movilizadores. A su vez, este trabajo reflexiona sobre cómo puede contribuir el teatro en la lucha de las supervivientes y las activistas feminista que pugnan por recuperar espacios, como la Venda Sexy, y en la creación de una memoria que de cuenta de la experiencia de las mujeres en los centros clandestinos. *Irán #3037* se articula como un acto de denuncia para concienciar y denunciar los crímenes de violencia político sexual perpetrados contra las mujeres durante la dictadura y la impunidad de quienes lo perpetraron. Para ello, en la escena final las actrices emulan una de las *funas* que tienen lugar ante el antiguo centro de detención de la Venda Sexy, contribuyendo así a ejercer presión sobre los propietarios de la casa y el Estado.

Cerramos el monográfico, precisamente, con una edición del texto dramático de *Irán #3037* y con una entrevista a Patricia Artés, la creadora y directora de este proyecto teatral llevado a escena por la Plataforma Escena, Crítica y Memoria. *Irán #3037* ahonda en el devenir de unos de los lugares de memoria más conflictivos de Santiago de Chile: la casa en la calle Irán, otrora un centro de detención clandestino conocido como la

“Venta Sexy” o la “Discoteque”, en el que se perpetró de forma sistemática la violencia político-sexual contra las mujeres que allí fueron recluidas. Con la edición de este texto y la entrevista a Patricia Artés deseamos sumarnos a la visibilización y reflexión crítica en torno a esta violencia de carácter complejo que todavía no ha sido reconocida jurídicamente como un crimen específico de género dirigido contra las mujeres y los cuerpos disidentes. Un problema, este, que no solo acontece en Chile, sino en muchos otros lugares en los que esta es una realidad que sigue sin nombrarse.

Esta reflexión e indagación en torno a los modos de nombrar las violencias de Estado sobre el escenario se hace ahora más necesaria que nunca ya que en los últimos años, en diferentes regiones cuyo pasado reciente ha quedado marcado por las prácticas represivas desplegadas por el Estado, “es posible constatar la emergencia de nuevas enunciaciones en el campo social que buscan instalar -especialmente en los años recientes- el negacionismo como estrategia resolutive de las tensiones latentes” (Cápona y del Campo, 2019: 10). Tal y como indican Cápona y del Campo, el alarmante incremento de discursos negacionistas en los últimos años confirma los trabajos de la memoria, cuya vertiente teatral recorreremos en este monográfico, como una tarea inconclusa en constante (re)actualización.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Brates, Vivian (1989). “Teatro y censura en la Argentina”. *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte*. Buenos Aires: Galerna/Lemcke Verlag: 219-240.
- Cápona, Daniela (2022). “Ausencias y excesos: notas sobre la (im)posibilidad de una Antígona contemporánea”. Lorenzano, Sandra y Chirinos Bravo, Karín (eds.). *Antígonas de América Latina: poéticas y políticas en diálogo*. Milano: Ledizioni.
- Cápona, Daniela y Del Campo, Alicia (2019). *Figuraciones del Mal. Agentes. Agresores y violencia política en el teatro chileno contemporáneo*. Santiago de Chile: FONDART.
- Carlson, Marvin (1989). *Places of performance: the semiotics of theatre architecture*. Ithaca: Cornell University Press.
- Conejero, Alberto (2017). “Estrategias para una dramaturgia de la ausencia: Autoficción, impersonaje, retrospectiva analéptica e hiperleptis”. Romera Castillo, José (ed.). *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum: 174-180.
- De la Puente, Maximiliano Ignacio (2019). *Nombrar el horror desde el teatro: las obras sobre el terrorismo de Estado en Argentina en el período 1995-2015*. Buenos Aires: Eudeba.
- Diéguez, Ileana (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidad del dolor*. Córdoba (Argentina): Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Lorenz, Federico (2006). “Testigos de la derrota. Malvinas: los soldados y la guerra durante la

- transición democrática argentina, 1982-1987". Anne Pérotin-Dumon (ed.). *Historizar el pasado vivo en América Latina*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado: 1-32.
- Luque Bedregal, Gino. "Escenificar el abismo: teatro, memoria y violencia". *Pausa. Quadern de Teatre Contemporani* (2008) 30.
- Luque Bedregal, Gino (2010). *Ismene redimida. La persistencia de la memoria: Violencia política, memoria histórica y testimonio en Antígona de José Watanabe y el Grupo Yuyachkani*. CEL-CIT Argentina.
- Pérez, Mariana Eva (2022). *Fantasmas en escena. Teatro y desaparición*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- Van Alphen, Erns (1999). "Symptoms of Discursivity: Experience, Memory, and Trauma". Bal, Mieke, Crewe, Jonathan y Spitzer, Leo (eds.). *Acts of memory. Cultural recall in the present*. Nueva York: University Press of New England: 24-38.
- Vitullo, Julieta (2012). *Islas imaginadas: la guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires: Corregidor.