

# Teatro, prácticas y artes performativas del testimonio y de la memoria

Nuevos paradigmas, formas, enfoques  
en las post-dictaduras del Cono Sur

ARGENTINA CHILE URUGUAY

Antonella Cancellier y María Amalia Barchiesi  
(eds.)



3

lingue  
linguaggi  
politica

cleup



3

lingue  
linguaggi  
politica

*Direttore/Director*  
Antonella Cancellier  
Università degli Studi di Padova

*Comitato Scientifico/Comité Científico*

Antonio Colomer Viadel, Universitat Politècnica de València  
Vincenzo Milanese, Università degli Studi di Padova  
Gianni Riccamboni, Università degli Studi di Padova  
Giuseppe Zaccaria, Università degli Studi di Padova

*Comitato Editoriale/Comité Editorial*

Mathilde Anquetil, Università degli Studi di Macerata  
Amalia Barchiesi, Università degli Studi di Macerata  
Antonella Cancellier, Università degli Studi di Padova  
Francesco Carbone, Università degli Studi di Padova  
Alessia Cassani, Università degli Studi di Genova  
Armando Francesconi, Università degli Studi di Macerata  
Luisa A. Messina Fajardo, Università degli Studi di Roma Tre  
Giovanna Scocozza, Università per Stranieri di Perugia  
Claudio Zoppini, Università degli Studi di Padova

La visione notturna permette al gufo di indagare la realtà in situazioni oscure e discernere le cose; la rotazione del collo amplifica all'estremo il suo campo visivo. Per queste ragioni, nelle mitologie e tradizioni, nei bestiari e nei culti, il gufo è custode della conoscenza, simbolo di comprensione, saggezza, prudenza, lungimiranza, di risoluzione di problemi. Sulle sue ali c'è posto per le utopie.

La collana *Lingue Linguaggi Politica*, scegliendo il gufo come totem, vuole assorbirne le caratteristiche e avere il suo sguardo che sappia essere al tempo stesso semiotico, giuridico, politico, filosofico, sociologico, antropologico, estetico, etico e sappia gettare luce sulla complessità.

Le copertine dei volumi sono state pensate per richiamare i colori del bosco che per natura è rigenerazione. Come rigenerazione è, per la politica, la conoscenza.

La visión nocturna permite al búho investigar la realidad en situaciones oscuras y distinguir las cosas; la rotación de su cuello amplifica al extremo el campo visual. Por dicha razón, en las mitologías y tradiciones, en los bestiarios y en los cultos, el búho es el guardián del conocimiento, símbolo de comprensión, sabiduría, prudencia, previsión, de resolución de problemas. En sus alas hay lugar para las utopías.

La colección *Lingue Linguaggi Politica*, al elegir el búho como tótem, quiere absorber sus características y tener su mirada que sabe ser, al mismo tiempo, semiótica, jurídica, política, filosófica, sociológica, antropológica, estética, ética, y que sabe arrojar luz sobre la complejidad.

Las tapas de los volúmenes se han diseñado para evocar las tonalidades del bosque que por naturaleza es regeneración. Como regeneración es, para la política, el conocimiento.

# **Teatro, prácticas y artes performativas del testimonio y de la memoria**

**Nuevos paradigmas, formas, enfoques  
en las post-dictaduras del Cono Sur**

ARGENTINA CHILE URUGUAY

**Antonella Cancellier y María Amalia Barchiesi  
(eds.)**

cleup

1222-2022  
800  
ANNI



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

Spigi

Dipartimento di Scienze Politiche,  
Giuridiche e Studi Internazionali

La pubblicazione di questo volume è stata possibile grazie al contributo del Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca, progetto PRIN bando 2015 - “La letteratura di testimonianza nel Cono Sur (1973-2015): nuovi modelli interpretativi e didattici” - e il patrocinio del Dipartimento di Scienze Politiche, Giuridiche e Studi Internazionali dell'Università degli Studi di Padova

La presente pubblicazione è stata sottoposta a *peer review*.

Prima edizione: dicembre 2020

ISSN: 2724-1556

ISBN 978 88 5495 344 4

© 2020 CLEUP sc

“Cooperativa Libreria Editrice Università di Padova”

via G. Belzoni 118/3 – Padova (t. +39 049 8753496)

[www.cleup.it](http://www.cleup.it)

[www.facebook.com/cleup](https://www.facebook.com/cleup)

Tutti i diritti di traduzione, riproduzione e adattamento, totale o parziale, con qualsiasi mezzo (comprese le copie fotostatiche e i microfilm) sono riservati.

*A Vera Vigevani Jarach, con profunda gratitud.  
Por sus mensajes de resistencia, resiliencia y libertad,  
la Universidad de Padua y su ciudad le deben mucho.*

*A todas las madres de Plaza de Mayo*

Hacia los 800 años  
de la Universidad de Padua



# Teatro, prácticas y artes performativas del testimonio y de la memoria





# ÍNDICE

PREMISA	15
Hacia los 800 años de la Universidad de Padua <i>Antonella Cancellier</i>	

PRESENTACIÓN	17
<i>Antonella Cancellier y María Amalia Barchiesi</i>	

## PARADIGMAS DE LA DRAMATURGIA

La política del arte de una dramaturgia del espacio <i>Ramón Griffero Sánchez</i>	31
--	----

Ejercer la memoria en el cuerpo. Usos del testimonio y aperturas sensoriales en la escena teatral chilena <i>Mauricio Barría</i>	51
--	----

Postdictadura y dramaturgia: paradigmas antagónicos de su enseñanza y aprendizaje durante los 90 en Buenos Aires <i>Mariano Saba</i>	81
---	----

## PRÁCTICAS Y ARTES PERFORMATIVAS

<i>La Luna</i> (1986), de Alejandro Urdapilleta: dramaturgia actoral-performativa, grotesco y representación del horror en la primera postdictadura argentina <i>Jorge Dubatti</i>	101
---	-----

<i>Cuarto Intermedio: Guía práctica para audiencias de lesa humanidad. Las memorias de la postdictadura como ejercicios humorísticos</i> <i>Maximiliano Ignacio de la Puente</i>	115
Usos del testimonio en producciones de <i>Teatro x la Identidad</i> (Ciudad de Buenos Aires, 2000-2010) <i>María Luisa Diz</i>	131
El PROYECTO BIODRAMA y lo real como utopía en el teatro argentino contemporáneo: bases de una investigación <i>Pamela Brownell</i>	153
Aquellos raros peinados nuevos. La experiencia liminal del primer grupo punk performático de los años 80 <i>Marina Suárez</i>	167
El umbral de reconocimiento del escrache de H.I.J.O.S. en la dramaturgia societal argentina <i>Mirta A. Antonelli</i>	189
La Historia en el banquillo y la Murga en los estrados. Un juicio carnavalesco a la salida de la dictadura <i>Gabriela Rivera Rodríguez</i>	215
Heridas de ciudad: rastros e indicios de la memoria y el patrimonio en la construcción de las ciudadanías uruguayas contemporáneas <i>María José Apezteguía</i>	233
Performances, intervenciones artístico-políticas, liminalidad en el espacio público de la Ciudad de Buenos Aires en el contexto del 24 de marzo, 'Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia' <i>Catalina Julia Artesi</i>	253

Expresiones performáticas políticas, feministas y memorialistas en el espacio público de la Ciudad de Buenos Aires: el <i>Comando Evita</i> <i>Adriana Marisa Carrión</i>	275
--	-----

## ARCHIVOS, MUSEOS, MONTAJES Y TERRITORIOS ARTÍSTICOS LIMINALES

Desmontaje de la obra performática <i>Tucumán me mata.</i> <i>Acción #3. El evento</i> , de Adriana Guerrero y Julio Pantoja <i>Julio Pantoja</i>	297
<i>Instantes de Verdad.</i> Montaje, fragmentos y huellas en un Sitio de Memoria <i>Natalia Magrin</i>	329
El video documental en la universidad, memoria y creación colectiva <i>Adriana Musitano</i>	351
Construir la memoria de la Guerra de Malvinas (1982): <i>Museo Miguel Ángel Boezzio</i> (1998), de Federico León <i>Ricardo Dubatti</i>	371
<i>El Descueve</i> y el despertar de la danza en la postdictadura argentina <i>Dulcinea Segura Rattagan</i>	389
Una genealogía del musical <i>Evita</i> , el acercamiento de Nacha Guevara y una nueva búsqueda sobre Eva Perón <i>Jimena Trombetta</i>	403
En busca de la libertad. Montaje y mediación entre historias, memorias, escenas y performances de la Universidad de Córdoba a la Universidad de Padua <i>Valeria Cotaimich - Juan Pablo Santi</i>	421

La dictadura pinochetista y la voz poética de les niñes detenides desaparecides y sobrevivientes	441
<i>Mirian Pino</i>	

## EXPRESIONES Y FIGURAS EMBLEMÁTICAS DEL TEATRO

Memoria y actuación en Eduardo Pavlovsky: de la resistencia a la multitud	459
<i>Martín Gonzalo Rodríguez</i>	
Lo siniestro como expresión crítica de la identidad. Un acercamiento a la pieza teatral de Daniel Veronese, <i>Del maravilloso mundo de los animales: Los Corderos</i>	481
<i>Milena Bracciale Escalada</i>	
Rescrituras materialistas. Imagen, memoria y experiencia en la dramaturgia de Ricardo Monti	503
<i>Sandra Ferreyra</i>	
Contra lo infigurable. Imaginarios en el teatro testimonial de las postdictaduras del Cono Sur (Argentina y Chile)	523
<i>María Amalia Barchiesi</i>	
Las cosas que ocurren al mismo tiempo. <i>La Terquedad</i> , de Rafael Spregelburd	551
<i>Luz Rodríguez Carranza</i>	
El teatro de Lola Arias: del intimismo posmoderno a una poética de deconstrucción histórica	571
<i>Susana Tarantuviez</i>	
Hacia un retorno de lo político. Postdictadura, memoria y lucha colectiva en la poética escénica de Susana Palomas	591
<i>Laura Fobbio</i>	

Circuitos de la memoria: violencia y juventud en la dramaturgia de Nona Fernández <i>Pablo Aros Legrand</i>	609
---	-----

## EXPERIENCIAS DESDE AFUERA

Teatro uruguayo desde fuera <i>Carlos Liscano</i>	631
--	-----

PREMISA

## Hacia los 800 años de la Universidad de Padua

ANTONELLA CANCELLIER

Università degli Studi di Padova

La Universidad de Padua, una de las más antiguas del mundo, fue fundada en 1222 por la migración espontánea de un grupo masivo de estudiantes y profesores que abandonaron la Universidad de Bolonia en busca de más libertad. En 2022 celebramos los 800 años de aquella libertad, libertad de pensamiento y de opinión, de acción y de palabra.

En su lema, *Universa Universis Patavina Libertas* ('la entera libertad de Padua para todos'), se encierra su peculiaridad a partir de las felices condiciones de una cultura civil que favorecieron su constitución. En primera línea en numerosas batallas, la Universidad de Padua, por la heroica resistencia y el sacrificio de tantos estudiantes y profesores en la lucha de liberación contra el nazi-fascismo, ha sido el único ateneo italiano que ha recibido una medalla de oro al valor.

Por lo tanto, en una universidad como la nuestra que a lo largo de los siglos ha luchado y resistido para la libertad y su defensa, siempre ha sido central la permanente reflexión sobre la idea de democracia.

Y justamente por nuestra inclinación a la libertad que es parte de nuestra tradición, hemos querido incluir en el contexto de las celebraciones hacia los 800 años de la Universidad de Padua este volumen dedicado a las formas de *resistencia*, *resiliencia* y *libertad* en el ámbito del teatro, de las prácticas y las artes performativas en las postdictaduras del Cono Sur.



## PRESENTACIÓN\*

ANTONELLA CANCELLIER

Università degli Studi di Padova

MARÍA AMALIA BARCHIESI

Università degli Studi di Macerata

De acuerdo con la *Premisa*, nuestro volumen, pues, se propone insistir una vez más en el testimonio y en la memoria, en sus modos de construcción y de puesta en escena en los países del Cono Sur (en Argentina, Chile y Uruguay), desde las postdictaduras de los años ochenta. A partir de las inmediatas democracias, el teatro –y sus nuevas manifestaciones dramáticas y escénicas (el teatro de lo real, el biodrama, el performativo, documental, liminal, etc.)–, a través de la multiplicidad de sus evoluciones, ha seguido siendo –como siempre recuerda Jorge Dubatti– la “caja de resonancia para aquel período terrible, la memoria de aquel horror”.

Ejercicio de memorias, por lo tanto, directas o indirectas, de conformación de identidades, de elaboración colectiva e íntima del duelo, de resignificación del relato biográfico y comunitario, de resistencia y de resiliencia, de transformación social y política, de reconstrucción de una nueva memoria, que es lucha contra el olvido, lucha que no cesa: recordar para no repetir. Lucha que es a su vez un

---

\*Unità Operativa dell'Università degli Studi di Padova (responsabile Antonella Cancellier): *Letteratura testimoniale nel Cono Sud (1973-2015): teatro, arti visive e performative / Literatura testimonial en el Cono Sur (1973-2015): teatro, artes visuales y performativas*. Nell'ambito del Progetto PRIN 2015 (Progetto di Rilevante Interesse Nazionale) – “La letteratura di testimonianza nel Cono Sur (1973-2015): nuovi modelli interpretativi e didattici”.

proyecto para una conciencia de la ciudadanía y de la defensa de los derechos humanos y civiles, que es denuncia y alerta, además, de lo que, de aquellas prácticas opresivas, en el presente sigue vivo.

El volumen, que la colección *Lingue Linguaggi Politica* acoge, desarrolla dimensiones ontológicas y estéticas de las formas teatral-narrativas y performativas, y de las prácticas emergentes como manifestaciones, actos, eventos en vivo, espectacularizaciones (marchas, escraches...). El estudio de la naturaleza performativa del testimonio y de la memoria se extiende a las artes visuales y a acciones socio-creativas que tienen lugar en museos y otros espacios como la ciudad misma, y que involucran soportes de varios formatos (fotografía, pintura, objetos, grabaciones, audiovisuales, etc.), gracias también a las artes digitales que acentúan el carácter eminentemente interactivo y participativo de las instalaciones.

Pensamos que las contribuciones aquí recogidas privilegian algunos aspectos que hemos distribuido en cinco secciones.

Es un honor y un placer abrir la primera sección –“Paradigmas de la dramaturgia”– con el generoso testimonio de Ramón Griffero, hasta 2019 director del Teatro Nacional Chileno, protagonista integral del tema que nos preocupa. Se trata de un trabajo intenso e iluminador que introduce a su teoría de la dramaturgia del espacio y convoca a una mirada profunda sobre las relaciones entre arte, política, existencia y resistencia.

Sigue el excelente ensayo de Mauricio Barría, quien presenta, a través del motivo de la memoria, un *excursus* por el teatro chileno tanto en la vertiente testimonial como en la alegórica –colocándose en esta última la fundacional obra de Ramón Griffero–, para luego concentrarse en dos obras, *Cuerpo* (2005) y *AppRecuerdos* (2017), donde la experiencia sensorial es el activador del testimonio. En particular la más reciente y más tecnológica, *AppRecuerdos*, es un audiorecorrido por el centro de Santiago como escenario de una memoria que se intensifica a través de un interesante montaje compuesto por una serie de archivos sonoros.

Dirigimos luego nuestra atención hacia el escenario dramático argentino, con el ensayo de Mariano Saba, quien brinda un inmejorable estudio sobre las consecuencias de la dictadura argentina

en la enseñanza del teatro durante los años posteriores, cuando se produjeron una serie de cambios notables dentro del campo específico de la didáctica y del aprendizaje de la dramaturgia en el contexto de la ciudad de Buenos Aires, en particular durante la década de los años noventa. A saber: las novedades impulsadas por la teoría de Ricardo Monti (1944 - 2019) en relación con la imagen durante el proceso creador; la creación de la prestigiosa Carrera de Dramaturgia de la EMAD por parte de Mauricio Kartun y Roberto Perinelli; el origen de *Caraja-jí*, significativa agrupación de jóvenes dramaturgos; la gravitación de ciertas poéticas directoriales –como la de Ricardo Bartís–, que condicionaron entonces la forma tradicional de comprender el ejercicio de la dramaturgia.

Considerando la performance como acciones incorporadas en prácticas y acontecimientos, ya sean artísticos o político-culturales, tales como el teatro, la danza, las artes visuales, los rituales, las protestas políticas, las manifestaciones callejeras, con su teatralización del espacio público, el segundo apartado de nuestro volumen –“Prácticas y artes performativas”– engloba estudios que van de la performance teatral a formas híbridas, ya sea de índole testimonial como las performances del movimiento teatral argentino *Teatro x la identidad*, o el biodrama, como género. Asimismo, incluimos en este apartado expresiones de carácter artístico, algunas de cariz político como la murga y el musical que han tenido lugar en Uruguay y Argentina.

Encabeza dicha sección uno de los más destacados expertos de teatro en ámbito hispanoamericano, Jorge Dubatti, quien presenta un valioso y lúcido ensayo que nos ubica en los primeros años de la postdictadura argentina, cuando aún persiste la continuidad de la subjetividad social represiva. Jorge Dubatti aborda la performance del actor Alejandro Urdapilleta (1954 - 2013), figura insoslayable del panorama teatral de esos años que, en *La Luna*, personifica la experiencia del horror de la dictadura en el tópico del filicidio y la antropofagia y, a su vez, expone sensiblemente un diagnóstico negativo del estado de la sociedad contemporánea. El monstruoso personaje de la diosa Luna genera espanto y atracción, y puede interpretarse como una reelaboración simbólica de la sociedad criminal y cómplice.

Ubicándonos ahora en la generación de los autores teatrales llamados “hijos críticos” de la postdictadura argentina, Maximiliano de la Puente expone un atento análisis de la reciente performance teatral *Cuarto Intermedio: Guía práctica para audiencias de lesa humanidad* (2019), de Félix Bruzzone y Mónica Zwaig, dirigida por Juan Schnitman. Dicha pieza se inscribe en el contexto del auge de nuevas expresiones dramáticas que reintroducen ‘lo real’ en la escena actual e incursionan en el teatro documental, el teatro posdramático y el biodrama para referirse a distintos aspectos de la época dictatorial. *Cuarto intermedio* [...] es una obra plena de humor, irreverencia, parodia e ironía sobre el sentido paterno, en otras palabras, una suerte de traición a la tradición, como sostiene el autor.

El artículo de María Luisa Diz puntualiza algunos aspectos del movimiento teatral-político colectivo *Teatro x la identidad* que, recordamos, nace en la ciudad de Buenos Aires en 2001 por voluntad de las *Madres de Plaza de Mayo*. María Luisa Diz cita una serie de monólogos testimoniales y una obra de *TxI* de carácter performático en los que se aplica la estrategia del testimonio como fuente y como formato, a fin de elucidar las funcionalidades estético-políticas del uso del testimonio en la representación de la apropiación y la restitución de los hijos y nietos de desaparecidos.

Pamela Brownell, en el marco general de la utopía de lo real en la escena contemporánea, se concentra en el campo del ‘teatro de lo real’ argentino dando cuenta, a modo de reseña, de su trabajo de tesis sobre la expresión teatral *Proyecto Biodrama* (2017) de Vivi Tellas, dramaturga singular que, desde diversos roles, ha dado impulso al surgimiento y consolidación de este género de teatro. Las reflexiones de Brownell ayudan a bosquejar una suerte de continuidad y reforzamiento en tiempos recientes de algunas tipologías dramáticas testimoniales que comenzaron a surgir o cobrar forma inmediatamente después de 1983.

Marina Suárez presta atención a un original y transgresor grupo artístico *underground* –*Los Peinados Yoli*– que incursiona a comienzos de la democracia argentina, a partir de 1983, en performance, teatro, malabarismo, danza y collages musicales, logrando propiciar, gracias a su resiliente capacidad de acción, el estrechamiento de los vínculos

sociales que dieron lugar a la reconstrucción durante la postdictadura de un tejido social dañado por el reciente pasado de represión.

Entrando ahora de lleno en las prácticas político-performativas que comenzaron a teatralizar el espacio público en ciudades del Cono Sur en el período de las postdictaduras, encontramos verdaderas guerrillas semiológicas que territorializaron los sitios del régimen militar argentino, con una función fuertemente mediática. Mirta Antonelli coloca en dicho escenario su análisis socio-semiótico sobre el escrache, práctica espectacular con valor de condena social que comenzó a tomar cuerpo a mediados de los años noventa en Argentina, teniendo como blanco principalmente los domicilios de las figuras claves de la dictadura militar, responsables de los abusos y las desapariciones de miles de ciudadanos. Dichas acciones fueron inicialmente llevadas a cabo por *Agrupación H.I.J.O.S.*, y más tarde por dos colectivos de arte, el *Grupo de Arte Callejero* (GAC) y el *Grupo Etcétera*.

Desplazamos nuestra atención hacia los géneros híbridos y carnavalescos de las murgas y los cuplés, manifestaciones de larga tradición en Uruguay. Gabriela Rivera Rodríguez propone un análisis de *Juicio a la historia*, fragmento del repertorio que la compañía de teatro de carnaval *Murgamérica* presenta en febrero de 1985, año en el que la democracia vuelve a Uruguay tras doce años de dictadura cívico-militar. En este cuplé, *Murgamérica* realiza un juicio a la historia relacionado también con el período dictatorial del cual Uruguay estaba saliendo.

El ensayo de María José Azpeteguía indaga una singular expresión urbano-artística que oscila entre la autoficción y la performance, estudiando la exposición de arte *-Ghierra Intendente-* que montó Alberto Ghierra en Montevideo en 2010, junto a un grupo de artistas, arquitectos y diseñadores, para dar lugar, en tiempos electorales, a una performance artística sin intenciones políticas, con el solo fin de pensar y proyectar la capital uruguaya.

María Julia Artesí en su contribución aborda las acciones conmemorativas ‘corpólicas’ realizadas en espacios públicos de la ciudad de Buenos Aires, recientes manifestaciones artístico-performativas de dos colectivos *Fin de Un Mundo* (FUNO) y *Arte en*

*Lucha Teatro Popular*, en representación de las *Madres* y las *Abuelas de Plaza de Mayo*, cuya finalidad conmemorativa responde al cometido del *Nunca Más*.

Concluye esta sección el ensayo de Adriana Carrión, en el cual pone al descubierto los dispositivos de una de las nuevas expresiones callejeras de corte feminista y cariz festivo-carnavalesco que tomaron cuerpo en general en el Cono Sur y, en lo específico, en Argentina en 2019: las manifestaciones performáticas políticas y memorialistas del colectivo artístico *Comando Evita* que homenajean la polifacética figura de Eva Perón radicada en el imaginario argentino-peronista.

Bajo el título “Archivos, montajes, museos y territorios artísticos liminales”, hemos agrupado contribuciones inherentes a estos ejes temáticos relacionados con el testimonio y la memoria. Esta tercera sección inicia con el estremecedor e indispensable trabajo de Julio Pantoja que ahonda desde lo artístico –en calidad de realizador y experto fotógrafo– en el doloroso luto de los familiares ante el hallazgo de restos de padres desaparecidos en la pieza performática *Tucumán me mata. Acción # 3. El evento*, presentada por única vez el 19 de julio de 2016 en la Universidad de Chile. Dicha manifestación retoma los hechos del 4 de septiembre de 1976: el secuestro y desaparición de Teresa Guerrero y su esposo, y las posteriores vicisitudes respecto del hallazgo de sus cuerpos. *Tucumán me mata* es una de las primeras obras que aborda desde las artes la problemática de la restitución de los restos de desaparecidos durante la dictadura cívico militar de 1976 - 1983.

Natalia Magrin plantea la intersección entre ética, estética, semiótica y política para pensar rasgos del tratamiento de las fotografías del período de la desaparición forzada del archivo del Departamento de Informaciones de la policía de la ciudad de Córdoba sobre detenidos políticos durante el terrorismo de Estado y que actualmente forman parte del acervo documental del Archivo Provincial de la Memoria (APM). Toma como *corpus* la sugestiva Muestra – Instalación “Instantes de Verdad”, producida por el APM en 2011 con algunas imágenes tomadas por la policía que conforman parte de las memorias visuales del terror de Estado.

El ensayo de Adriana Musitano enriquece el abanico de perspectivas hasta aquí delineadas, focalizándose en la Argentina postdictatorial,

en la que se desarrollan diferentes obras donde destacan la memoria y la denuncia. Entre ellas, los videos de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba que retoman prácticas creativas de la década de los años setenta, investigan hechos en registro documental y documentan las ausencias, dando cuerpo y vitalidad a lo perdido. El video *Palabras* de Ana Mohaded (2008) hace un autorregistro (testimonial, político y emocional) ante la inminencia del juicio a los responsables del centro clandestino de detención La Perla, en Córdoba; mientras un segundo video, más reciente –*Qué tendrá que ver* de Ana Mohaded y del *Colectivo de Arte* (2015) –, construye un particular memorial que actualiza a quienes fueron desaparecidos y muertos.

Con atención y originalidad, Ricardo Dubatti trabaja en la memoria a propósito de la guerra de Malvinas (2 de abril - 14 de junio de 1982), un acontecimiento clave para reflexionar sobre la historia reciente de la Argentina, cuyo resultado no solo precipita el colapso de una Junta militar ya desgastada, sino que produce también un fuerte cambio en la mentalidad de la población y un consecuente proceso de olvido sistemático que dota a la guerra de un matiz traumático, con efectos y resultados que continúan vigentes. Sobre dichos efectos indaga la obra que aborda en su ensayo Ricardo Dubatti, *Museo Miguel Ángel Boezio* (1997), de Federico León, en la que se exploran las estructuras del museo y su forma de narrar para formular un dispositivo escénico que reflexione no solo sobre la guerra sino acerca de cómo producimos memoria de los hechos históricos.

El artículo de Dulcinea Segura Rattagan nos traslada al territorio de la danza, a través del cual se propone reconstruir las memorias de los cuerpos durante la última postdictadura argentina, a partir del recorrido del grupo argentino independiente *El Descueve* (1990), mediante la observación de la experimentación corporal como eje de propuestas escénicas que estuvieron atravesadas por la desnudez, el erotismo, la violencia y el humor en un momento donde aún flotaba la eferescencia de esa libertad en materia cultural que fue la transición democrática en Argentina. Entendiendo el cuerpo como territorio de disputa de poder, el ensayo de Rattagan analiza dicha producción escénica, destacando las técnicas de contacto, el

riesgo físico, la creación colectiva y la apertura a nuevos espacios de representación.

Jimena Trombetta expone un abordaje del musical *Evita* y sus vínculos con la figura de Eva Perón. En su trabajo presenta una genealogía sobre este musical, estrenado en 1978, y la historia artística y política de la actriz y cantante Nacha Guevara que fue la primera que cantó su versión en castellano, y que fue perseguida por su ideología y exiliada en 1975. Fue co-creadora, además, del musical *Eva* junto a Pedro Orgambide y Alberto Favero. La intención es comparar ambos musicales para observar cómo se construye la memoria sobre la figura de Eva Perón de acuerdo al contexto histórico en el que se presentó cada obra.

El objetivo del trabajo de Valeria Cotaimich y de Juan Pablo Santi es describir sus experiencias emergentes en el contexto de la postdictadura argentina: teatro independiente, teatro en las cárceles, mediación, performances en hospitales y una modalidad de trabajo considerada como '(Des) montaje transdisciplinar sobre la base de testimonios y/o fragmentos psico-autobiográficos'; y además procesos de investigación y producción científico-artística que contribuyen a configurar paradigmas emergentes de carácter transdisciplinar.

Cerramos esta tercera serie de contribuciones con las reflexiones de Mirian Pino quien en su texto se adentra en el campo de la poesía y el testimonio para analizar la operación de visibilidad en tres libros publicados en Chile: dos ediciones de *Niños (2013-2019)* de María José Ferrada, con inclusión de poemas que dramatizan pequeñas anécdotas infantiles de niños detenidos desaparecidos durante la dictadura de Augusto Pinochet, y la publicación de Patricia Gallardo Rojas –*Infancia/Dictadura*–, una recopilación de cartas, dibujos, poemas inéditos de niños durante la dictadura de 1973.

El cuarto apartado –“Expresiones y figuras emblemáticas del teatro”– acoge el ensayo de Martín Rodríguez que reflexiona sobre las formas que adopta la memoria en la producción escénica del dramaturgo y actor Eduardo Pavlovsky, figura central en el teatro argentino de la dictadura y la postdictadura. El artículo parte del estudio de sus producciones realizadas antes y durante la dictadura militar para luego enfocarse en sus obras posteriores a *Rojos Globos*

*Rojos* (1994), verdadero punto de inflexión en su poética. Martín Rodríguez establece vínculos en ciertos aspectos técnicos con temas recurrentes, tales como la tortura, el box, el cuerpo, la vejez y la muerte que constituyen el “universo Pavlovsky”. Aborda, asimismo, los diversos modos de tramar la memoria en este período que se diferencian de formas adoptadas en producciones como *Potestad* (1987) o *Paso de dos* (1990), y en obras como *La muerte de Marguerite Duras* (2000).

Contribuye a completar el cuadro del teatro independiente argentino en la postdictadura el ensayo de Milena Bracciale, centrado en la figura de Daniel Veronese, dramaturgo, actor y director de gran relevancia ya en los años noventa. En lo específico, analiza una obra escrita en 1992: *Del maravilloso mundo de los animales: Los corderos*. La intención de Milena Bracciale es describir la propuesta contenida en dicha pieza en relación con la problemática de la identidad, la violencia, la ambigüedad y lo siniestro como forma de construir un teatro político, y en conexión tanto con su contexto original de producción como con los nuevos contextos de estrenos y puestas en escena muy posteriores.

Sandra Ferreyra propone el análisis de un *corpus* de obras del dramaturgo Ricardo Monti, un referente fundamental para la producción dramaturgica argentina y latinoamericana. Sus obras son ejemplo del desplazamiento que opera desde una concepción idealista de la escena –dominante en los años previos a la dictadura– hacia una concepción materialista evidente en *Visita* (1977) y *Marathon* (1980), sus obras estrenadas en pleno proceso dictatorial. En su trabajo, Sandra Ferreyra aborda obras de Monti estrenadas entre 1989 y 2003 con el objetivo de analizar el proyecto de exploración de la historia y de la memoria en la escena argentina que este autor plantea a partir de la revisión y la reescritura de su propia producción dramaturgica.

El ensayo de María Amalia Barchiesi entiende delinear los imaginarios sensoriales que produjo el trauma de las desapariciones forzadas, la cárcel y los centros de detención en las dictaduras de Chile y Argentina. Para ello analiza, prevalentemente desde una perspectiva semiótica, piezas teatrales testimoniales –*El naufragio interminable* (2002) y *La razón blindada* (2006)– de dos representativos dramaturgos

del Cono Sur: Jorge Díaz (Chile) y Aristides Vargas (Argentina). Obras en las que sus personajes luchan contra lo ‘infigurable’ de la experiencia límite de la desaparición y la muerte. Las piezas teatrales de Jorge Díaz (1930 - 2007) y Aristides Vargas, junto a otros textos producidos durante ambas postdictaduras, relevan percepciones somáticas y figuras semiótico-estésicas que la dictadura labró dolorosamente en el cuerpo social de cada uno de estos dos países.

Luz Rodríguez Carranza se centra en otra figura emblemática de la dramaturgia argentina con un análisis de *La Terquedad* del versátil Rafael Spregelburd como dramaturgo, director de teatro y actor. Su producción origina un quiebre en el teatro argentino cuya condición es, según la autora, la fuerza política: la decisión y la capacidad de quebrantar el orden de la postdictadura, que no implica un después sino una victoria disfrazada de derrota. La dictadura sigue presente en la naturalización de la destrucción globalizada, en la lógica resignada del consumidor occidental y en la negación de lo comunitario, exacerbada hoy por la pandemia. Lo imposible del testimonio, sin embargo, aparece en el teatro de Spregelburd –desde 1992 hasta hoy– en imágenes que abren un espacio inexistente, el del vacío de los cuerpos.

Susana Tarantuviez enfoca en su trabajo la obra de la creativa dramaturga argentina Lola Arias que se caracteriza por representar artísticamente los conflictos sociopolíticos argentinos, especialmente los procesos de reconstrucción histórica que han tenido lugar durante la postdictadura. La autora examina la imbricación de su producción dramática, en particular *Mi vida después* y *El año en que nació*, con el discurso político de “memoria, verdad, justicia” y con las prácticas de rememoración de la última dictadura cívico-militar. Al examinar cómo las generaciones de la postdictadura han representado el terrorismo de Estado en su teatro, se constata que en el trayecto creativo de Lola Arias se produce un vuelco desde lo que puede denominarse intimismo posmoderno que converge en una poética de deconstrucción histórica.

El escrito de Laura Fobbio ofrece un detallado recorrido de la poética escénica de la dramaturga Susana Palomas entre algunas de sus metodologías y concepciones estéticas, políticas e ideológicas, a

partir de la década de los años setenta hasta la actualidad. Susana Palomas sostiene la lucha social, militante, feminista, en la escena y fuera de esta a partir de las propuestas del Mayo francés, la revolución cubana y el Cordobazo.

Una de las figuras representativas del teatro de las postdictaduras del Cono Sur es la escritora y dramaturga chilena Nona Fernández. El estudio de Pablo Aros Legrand, que cierra esta sección, aborda dos obras de dramaturga chilena: *El taller* (2012) y *Liceo de niñas* (2015) con el fin de explicar los modos en que se mezclan los tópicos de violencia y transición en las obras analizadas y también interrogándose sobre el papel que tienen los jóvenes en el recuento de los hechos históricos.

Cerramos el volumen, en el apartado final, con el testimonio de Carlos Liscano, quien desde fuera de su país –Uruguay–, treinta años atrás en Estocolmo inició su valiosa y original labor de escritura teatral.

Agradecemos las sugerencias para la construcción de este libro a Milena Bracciale, Valeria Cotaimich, María Fukelman, Bettina Girotti, Jorge Dubatti, Ramón Griffero, Mauricio Kartun, Adriana Musitano, Martín Rodríguez y Rafael Sprengelburd.

A todos los autores les agradecemos su pronta respuesta a nuestra invitación y la participación en un momento tan difícil.

Diciembre 2020

# Contra lo infigurable. Imaginarios en el teatro testimonial de las postdictaduras del Cono Sur (Argentina y Chile)

MARÍA AMALIA BARCHIESI

Università degli Studi di Macerata

## 1. Introducción

Este trabajo se concentra en la manipulación lingüística, semiótico-figurativa y narrativa de un imaginario carcelario crudo, real y vacío de sentido, fruto de un imaginario dictatorial, que es posible identificar en la producción dramática testimonial de las postdictaduras argentina y chilena, en representaciones teatrales acompañadas por un minimalismo escenográfico donde prima la “figuratividad” de la palabra (Greimas - Courtés 1979; Bertrand 2002), junto a una cohesiva puesta en narración de una situación límite.

Desde dicha perspectiva se abordarán, en particular, dos obras teatrales centrales y sintomáticas en la historia del teatro testimonial: *El naufragio interminable* de Jorge Díaz (Chile, 2002) y *La razón blindada* de Aristides Vargas (Argentina, 2006).

Ubicándonos en el amplio espectro de las múltiples reflexiones filosóficas a partir del Holocausto europeo sobre el relato testimonial en general, es decir, sobre los vínculos entre experiencia traumática y su posible o imposible narración mimético-figurativa de plena adherencia al horror de su referente (Bertrand 2007), nos centraremos en una vertiente de la representación testimonial dramática del Cono Sur que ha preferido dejar de lado el doloroso y arduo trabajo de la mimesis para poner en escena una lógica creativa de signo opuesto, esto es, de resiliencia y recreación de la experiencia límite,

que se logra a través de silenciosas e invisibles tácticas decerteauianas de carácter figurativo-narrativo, puestas en práctica por los detenidos en centros de reclusión, uno, ubicado en la Patagonia argentina (en el penal de Rawson, Trelew, en los años setenta), el otro, en la costa del noroeste chilena, en 1974.

Según los testimonios sobre los que trabajaron los autores de las dos obras teatrales que tomaremos en examen, dichas tácticas lograron transformar el proceso traumático de la detención en hecho estético. Gracias al poder estético del lenguaje, que acecha asimismo todo relato testimonial, lo 'real' se configura en estas obras hiperbólicamente, como libre ficción, como narración desenfrenada, simulacro extremo. El imaginario del espacio carcelario, su *frame*, su universo lingüístico, semiótico, su entorno con objetos, signos, materiales y formas que normalmente componen dicho recinto, como así también la lógica figurativa de las sensaciones térmicas, olfativas, gustativas, auditivas allí experimentadas, se trasmutan en las obras analizadas en lejanos objetos semióticos, sobre los cuales poder edificar nuevos signos interpretantes (Peirce 1992-1998). Todos ellos construyen, bajo un orden narrativo más lógico y coherente que el de la realidad vivida, una experiencia alternativa, que encarna, en síntesis, una línea de fuga, la libertad, la única semiosis posible, gracias al lenguaje humano y al poder salvífico de toda narración ante el horror, en calidad también de metáfora de la vida humana (Greimas - Courtés 1990).

Profundizaremos también por extensión, si bien *en passant*, otros procedimientos de deconstrucción del imaginario militar-dictatorial tanto en sus figuras productoras de 'no figuras' como de específicos estados sensoriales en otras dos obras teatrales testimoniales que han escrito Jorge Díaz y Arístides Vargas. La primera de ellas es *Toda esa larga noche* (1976) que Díaz escribió en su exilio en España durante los primeros años de la dictadura militar chilena de Pinochet, en los albores de la literatura testimonial de dicho periodo. La segunda pieza teatral que abordaremos es *Instrucciones para abrazar el aire* (2016), en la que Arístides Vargas buscó elaborar dramáticamente el duelo de las *Madres y Abuelas de Plaza de Mayo* de Argentina, ilustrando una de las 'no figuras', que el imaginario dictatorial concibió generando específicos efectos estético-afectivos en los familiares de los

desaparecidos en Argentina; *aisthêsis*<sup>1</sup> de un incorpóreo ‘infigurable’ ya presente en *La razón blindada* que sufre un giro aspectual o cambio de punto de vista, no ya a partir del relato del prisionero a punto de morir, sino del vacío de narración de sus congéneres o familiares ante su desaparición.

## 2. ‘Imaginario’, ‘narración’, ‘figura’ y ‘objeto’

Cabe ahora introducir algunos conceptos clave sobre los cuales articularemos nuestro estudio. El primero es el complejo y multidisciplinario concepto de ‘imaginario’, acepción que, a su vez, se halla imbricada con otras: con la de ‘figura’, de cuño semiótico, la de ‘narración’, y con los ‘objetos’ que todo imaginario produce, susceptibles de expandirse semántica y narrativamente en las obras teatrales que se analizarán.

Hay una definición muy sugerente de La Cecla (2005) sobre el multifacético y ambiguo término ‘imaginario’ que citamos aquí:

[el imaginario es] un gran lago subterráneo, fabuloso, en el cual nadan monstruos y criaturas arrancadas a la luz, a la historia, a la razón, a la política, a las prácticas sociales. Antiguos y modernos, superficiales y abismales, maravillosos y horribles [...] (La Cecla, citado en Carmagnola - Matera 2008: XIV) (la traducción es mía).

El semiótico francés Eric Landowski define de manera similar dicho concepto como un depósito socialmente compartido y sedimentado de figuras que ofrece un corte parcial de una enciclopedia cultural que de esta orienta y regula los recorridos imaginativos según una doble dimensión: el imaginario interno, entendido como un esquema cultural para la producción y definición de figuras, y el imaginario externo, un sistema material de producción y conservación de las figuras (Landowski 2008: 63-89). Asimismo, la definición de

---

<sup>1</sup> La “estesis” o “estesia” (del griego *aisthêsis*), significa en semiótica sensibilidad; en fisiología, la capacidad de percibir sensaciones.

‘imaginario’ de Alberto Abruzzese (2001: 203) se mueve también en la misma dirección que las anteriores: “Una suerte de depósito o almacenamiento de imágenes que activa nuestra facultad de imaginar” (la traducción es mía).

Centrémonos ahora en el concepto de ‘figura’, que es una noción eminentemente semiótica<sup>2</sup>. Para Greimas el mundo natural, ya relativizado y culturizado, es el horizonte donde se inscriben todas nuestras percepciones, el mundo de las experiencias sensibles de cuya categorización se originan las figuras. Una figura del mundo, ya dotada de significación, sostiene Greimas, puede volver a emplearse en un discurso para forjar nuevas significaciones (citado en Bertetti 2013: 23-53). Como ya lo señalamos, con la literatura testimonial surge el problema de la representación de un horror “infigurable” de los referentes del mundo vivido (Bertrand 2007). Los estudios clásicos del trauma han definido su carácter inaprehensible en el ritmo, en las formas y en las estructuras de la textualidad. Un acontecimiento que no tiene principio ni fin, ni antes, ni durante, ni después. Esta ausencia de categorías que lo definen le atribuye una cualidad de “alteridad”, una atemporalidad y una ubicuidad fuera de la comprensión, y la narración (Felman - Laub 1992: 69). Entonces, cabe preguntarse una vez más ¿cómo representar y contar la experiencia traumática?

Para responder a este interrogativo es necesario introducir una tercera noción: la “narración”. Uno de los máximos estudiosos del proceso narrativo es el psicólogo cognitivista Jerome Bruner, el cual sostiene que el pensamiento narrativo provee una organización a la experiencia emocional, a las acciones humanas; es decir, este reordena el curso de las acciones humanas. Su objeto son lo sorprendente, lo inesperado, lo anómalo y lo irregular (1991:76). Los seres humanos, afirma Bruner, crean un sentido de lo que es normal que constituye el telón de fondo sobre lo que puede interpretarse lo que se desvía: la modalidad narrativa es la responsable de esta interpretación, que es individual e intergrupal. Este pensamiento, agrega, es mental

---

<sup>2</sup> Como aclara Marrone, acerca de lo “figurativo” y la “figuratividad” en el ámbito de la semiótica generativa, inaugurada por Greimas, existe actualmente un amplio debate (1995: 121, nota 13).

y social –compartir historias sobre la diversidad de lo humano y proporcionar interpretaciones coherentes– (75). Las dos obras de teatro mencionadas *El naufragio interminable* de Jorge Díaz y *La razón blindada* de Arístides Vargas responden a este cometido. La narración surge cuando algún hecho no encaja con lo previsible y se hace necesario reencauzarlo y hacerlo progresar en el guion de la realidad y de las conductas humanas esperables; así también todo proceso narrativo elabora vínculos entre lo excepcional y lo corriente; se vuelve el instrumento que permite encontrar un estado que mitigue o, al menos, haga entendible las cosas que se salen de lo usual o de lo “socialmente aceptado” (Bruner 1991: 61).

Ahora bien, las piezas dramáticas de Jorge Díaz y de Arístides Vargas pueden interpretarse como un prototipo, una variante aspectual<sup>3</sup> respecto del trauma de los prisioneros políticos en las dictaduras y las desapariciones en el Cono Sur. Ambas obras, que fueron escritas durante las postdictaduras argentina y chilena entre los años 2000-2006, recurren sintomáticamente, en contraposición al espacio-escena de una celda despojada de las figuras del mundo, al fértil poder figurativo de la palabra literaria, así como a la energía vital y cohesiva, como subraya Bruner, de toda narración, que también puede surgir de prosaicos artefactos y objetos carcelarios –producto de imaginarios militares-represivos de las dictaduras del Cono Sur–. Toda narración, como ya lo anticipamos, contribuye socialmente a asimilar lo anómalo, lo ominoso, lo traumático, esto es, en el plano del enunciado de las historias representadas en ambas obras teatrales, basadas en testimonios, lograr sobrevivir a la tortura, y sobrellevar la feroz contundencia de una muerte inminente, ya sea en una cárcel de máxima seguridad en la Patagonia argentina o en celdas de campos de concentración de Chile.

Cabe recordar que el acto de contar y de representar –no solo verbalmente sino también a través del arte y sus imágenes– tiene el valor en el plano de la enunciación de la puesta en escena o la

---

<sup>3</sup> El aspecto, concepto proveniente de la lingüística, indica en ámbito semiótico el punto de vista adoptado respecto de un proceso.

representación, respecto del acontecimiento traumático, de una ‘salida expresiva’ estésico-corporal, y restauradora del trauma; las figuras, como así también los objetos resemantizados que emergen de dichos textos y puestas en escena tienen precisamente esta valencia.

### 3. Desaparecidos en el agua

Durante la dictadura de Pinochet quedó acuñada en el imaginario de los chilenos una nueva y terrible figura de carácter sensorial que se recortó sobre otra figura ‘clásica’ del mundo natural: el agua –un elemento clave en la historia y geografía de Chile– debido a dramáticos acontecimientos históricos, tales como el reiterado lanzamiento al mar de los cuerpos de los detenidos y asesinados durante la dictadura dentro de sacos que se ataban a rieles con el fin de mantenerlos bajo el agua. Un caso emblemático de dicha modalidad de desaparición fue el fortuito hallazgo en las costas chilenas del cuerpo de la dirigente comunista Marta Ugarte, detenida, torturada y desaparecida en 1976<sup>4</sup>. Más específicamente, cada saco contenía un cuerpo amarrado con alambre a un trozo de riel. La operación la llevaban a cabo pilotos y mecánicos del Comando de Aviación del Ejército, que conducían los helicópteros “Puma”, internándose mar adentro, o arrojando los cuerpos en zonas inaccesibles, poco distantes de la costa. Dichas modalidades de desaparición, que se fueron descubriendo paulatinamente a lo largo de los años a través de diferentes testigos, iban revelando detalles escalofriantes y daban también a conocer el verdadero número de desaparecidos bajo este procedimiento en dos

---

<sup>4</sup> Según el *Informe RETTIG* (1996), la dirigente comunista Marta Ugarte, integrante del comité central del PC, fue detenida en la vía pública el 9 de agosto de 1976 y llevada al centro de represión de Villa Grimaldi, en Santiago, donde murió a consecuencias de las torturas cuando tenía 42 años (*Informe RETTIG*: 123). Su cuerpo fue lanzado al mar, pero su cadáver fue igualmente hallado dentro de un saco amarrado a su cuello con un alambre, en la playa de La Ballena, sector los Molles en La Ligua, el 9 de septiembre de ese mismo año (750). Véase *Informe de la Comisión Nacional Verdad y Reconciliación, Informe RETTIG*, volumen I, tomo II), en <http://www.derechoshumanos.net/lesahumanidad/informes/Informe-Rettig-tomo2.pdf>

precisos períodos, de 1976 al 1978, repitiéndose posteriormente la fórmula en una segunda fase que duró hasta 1981 o 1982, luego de que todas las unidades del país recibieron la orden de “retirar los televisores” (Escalante - Guzmán - Rebolledo - Vega 2013: 357-373).

De esta manera –como lo fueron evidenciando diferentes campos artísticos en Chile– se fue plasmando en el imaginario de dicho país, sobre la base de una experiencia colectiva de un pasado reciente, una suerte de ‘acontecimiento somatizado’, es decir, de identificación sensorial con los cuerpos imaginados de los desaparecidos a través de una sintomática e imaginaria asfixia por inmersión de los ‘ahogados’ en los vuelos de la muerte chilenos, una sensación de ahogo, una suerte de apnea, de detención del aire, que se había ido propagando socialmente a través de los medios de comunicación a medida que se iba revelando gradualmente la magnitud de las desapariciones y su horror indecible, silencioso, ‘ahogado’. Diversos ámbitos artísticos: el teatral, el cinematográfico y las artes plásticas lograron captar dicho síntoma en el cuerpo social chileno.

Ubicándonos, en primer lugar, en el contexto dramaturgico que nos interesa, en el año 2000, Jorge Díaz publica su pieza teatral *El naufragio interminable*, refiriéndose a los desaparecidos chilenos, obra que fue estrenada con un título aun más sugerente *La palabra sumergida* –‘ahogada’, en sentido literal y metafórico–.

Los protagonistas Ulises y Abel, dos prisioneros en un campo de concentración y exterminio, para poder enfrentarse a la muerte se cuentan historias. El naufragio imaginario del relato de Ulises que traduce las sensaciones olfativas y corporales del encierro hace hincapié en el poder figurativo de toda narración cargada de vida:

Ulises: Estamos metidos en un agujero hediondo del que no sale nadie y si salen es para ser fondeados o enterrados. ¿Sabes, Abel? Es por eso que hablamos día y noche. Hablando nos hacemos la idea de que estamos vivos. Las cosas que se pueden contar, existen, aunque sea un espejismo. Cuando dejemos de contarnos cosas estaremos completamente desaparecidos. Nombrar las cosas es vivirlas (Díaz 2017: 111-112).

El título *El naufragio interminable*, como parte de una isotopía marítima que despliega la pieza teatral y por desplazamiento

metonímico, se refiere a la historia inventada de Ulises del viaje interminable de un naufrago a punto de alcanzar la libertad, que es la libertad de las palabras de su relato, para luego desaparecer tragado por esa terrible figura de la memoria chilena que es el fondo del mar. Abel, su amigo, compañero de celda e interlocutor en la escena final de la obra, retoma su palabra y su relato, dirigiéndose, a su vez, al público. Concluye la narración de Ulises con estas palabras:

–Mi cuerpo desciende como en un sueño.  
 A pesar del lastre, el viaje es lento.  
 Quizás sea la profundidad o quizás el tiempo se ha detenido.  
 Hay una luz radiante y submarina.  
 Por fin llego al fondo del mar y descubro la arena dorada de Cádiz, esperándome.  
 Camino desnudo por la arena hacia las casas blancas empinadas, compactas. Más allá, las cúpulas espejeantes. [...] He vuelto, por fin. Todo empieza para nosotros, ahora. ¡Somos libres, Ulises! (Díaz 2017: 232-233).

El naufragio interminable de Ulises –que es también una narración interminable porque se reproduce orgánicamente como la vida misma, gracias a la memoria y a su trasmisión– está inspirado literariamente en textos fragmentarios de la novela histórica del escritor uruguayo Napoleón Baccino de León, *Moluco* (1990), cuyo relato es una mezcla de sueños y realidad, que incluyen fantasías marinas y de tierras ignotas, junto a la idea de supervivencia. En el nivel de la historia narrada, dicha obra teatral se coloca aspectualmente respecto del acontecimiento de la desaparición poco antes de que Ulises sea trasladado desde el recinto de reclusión hacia una muerte ‘silenciosa’, ‘sin grito’: “donde ya desnudos nos atarán a los tobillos con alambres unos lastres de cemento. De un empujón me harán caer al agua y desapareceré sin grito en el oleaje” (Díaz 2017: 126).

Ahora bien, en el incipit de la narración de Ulises se advierte un ritmo casi respiratorio, la sensación de falta de aire y, por ende, la imposibilidad de articular sonidos, junto a una percepción cinésica de lentitud, quietud y suspensión. La historia imaginaria de Ulises materializa el pasaje de un estado de detención, de quietud, a un proceso de movimiento y liberación:

Ulises: Nos hicimos a la mar al amanecer. El cielo estaba lívido. A esa hora todo parecía *detenido*, menos nuestro velero. Los pájaros *suspendidos en el aire quieto*. Luego todas las cosas se pusieron en movimiento y empezaron a alejarse de nosotros... [...]

Ulises: Negros nubarrones cubrieron el cielo y el mar se encrespó. Crujían los mástiles, gemían las vergas. Estallaron las jarcias y *las velas se hincharon como ubres*. La proa desapareció tragada por las olas y *volvíamos a aparecer resucitados* saliendo de la fosa [...] (108, énfasis mío).

En 2007, el artista plástico chileno Carlos Zúñiga ‘capta’, en ámbito artístico, la estesis que parece haber generado en los chilenos la funesta figura del fondo del mar de los desaparecidos. Zúñiga, como Jorge Díaz, logra dinamizar un mismo estado estésico-sensorial neutralizando su asfixiante quietud. Su muestra en Santiago de cuadros desmontables denominada *Detenidos en apnea* se inspira en la dinámica de apariciones y desapariciones, sugiriendo metáforas de los hechos ocurridos en Chile durante la dictadura militar. Sobre la base de imágenes de modelos fotografiados que Zúñiga imprime en páginas de guías telefónicas tachando sus nombres con tinta china se reproducen personajes suspendidos en un aparente vacío acuático. Gracias a la instalación en la muestra de una mesa a disposición del público con ejemplares imprimidos en el formato de las guías telefónicas con dichas fotografías, el estado de detención, de silencio y de ahogo contenido en las imágenes estáticas se transforma en proceso, en movimiento, para cobrar vida, mediante la participación performativa del público que se acerca a la mesa para llevarse las hojas de cada una de las cinco imágenes que conforman la exposición con sus diferentes individuos fotografiados. En síntesis, una salida interactivo-expresiva y cinésica de un estado inanimado de apnea implícito de un Chile postdictatorial que Carlos Zúñiga consiguió visibilizar artísticamente<sup>5</sup> (figura 1).

---

<sup>5</sup> Zúñiga fotografió en una piscina a sus personajes en posición de apnea estática que insinúa un estado indefinido de levitación, suspensión o muerte. Estos cuerpos se recortan sobre el metafórico fondo de nombres tachados con tinta de los detenidos políticos lanzados al mar en Chile entre 1973 y 1990.



Figura 1. Muestra interactiva *Detenidos en apnea* de Carlos Zúñiga © (2007).

Por último, cabe recordar brevemente que en campo cinematográfico la muerte de los desaparecidos cobra forma en otra figura que se recorta sobre el agua, como recuerda el director de cine chileno Patricio Guzmán, quien retoma el motivo del agua y de los desaparecidos en su película *El botón de nácar. La memoria del agua* (2015). En un pasaje del filme precisa que durante la dictadura de Pinochet fueron lanzadas al océano entre 1.200 y 1.400 personas, entre ellas Marta Ugarte. A dichas personas remite el ‘objeto’ sinecdóquico-testimonial que da título a su película en calidad de ínfimo pero elocuente despojo de los muertos desaparecidos chilenos: un botón de camisa que fue descubierto durante una investigación en 2004 por el juez chileno Juan Guzmán. El botón estaba incrustado en rieles recuperados del mar<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Según el *Informe RETTIG* (1996), “hay testimonios de una práctica de ejecución que consistía en llevar a los detenidos dormidos o semi-dormidos a causa de fuertes

#### 4. Pneumatismo y libertad de expresión en el imaginario chileno predictatorial

Ahora bien, el estado de apnea detectado por Zúñiga en ámbito artístico se encuentra asociado ‘corporalmente’ a la idea de libertad que se desprende de las tácticas que adoptan los prisioneros en dos obras teatrales de Díaz. En *El naufragio interminable* se advierte un fuerte vínculo con una suerte de imaginario político de la libertad de expresión y sus soportes significantes en el Chile de Salvador Allende, que primordialmente quedaron plasmados en sus discursos<sup>7</sup>; idea de libertad que quedó impresa en otra pieza testimonial del mismo Jorge Díaz: *Toda esta larga noche* (1976)<sup>8</sup>, en la que dicha ideología

---

sedantes en un helicóptero que sobrevolaba el mar, desde el cual se los iba arrojando a las aguas abriéndoles previamente el vientre con un arma blanca (750).

<sup>7</sup> A tal fin, citamos algunos pasajes extraídos de diferentes discursos de Allende; el primero es su “Discurso en el Estadio Nacional” con motivo del aniversario de su primer año de gobierno del 4 de noviembre de 1971: “No dejemos que se resquebraje la unidad del pueblo, no permitamos que extremismos pretendan desquiciar lo que ha sido la base fundamental. Hay que encontrar, y lo buscaremos, el *lenguaje* que una a todos los revolucionarios, porque los enemigos son demasiado poderosos y no descansan, y tenemos que defender la victoria popular; el pueblo sabe que él es el auténtico forjador del triunfo. El pueblo sabe que él, una vez más, a través de uno de sus hijos, de un hijo de ferroviario, está en el escenario mundial, el pueblo sabe que el nombre de Chile esta izado en la historia *gracias al verbo y al canto de uno de sus hijos, de un hombre que nos pertenece como luchador social, Pablo Neruda, poeta de América Latina y del mundo*” (125, énfasis mío). Así también en su discurso pronunciado en la Asamblea General de las Naciones Unidas, Nueva York, el 4 de diciembre de 1972 se advierte la insistencia en la libertad de expresión: “Vengo de Chile, un país pequeño, pero *donde hoy cualquier ciudadano es libre de expresarse como mejor prefiera, de irrestricta tolerancia cultural, religiosa e ideológica, donde la discriminación racial no tiene cabida*”; “Una revolución sin *libertad de expresión* es imposible” (Allende 169, énfasis míos). Y en su último discurso histórico del 11 de septiembre de 1973 transmitido en vivo por Radio Magallanes se expresó en estos términos: “Me dirijo a la juventud, a aquellos que *cantaron* y entregaron su alegría y su espíritu de lucha. [...] Seguramente Radio Magallanes será *acallada y el metal tranquilo de mi voz ya no llegará a ustedes*. No importa. La seguirán oyendo. Siempre estaré junto a ustedes. Por lo menos mi recuerdo será el de un hombre digno que fue leal con la Patria (166, énfasis mío).

<sup>8</sup> Con el arribo de la dictadura en Chile muchos intelectuales se exiliaron y sin-

o visión de mundo de la democracia chilena lucha para sobrevivir semióticamente en su traumático y feroz encierro, invistiéndose en diferentes objetos que circulan en la puesta en escena.

La categoría de teatro testimonial en esta obra se define como un texto escénico que se basa en la reelaboración de material de la memoria de cuatro actrices que han vivido injusticias sociales durante el periodo indicado, y cuya función principal es tanto la representación de la verdad como la performance de la memoria centrada en la visibilidad de prácticas de resiliencia ante la violencia de estado. El título de dicha pieza dramaturgica, cabe aclarar, está cotejado por un subtítulo entre paréntesis: (*Canto para blindar a una paloma*), pues la dictadura de Pinochet en los primeros años setenta da cuenta de la imposibilidad de articular en Chile la propia palabra, el propio grito en el mudo y acuático silencio de los vuelos de la muerte, como sucede en *La palabra sumergida*.

Es interesante constatar que en *Toda esa larga noche*, ambientada en un centro clandestino de detención en Chile, los objetos que pueblan la escena y la vida de las prisioneras se encuentran investidos de específicos significados. La circulación de algunos de ellos en dicho predio presupone la creación de una estructura de comunicación –allí donde toda comunicación y libertad expresión es imposible– dentro de la cual funcionan a la manera de mensajes diferentes ‘objetos-actantes’ investidos de la ‘voz’ de los detenidos:

Jimena: - El compañero de Rosario está en una celda próxima ... Aunque no lo ve por lo menos lo tiene cerca. Sabe que está ahí porque, sin verse, han podido ponerse de acuerdo.

Aurora: - ¿De acuerdo...? ¿Cómo?

---

tieron la necesidad de denunciar las innumerables injusticias y violaciones de los derechos humanos en su país. En Madrid, Jorge Díaz se mantenía informado sobre lo acontecido en Chile y a través de sus obras quiso denunciar, entre otras injusticias, la tortura. En lo específico, *Toda esa larga noche* está basada en testimonios de mujeres sometidas a tortura durante los primeros años del gobierno militar, centrándose en la narración de una detenida política la actriz chilena Gloria Lazo. La obra se basa en vivencias de cuatro actrices chilenas que coincidieron en Madrid a finales de 1976: Inés Moreno, Gloria Lazo, Eliana Vidal y Gabriela Hernández.

(Rosario baja la voz y mira instintivamente hacia la puerta).

Rosario: -Fue una casualidad. Por las mañanas nos llevan al servicio. Hay un solo grifo para todos. Los de la otra celda donde está él lo usan antes que nosotras. Un día encontré su camisa. La reconocería entre mil iguales, mis zurcidos, los botones ... Se la lavé y la dejé en el mismo sitio. Y así empezó la relación: cuando encuentro su camisa sucia me da un vuelco el corazón. Es una señal de que vive ... ¡qué está ahí todavía! (Díaz 1996: 226).

En otra escena, Rosario revela a sus compañeras que: “En la camisa se escribían palabras, mensajes, que luego yo borraba al lavarla” (239). Más adelante, dicha camisa cobrara una funesta valencia semiótica:

Rosario: la camisa. Han descubierto el sistema de comunicación. Ahora estoy segura.

Aurora: ¿Cómo lo sabes? ¿No estaba la camisa?

Rosario: No me acerqué a ella, es una trampa (247).

Otra subclase de objetos en *Toda esa larga noche* remite más concretamente a un orden estético-expresivo: “Rosario está sentada en una de las literas altas, justo encima de Jimena. Está recogiendo y amasando las migas de pan que le han dejado sus compañeras para que haga figuritas con la masa” (215). Son objetos que instauran un contacto humano de tipo perceptivo, constituyen una presencia significativa pura, figurativa, que se ofrece como fuente de información y de sensaciones, de estímulos estéticos a través de rudimentarios artefactos artísticos para las buenas sensaciones. Son objetos ostensivos, cuya exhibición abre una brecha a la naturaleza sensorial y perceptiva; la atención está puesta en su función expresiva, que pone en evidencia la incidencia de la subjetividad en el planteo de los objetos, haciendo del usuario no solo un destinatario final del producto sino también un actor activo de todo el proceso de uso<sup>9</sup>.

La aspiración semiótica de los prisioneros se extiende no solo a los objetos sino a sus propias huellas, signos índices que pueden imprimir en las paredes de las cárceles:

---

<sup>9</sup> Para el abordaje de dichos objetos desde una perspectiva semiótica-ergonómica, véase Zingale (1999: 91).

Rosario: -Leer las paredes de una celda es importante. Son amigos que te hablan.

Aurora:-Idioteces.

Rosario: -Nosotras también escribiremos algo. Siempre llega el momento en que uno quiere dejar una huella, una palabra, algo.

Rosario: -Nosotros también queremos dejar una huella. Siempre llega el momento en que quiere dejar una huella (244).

Cada prisionero eliminado en la cárcel ha dejado sus “huellas”:

Olga: -No lloro ni por ti ni por mí. Lloro por los que acaban de morir. Juan Contreras, maestro primario, escribía poesías con las unas en la pared de la celda, El Toño, estudiante hacía flores con las migas del pan (232).

Advertimos en ambas obras de Jorge Díaz –*Toda esa larga noche* y *El naufragio interminables*–una inclinación hacia lo ‘vocálico’ (Cavarero 2003: 9), que se halla íntimamente vinculado a la esfera de la respiración y de las cavidades orales, a la sonoridad de la palabra, al placer y al alivio de su escucha a través de la narración o el canto. Roland Barthes en su célebre ensayo *El “grano” de la voz* menciona el “mito del aliento”; “el aliento”, escribe, es el “pneuma”, es “el alma que se infla o se rompe. El pulmón, órgano estúpido (¡el bofe de los gatos!), se infla, pero no se pone tieso: es en la garganta, lugar en que el metal fónico se endurece y recorta, en la máscara, ahí es donde estalla la significancia” (Barthes 1986: 266). Reflexiones del semiólogo francés que se encuentran estrechamente relacionadas con el ‘pneumatismo’ del filósofo Emmanuel Lévinas, al basarse su teoría filosófica en la respiración, en el aliento bucal, en el cual el aire que se respira se insinúa en el cuerpo profundo hasta los pulmones. Para Lévinas, la respiración posee la ventaja de aludir a una contaminación recíproca que abre hacia el otro, acogiendo su aliento vital (Cavarero 2003: 40-41). Lévinas nos propone una imagen de la voz y su escucha no ya al servicio del saber, sino en una pluralidad de voces, en la cual el ser mismo surge dividido en sí mismo y en el otro<sup>10</sup>. Para Cavarero,

---

<sup>10</sup> Lévinas conecta dicha experiencia al ritmo de la respiración, entendido como mecánica de individuación en la cual el sujeto en su ser se asume a sí mismo y como

la voz, su sonoridad y la respiración, muestran una condición interrelacional (14). La misma agrega que en este campo de la voz se encuentra la poesía, en la cual la soberanía del lenguaje se doblé a la voz, como en los cantos homéricos, en los cuales los ritmos sonoros organizan la palabra (16). Ya Roland Barthes en el ensayo ya citado se detiene a analizar el canto, que es precisamente ese mismo canto que aflora resistente en *Toda esa larga noche*, remitiendo al imaginario revolucionario chileno de los primeros años setenta, que hunde sus raíces en el imaginario sonoro del canto y la poesía popular de Chile<sup>11</sup>:

*(En ese momento comienza a escucharse una voz de hombre que canta, viene de afuera, de alguna celda vecina. Las tres mujeres escuchan sobrecogadas, cada una sumida en sus propios recuerdos).*

Una voz: - El verso es una paloma  
Canción que busca dónde anidar,  
estalla y abre las alas  
para volar y volar.

Mi canto es un canto libre  
que se quiere regalar  
a quien estreche su mano,  
a quien quiera disparar.

Mi canto es una cadena  
sin comienzo ni final  
y en cada eslabón se encuentra  
el canto de los demás.

Sigamos cantando juntos  
a toda la humanidad  
que el canto es una paloma  
que vuela para alcanzar  
estalla y abre sus alas  
para volar y volar.

(Aurora se ha incorporado en la litera. Quiere levantarse, pero termina sentada en el borde. Escucha tensa y con gran atención.)

Rosario: - Es de una celda más allá ... Un profesor de música ... Siempre canta lo mismo (225).

---

ser del otro. El aire, elemento material de la animación de lo vivo se convierte en sustancia del ser que se relaciona con los demás (Lévinas 2003).

<sup>11</sup> Respecto del imaginario sonoro chileno, véase el artículo de Facuse (2011: 45).

## 5. Desaparecidos en el aire, desaparecidos en el metal

Si en Chile fue el agua, el fondo del mar, el material magmático-sensorial pre-figurativo sobre el cual se recortaron nuevas y siniestras figuras, en Argentina uno de los elementos primordiales que sustentaron material e ideológicamente el imaginario de la dictadura militar, entre otros, fue el metal presente en la obsesiva proliferación de las rejas de las cárceles de máxima seguridad destinadas a presos políticos, como en el centro de detención patagónico de Rawson, descrito, por un ejemplo por uno de sus prisioneros, Carlos Samojedny (2014). Sustentaron asimismo dicho imaginario el metal de las armas militares y aquel implícito en el nombre “Tres Armas”; el metal de los aviones de los vuelos de la muerte o de los Ford Falcon de los comandos paramilitares y sus allanamientos; el metal presente metonímicamente en el nombre del centro clandestino de detención más célebre del “Proceso Nacional”: Escuela de la Mecánica de la Armada, ESMA (figura 2). Arístides Vargas en su obra teatral *La razón blindada*, como ya su título lo indica, da cuenta de dicho universo basándose en hechos reales, en el testimonio de su hermano.

En los años setenta, bajo la crudeza de la dictadura militar argentina, miles de presos políticos pasaron por el Penal patagónico de Rawson. En esta cárcel de máxima seguridad, militantes de grupos de izquierda y otros disidentes transcurrieron años encerrados, sufriendo torturas y constantes vejámenes en medio de la desolada meseta patagónica de Trelew, ubicada al extremo sur en la provincia de Chubut. Durante esta larga espera, en la que no existían las condenas exactas, la vida y el cuerpo estaban regulados y todo prohibido, los presos se dedicaron a aquello que sí podían hacer: imaginar. Uno de esos detenidos fue el hermano de Arístides Vargas que estuvo recluido 7 años en Rawson y decidió regresar al lugar unas décadas después<sup>12</sup>. Durante ese viaje le

---

<sup>12</sup> En una entrevista Arístides Vargas cuenta la historia autobiográfica que da vida a su obra teatral: “Provengo de una familia muy golpeada en tiempos de la dictadura argentina. Mi hermano estuvo ocho años preso en Rawson. Mi padre murió de un ataque al corazón yendo a ver a mi hermano a la cárcel. Con mi hermano, el año pasado, pensamos hacer el mismo viaje que hacía mi padre. Mi hermano nunca

contó a su hermano, dramaturgo exiliado en Ecuador, su experiencia carcelaria y cómo todos los domingos él y un grupo de amigos se reunían para hacer teatro, para imaginar historias e interpretar roles con el fin de sobrevivir.

El lugar que Vargas diseña para su ficción es un espacio sin coordenadas, ubicado en un “desierto innombrable” (Vargas 2006a: 176). En esta desolada y yerma “llanura”, dos personajes –Panza y De la Mancha– se encuentran atrapados y vigilados constantemente por carceleros invisibles; no recuerdan su vida en el exterior y en sus diálogos construyen metafóricamente “castillos en el aire”, es decir, un mundo paralelo, evanescente, de intangible materia verbal, que se opone a la feroz materialidad de la propia carne torturada y a la ‘carne’<sup>13</sup> metálica del mundo militar-carcelario que los hostiga. El fin es aislarse y protegerse de la sinrazón de un encierro absurdo. Todos los domingos y, desde la fantasía y el poder del lenguaje, cavan un túnel verbal ‘intangible/ inteligible’ por el cual logran escaparse imaginariamente:

De la Mancha: En la cancha pensé en los días *domingo*.

Panza: ¿Sí?

De la Mancha: Sí, porque los días *domingo*, mi querido Panza, a las tres de la tarde, usted y yo nos fugamos. Y no volvemos nunca más al horrendo lugar del castigo (114-115).

---

vio dónde estuvo, lo llevaron ahí y lo sacaron sin que él pudiera reparar el ámbito. Entonces dijimos: “Vamos a hacer el camino que hacía papá”. Él iba hacia la provincia de Buenos Aires, llegaba a Bahía Blanca, de ahí pasaba a Carmen de Patagones y de allí a Rawson. Iba así porque no tenía dinero para el viaje y entonces hacía dedo. Y ese era el trayecto que hacían los camioneros que lo llevaban. Y compré un auto y fuimos con mi hermano reconstruyendo en la memoria el viaje que hacía mi padre. Y llegamos al penal” (Vargas 2006b: 4).

<sup>13</sup> Retomamos aquí algunos conceptos clave procedentes de la fenomenología de Merleau-Ponty, tales como “carne” o “carnalidad”. En *Lo visible y lo invisible* (1964), ambos conceptos están orientados a ilustrar la condición que el ser humano comparte con el mundo. Ambos están hechos de la misma carne, indican una continuidad, en la cual el sujeto es contemporáneamente objeto que siente y objeto que es sentido, objeto que toca y es tocado. Esto permite que la conciencia sea perceptiva. En otras palabras, como explica el mismo filósofo en *Fenomenología de la percepción* (1945)

Como ya se ha analizado en otro ensayo (Barchiesi 2019), cabe señalar que el dispositivo carcelario de Rawson, amueblado con objetos y artefactos metálicos, fue producto del imaginario militar-represivo que sustentaba dicho espacio. Así escribe Samojedny:

Cuando llegamos a Rawson nos llevaron a los pabellones, nos pareció que nos metían en una cámara frigorífica con muchas puertas a los lados [...] este esquema de circulación [es dentro de la cárcel] asimilable a la idea de tubos sólidos limitados por paredes simétricas, aberturas enrejadas y alternado por complejos de rejas que cortan el paso. Que además de las supuestas “razones de seguridad” argumentadas, tienen un enorme peso psicológico. Las puertas de estos complejos de rejas, tienen cerraduras, cadenas y pasadores, todo con sus respectivos candados. Pasar un “centro” de éstos (hay uno por bloque de pabellones) significa cruzar dos rejas abiertas por cuatro candados, dos cerraduras y cuatro cadenas. Y luego de todo esto, queda un espacio para pasar de costado por una puerta de 60 cm. a la que una cadena sólo permite abrirse unos 40 cm. Por allí hay que pasar. La superabundancia de rejas es notable. Quien va a la visita en el locutorio desde el pabellón siete, por ejemplo, atraviesa 13 rejas para lo cual se tienen que abrir 12 cerraduras, 12 pasadores, 20 candados, sacar 12 cadenas y poner, previo al paso del preso, 7 cadenas. Este largo tubo, alternado por rejas, cadenas, cerraduras, candados, ventanas con rejas, y puertas-rejas, ha sido diseñado para que *quien por allí transita*, pueda ser *controlado en todo momento* (independientemente del celador, que en otros tiempos nos trasladaba con una cadena), por alguien que está siempre del otro lado de una reja. Esto acentúa la sensación psicológica de inexpugnable. La sensación de transitar por este pasillo rígido, “simétrico, rítmico, perfecto”, uniformado, todo alineado, gris, desprovisto en absoluto de todo elemento suelto a la vista (2014: 33-34).

Resistencia, solidez y tenacidad, las principales propiedades del metal, junto a rígidas funciones de usabilidad conformaron un verdadero sistema de objetos en dicho penitenciario. Objetos que eran estructuras imaginarias e imaginadas, que producían

---

la conciencia revela constantemente una zona originaria común que comparte con el mundo que la circunda.

significados, asociaciones simbólicas y culturales, pues el imaginario es un productor de objetos, así como los objetos son producto de un determinado imaginario (Riccini 2008: 19), la consolidación de una determinada imaginación. Como sostiene precisamente Jedlowski (2008: 227), la imaginación ha estado siempre en el poder, cada poder se legitima a través de su objetivación en un aparato simbólico, construye representaciones del propio pasado y del futuro, el poder adopta imágenes de los que quiere unir y guiar, y, simétricamente de sus adversarios, de los enemigos de los cuales se distancia. Este aparato objetivado es para la antropología estructuralista el imaginario.



Figura 2. Ingreso al Museo Sitio de Memoria ESMA<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> La operación de *ready-made* del 'metal dictatorial', tanto en su carácter simbólico como material, se halla sintomáticamente presente en el ingreso del Museo Sitio Memoria ESMA.

Una lectura pormenorizada de los textos testimoniales: la ‘ficción’ de Vargas y de un exhaustivo relato testimonial esencial para nuestro análisis del prisionero Samojedny en su texto *Rawson 1974-1984 – Testimonios desde la unidad penitenciaria número* nos permite advertir que el metal con toda su fuerza simbólica e ideológica llegó a penetrar las fronteras sensoriales del cuerpo de los prisioneros, llegando a convertirse, en términos perceptivos, en ‘carne’. El metal de las mesas, de las innumerables puertas, de los cerrojos y candados, de las repisas, de la bacinilla para el aseo personal o necesidades fisiológicas, el exceso de rejjas que describe escrupulosamente Samojedny, pueden concebirse en términos semiótico-narrativos como un actante oponente, que asila, ciñe y ‘enlata’ los cuerpos de los reclusos, como si fuera una segunda piel, una prolongación corporal no ergonómica, hostil, artificial. Entre dicho sistema de objetos y el cuerpo de los reclusos tampoco hubo una correspondencia estructural e isomórfica; el sistema objetual ejerció una acción capilar e invasiva cuyo objetivo era provocar un paulatino proceso de desobjetivización (Barchiesi 2019:100).

Los juegos narrativos y teatrales de los personajes de *La razón blindada* alcanzan a transformar las ‘armaduras metonimias’ que los aprisionan, cambiando su estatuto de “objetos” en “cosas” (Bodei, 2009: 10-22), como en el siguiente pasaje:

Panza: (Al público) Es importante lo que voy a decir, presten atención. ¿Han visto alguna vez una armadura? Es decir... es como un mameluco o un traje metálico y, aunque parezca mentira, un hombre ahí dentro se siente seguro. Una isla cercada por el metal, ¿conectan?, o sea... isla, metal, hombre. Sólo se sale del metal para desnudarse definitivamente... El héroe que les digo tendrá armadura. El cerco del metal a la carne. Sus emociones estarán blindadas, sólo una pasión desenfadada hará que el metal se tense... (Vargas 2006a: 124).

Estos personajes quitan a los objetos de la cárcel su función instrumental e ideológica para asignarles capas de sentido que proceden de “de afectos, conceptos y símbolos de los individuos” (22). Así también Fontanille (2004), en ámbito semiótico, propone al respecto una suerte de fenomenología discursiva de los objetos. En su

libro *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo* estudia la conversión de las “cosas” en “actantes-objetos”, explicando el modo en que las cosas devienen objetos, mutando su estatuto semiótico.

Si cambiamos el punto de vista y la terminología que adopta Bodei, la “cosa” es, para el semiótico francés lo que ocupa una determinada extensión en el campo de la presencia de un sujeto, al que esta influencia; la cosa posee un estatuto de realidad, pero carece de propiedades semióticas propias como el objeto. Un objeto, en cambio, respecto de la cosa está dotado de una forma figurativa, está destinado a otra función, es decir, es expresión de algo, posee una estructura predicativa. En este sentido, en la cosa que se vuelve objeto se hallaría inscrita una especie de narratividad o de fenomenología discursiva, de predicación virtual, como se ha anticipado en la introducción de este estudio. Fontanille en su ensayo reflexiona sobre las posibilidades narrativas de los objetos, sobre las cuales precisamente los protagonistas de *La razón blindada* construyen ‘sus cosas’ o, si preferimos, sus objetos ‘de segundo grado’, arrancándolos del imaginario de la dictadura militar que los ha concebido a fin, en primer lugar, de neutralizar su valor discursivo-narrativo desubjetivador, atribuyéndoles para esto un uso metafórico, elaborando con ellos una suerte de *ready-made*, una quijotesca y metafórica ‘burbuja-armadura’, protectora de un espacio vital constantemente en peligro, asechado por la invisibilidad panóptica de sus enemigos- carceleros: una ‘membrana’ metálica, que se irá lexicalizando en la pieza teatral de Arístides Vargas en diferentes metáforas y metonimias, como si el autor hubiera captado de la cadena significante del relato de su hermano un proceso de *embodiment* lingüístico (Johnson 1987; Lakoff - Johnson 1999), de encarnación sensorio-corporal en el metal de su encierro. Material al que los personajes oponen paradigmáticamente con una operación de reelaboración metonímica de causa-efecto, a otro no material: el aire (Barchiesi 2019: 113). Para ello lexicalizan en sus representaciones táctico-teatrales metafóricamente el aire en su dominical construcción de “castillos en el aire”, es decir, la libertad que reside en lo incorpóreo e intangible de sus diálogos imaginarios, en la posibilidad de comunicación, en lo que ya está ‘fuera del cuerpo’ y no se puede apresar, pero también dicho elemento tiene en esta obra

una doble valencia al hacer referencia a la contundente realidad de un cuerpo que puede culminar su existencia “desapareciendo”, esto es, “derritiéndose” metálicamente en el aire, en ese destino final posible en el universo de la dictadura militar argentina de los “vuelos de la muerte”.

Es interesante notar que las figuras de *La razón blindada* que se recortan sobre el aire –literalmente “castillos en el aire”–, se vuelven a resemantizar en otra obra teatral de Vargas, en el vacío de la desaparición que imprimió la dictadura argentina en el imaginario argentino, esa ‘no figura’, como lúcidamente Vargas sugiere en *Instrucciones para abrazar el aire*: una ficción en torno a la búsqueda de Chicha Mariani –fundadora de *Abuelas de la Plaza de Mayo*– de su nieta desaparecida. *Instrucciones para abrazar el aire* no es una obra testimonial, sino un documento de reconstrucción de las sensaciones experimentadas ante la desaparición. Vargas en una entrevista apunta: “Muchas de las cosas que están en la obra son el reordenamiento de la conversación con Chicha. Una conversación que se genera en el campo de lo real, he reordenado a partir de las leyes artísticas. Entonces en el momento en que se reordena artísticamente la realidad, se desgaja la realidad, son retazos de realidad que se cuelan en el discurso artístico, pero no hay un interés en reordenar específicamente la realidad” (citado en Foix 2015: 6) *Instrucciones para abrazar el aire* pone en escena la pérdida de Chicha Mariani y su marido, de su hijo y nuera, cuyos cuerpos nunca fueron recuperados. Pero toda la obra alude a otra pérdida, al secuestro de su nieta que continúa metafóricamente “en el aire”, porque no ha sido encontrada, no ha sido recuperada. Toda la obra está centrada en estos duelos (Foix 2016:15-16). Citamos un pasaje de la obra bastante emblemático al respecto:

ÉL: ¿Vuelve el resto de lo que somos en forma de zapato, de mueca destripada? ¿Volverá el resto de lo que somos en forma de hijo, en forma de nieta, en forma de hija? ¿Será el resto de lo que somos materia que se podrá abrazar, enterrar, olvidar? ¿O serás para siempre aire, aire que se respira para no olvidar que en este lugar el aire está lleno de muertos? (Vargas 2016: 318).

La no figura del aire convoca, por sustracción, icónicamente, las figuras humanas de los desaparecidos al inventar los personajes una forma de abrazar el aire, creando una imagen que pueda volver presente la ausencia. Sobre el aire se recorta una suerte de ‘calco’ del cuerpo ausente, como la figura de la madre desaparecida que queda impresa en su vestido en el magnífico monólogo de la pieza teatral de Patricia Zangaro, *Una estirpe de petisas* cuya protagonista encarna a una hija de desaparecidos. Obra de teatro concebida en el ámbito del *Teatro x la identidad*, que promovieron las *Madres de Plaza de Mayo* a partir del año 2000, recogiendo testimonios proporcionados por la *Agrupación HIJOS*, por nietos, *Madres y Abuelas de Plaza de Mayo*:

MUCHACHA: Cuando vi el vestido, me di cuenta de que era bajita, como yo. Todavía tiene las manchas, me dijeron, no quisimos lavarlo. Yo sólo miraba el talle, y aquel ruedo corto. Apenas me lo probé, supe que había sido mi mamá. Qué suerte. Era bajita, corno como yo. Las manchas son de sangre. Su sangre. La mía. Siempre quise ver el vestido de parto. Pero la mujer alta no tenía ninguno. Las cosas sucias se tiran, me decía. Tampoco yo quise lavarlo. Por el olor. Es como tenerla viva [...] Porque mi madre era bajita. Como yo. Y como mi abuela. Y como la abuela de mi abuela. Y tal vez como mis hijas. Y las hijas de mis hijas (Zangaro 2013: 213-214).

Al igual que el imaginario discursivo de *Abuelas de Plaza de Mayo*, la dramaturgia de Patricia Zangaro expresa la tensión entre la familia biológica y la familia política. El vestido de la madre biológica desaparecida en dicha obra es un objeto para su hija que se presenta sea como signo índice –las manchas de sangre, el olor de la desaparecida, remiten al contacto metonímico con el cuerpo de la madre–, sea como signo icono del cuerpo desaparecido, cuya significación tiene lugar por similitud. Para Elena Bonelli (2001), el calco-icono es una imagen mimética, su similitud puede entenderse en el sentido de correspondencia funcional entre una determinada acción o posición gestual, pero puede ser también un objeto que toma y reproduce en su propia forma otra forma o gestualidad, que corresponde a la acción de recoger formas cóncavas. En este sentido su semejanza con un cuerpo implica recalcar su forma, y esto es lo

que vuelve inquietante todo calco al ser la presencia de un referente invisible, como si fuera su negativo. El calco es el imago. Lo que se obtiene a través de este es literalmente una huella, una trasposición, los vestigios de un cuerpo, de un rostro que estuvo allí. Un cuerpo que quedó en el objeto impreso por contacto directo, como sucede con la imagen sagrada, que se considera verdadera porque estuvo en contacto con lo sagrado (Bonelli 2001: 1-10). En el calco no hay convención ni mirada subjetiva que se interponga entre él y su objeto.

El calco, forma vacía, es por lo tanto un objeto contundentemente testimonial, conmovedor, que forma parte del imaginario que produjo la dictadura argentina, puesto que evoca nostálgica y trágicamente su referente: los padres, sus cuerpos muertos o, peor aún, desaparecidos.

## 6. Conclusiones

El análisis de las obras de teatro de Jorge Díaz y Arístides Vargas seleccionadas para este ensayo confirma una vez más que el teatro, junto a otras manifestaciones artísticas, fue y es un lúcido receptor de los efectos estésico-corporales del trauma de la dictadura, capaz de exteriorizar o promulgar posibles salidas expresivas. Las piezas teatrales analizadas dan cuenta del ‘inconsciente’ figurativo, sígnico y retórico que sensorialmente forjaron en el cuerpo social la dictadura argentina y la dictadura chilena, de idéntico cuño ideológico pero con peculiares derivaciones imaginarias y aspectuales que se fueron sedimentando en los imaginarios del agua, del metal, del aire –como asimismo sobre otras materias, formas, sensaciones, que un examen más pormenorizado podría seguir extrayendo de un corpus más extenso de dramaturgias–. Imaginarios sensoriales que se revelan, sin embargo, maleables, susceptibles de ser deconstruidos a través de *ready-mades*, de desplazamientos metonímicos, de sustituciones metafóricas, de objetos investidos de pneuma, de la ‘similitud’ de los calcos, gracias al poder cohesivo y figurativo-narrativo de la palabra que se reactiva ante el vacío de narración. Desde esta perspectiva, *El naufragio interminable* y *La razón blindada* son obras teatrales de base testimonial que, impulsadas por un instinto de supervivencia y ante

la imposibilidad de simulación textual, se alimentan de la narración, fuente semiótico-figurativa por excelencia, de la cual sus personajes extraen un raudal irrefrenable de formas, colores, sustancias, objetos, para atribuir artificiosamente una semblanza a su experiencia traumática directa, desprovista de figuras. Movilizando su imaginación trastocan la dolorosa realidad del encierro y del despojo, creando un nuevo mundo imaginario y verbal que traduce una experiencia fenoménica e inmediata de cautiverio y desaparición.

De nuestro análisis, por tanto, emerge una producción teatral-narrativa que pone en evidencia las posibles líneas de fuga de un cuerpo social ante la lógica figurativo-programática del poder, manipulando y resignificando el trasfondo material, objetual y discursivo de los imaginarios de las dictaduras de Argentina y Chile.

## Bibliografía

- ABRUZZESE, Alberto (2001), *L'intelligenza del mondo. Fondamenti di storia e teoria dell'immaginario*, Roma, Meltemi.
- ALLENDE, Salvador (2016), *Discursos y manifiestos*, CreateSpace Independent, Publishing Plataform.
- BARCHIESI, María Amalia (2019), *Del metal al aire. Transfiguraciones del cuerpo en La razón blindada de Arístides Vargas*, "Orillas", n. 8, pp. 99-115.
- BARTHES, Roland (1986 [1982]), *El "grano" de la voz*, en Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona - Buenos Aires - México, Paidós, pp. 272-278.
- BERTETTI, Paolo (2013), *Lo schermo dell'apparire. La teoria della figuratività nella semiotica generativa*, Bologna, Esculapio.
- BERTRAND, Denis (2007), *La scrittura dell'esperienza estrema*, en Gianfranco Marrone - Nicola Dusi - Giorgio Lo Feudo, *Narrazione ed esperienza. Intorno a una semiotica della vita quotidiana*, Roma, Meltemi, pp. 103-113.
- BODEI, Remo (2009), *La vita delle cose*, Bari, Laterza.
- BONELLI, Elena (2001), *Forme e calchi per un mito senza nome*, en Elena Bonelli - Laura Piccione - Birgir Wagner - Chantal Zabus, *Figure della differenza. Documenti di lavoro*, settembre-ottobre-novembre, serie B, Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica, pp. 1-10.
- BRUNER, Jerome (1991 [1990]), *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*, Madrid, Alianza editorial.

- CARMAGNOLA, Fulvio – MATERA, Vincenzo (2008), *Introduzione*, en Fulvio Carmagnola - Vincenzo Matera, *Genealogie dell'immaginario*, Torino, UTET, pp. XIII-XX.
- CAVARERO, Adriana (2003), *A più voci*, Milano, Feltrinelli.
- DÍAZ, Jorge (1996), *Toda esa larga noche*, en Jorge Díaz, *Antología subjetiva*, Santiago de Chile, Red Internacional del Libro.
- DÍAZ, Jorge (2017), *El naufragio interminable*, en Jorge Díaz, *Actos inciertos. Obras breves*, Santiago de Chile, RIL editores.
- ESCALANTE, Jorge - GUZMÁN, Nancy - REBOLLEDO, Javier – VEGA, Pedro, *Los crímenes que estremecieron a Chile. Las memorias de La Nación para no olvidar*, Santiago de Chile, CEIBO ediciones, 2013.
- FELMAN, Shoshana - LAUB, Dori (1992), *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*, New York, Routledge.
- FACUSE, Marisol (2011), *Poesía popular chilena. Imaginarios y mestizajes culturales*, “Atenea”, n. 504, pp. 41-53.
- FOIX, Marita (2015), *Instrucciones para abrazar el aire de Arístides Vargas: teatro y memoria* “Dramateatro Revista Digital”, año 18, n. 1-2, octubre 2015 - marzo 2016, pp. 130-139.
- FOIX, Marita (2016), *Introducción*, en Arístides Vargas, *Teatro I*, Buenos Aires, Eudeba.
- FONTANILLE, Jacques (2016 [1994]), *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo*, Fondo editorial, Universidad de Lima.
- GREIMAS, Algirdas - COURTÈS, Joseph (1990 [1979]), *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.
- GUZMÁN, Patricio (2015), *El botón de nácar. La memoria del agua*, Chile, Mediapro / Atacama Production / Valdivia Films / France 3 cinema.
- Informe de la Comisión Nacional Verdad y Reconciliación – Informe RETTIG*, vol. I, tomo II, en <http://www.derechoshumanos.net/lesahumanidad/informes/Informe-Rettig-tomo2.pdf> [29-10-2020].
- JEDLOWSKI, Paolo (2008), *Immaginario e senso comune. A partire da ‘Gli immaginari sociali moderni’ di Charles Taylor*, en Fulvio Carmagnola - Vincenzo Matera (eds.), *Genealogie dell'immaginario*, Novara, UTET, pp. 222-238.
- JOHNSON, Mark (1987), *The body in the mind: the bodily basis of meaning, reason, and imagination*, Chicago, University of Chicago Press.
- LA CECLA, Franco (2005), *Il malinteso. Antropologia dell'incontro*, Bari, Laterza.
- LAKOFF, George - JOHNSON, Mark (1999), *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, New York, Basic Books.

- LANDOWSKI, Eric (2008), *De quoi l'imaginaire est-il le nom?*, en Massimo Leone, *Immaginario*, "Lexia", 07/08, Roma, Aracne, pp. 63-89.
- LÉVINAS, Emmanuel (2003), *De otro modo de ser o más allá de la esencia*, Salamanca, Ediciones Sígueme.
- MARRONE, Gianfranco (1995), *Il dicibile e l'indicibile. Verso un'estetica semio-linguistica*, Palermo, L'epos.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2000 [1945]), *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Ediciones Península.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2010 [1964]), *Lo visible y lo invisible*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- PEIRCE, Charles, S. (1992-1998), *The Essential Peirce*, Bloomington, Indiana University Press.
- RICCINI, Raimonda (2016), *Immaginario del design fra tecnica, estetica e progetto*, en Paola Proverbio - Raimonda Riccini (eds.), *Design e immaginario. Oggetti, immagini e visioni fra rappresentazione e progetto*, Padova, Il Poligrafo.
- SAMOJEDNY, Carlos (2014), *Rawson (1974 - 1984). Testimonios desde la Unidad Penitenciaria N° 6. Psicología y dialéctica del represor y el reprimido*, Rosario, Puño y Letra.
- VARGAS, Arístides (2006a), *La razón blindada*, en Arístides Vargas, *Teatro ausente. Cuatro obras de Arístides Vargas*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Teatro, pp. 123-167.
- VARGAS, Arístides (2006b), *Teatro Memoria Identidad*, entrevista de Carlos Pacheco a Arístides Vargas, "Revista Picadero", Instituto Nacional del Teatro, n. 16, abril, pp. 3-4.
- VARGAS, Arístides (2016), *Instrucciones para abrazar el aire*, en Arístides Vargas, *Teatro I*, Buenos Aires, Eudeba.
- ZANGARO, Patricia (2013), *Una estirpe de petisas*, en Patricia Zangaro, *Por un reino y otras obras*, Buenos Aires, Losada, pp. 212-214.
- ZINGALE, Salvatore (1999), *La semiotica per l'ergonomia*, en Massimo Bonfantini - Salvatore Zingale (eds.), *Segni sui corpi e sugli oggetti*, Bergamo, Moretti-Honegger, pp. 83-102.