

LO QUE QUEDA DE LO QUE FALTA

PEQUEÑO ANÁLISIS DE TRES OBRAS DE LA ESCENA CONTEMPORÁNEA QUE PRACTICAN LA MEMORIA EN RELACIÓN CON LAS VIOLENCIAS SUFRIDAS DURANTE LA DICTADURAS DE CHILE, URUGUAY Y ARGENTINA

NATALIA BURGUEÑO PEREYRA

INTRODUCCIÓN

Mi vida después de Lola Arias (Argentina, estreno 2009), *Actos de amor perdidos* de Tamara Cubas (Uruguay, estreno 2010) y *Villa* de Guillermo Calderón (Chile, estreno 2011) son tres obras de la escena contemporánea que practican la memoria sobre los respectivos procesos de dictaduras cívico-militares vividos en Chile, Uruguay y Argentina. Estas memorias se ponen en juego, se transforman y se propagan a través de los diferentes dispositivos escénicos que estas obras proponen y mediante los cuales, se hacen públicas. Las tres abordan, desde el presente y en una proyección hacia el futuro, los materiales de archivo, las ideas y los relatos que les hicieron y/o imaginan, las emociones que en torno a este período vibran, las contradicciones que generan las ausencias y el desconocimiento, los enfrentamientos, las incertidumbres, las dudas, la imaginación, la memoria y la bronca se transforma en acción y potencial escénico.

Las obras elegidas para este trabajo son dirigidas y creadas por artistas que nacieron en los años próximos al inicio de la dictadura en sus respectivos países. Sus estrenos ocurren más de veinte años después de las salidas democráticas. Cada una de estas obras crea diferentes situaciones, actos y dispositivos escénicos que mueven y relacionan memorias, ausencias y herencias particulares y específicas referidas a este período histórico en un proceso en el cual lo íntimo, lo personal y lo subjetivo se comparte, se encarna, se enuncia, se mueve y se hace público. Desapariciones forzadas y centros de tortura, familiares desaparecidos, paredes silenciosas, fotos incompletas, cartas que llegaron y cartas que se perdieron, noticias que se dieron e historias que se inventaron, ropas que usaban, borrones e imágenes guardados en nuestra memoria, preguntas que no tienen respuesta, memorias que no van a ningún lugar, personas que cuentan, personas que callan, personas que solo escuchan, personas que mandan, personas que mienten, personas que tienen deseos e imaginan un futuro, personas que no están. Lo pasado se imagina, se inventa y no se clausura, no es absoluto, ni verdadero, ni único, ni terminado, ni cimiento para construir lo nuevo. Lo futuro es azaroso e imprevisible, mueve el deseo, la imaginación, se nos presenta transversal y absurdo. La memoria vibra, transforma y nos transforma, se propaga y se hace futuro en lo que queda (y lo que resta) de lo que falta.

A lo largo de las obras resuenan, literal, asociativa o subjetivamente preguntas como: ¿Qué hacer con lo que quedó? ¿Qué le gustaría a él escuchar hoy? ¿Qué pasará en Argentina en el futuro? ¿Cómo me

voy a morir? ¿Cómo les gustaría a los visitantes recordar lo que pasó? ¿Y a los muertos, y a sus parientes: cómo les gustaría que los recordaran? ¿Qué tengo yo que ver con eso? ¿Y si la vida se queda cómo está? ¿Qué estaba haciendo yo cuando todo eso pasó? ¿Qué rituales tienen sentido para mí? ¿Qué hacer con la bronca, con el dolor, con la ausencia, con lo que nos dejaron? ¿Qué historia me contaron? ¿Qué historia vamos a contar nosotros? ¿Hay respuestas justas, posibles, comunes? ¿Cuánto pueden durar? ¿Mañana, voy a pensar, sentir, recordar lo mismo que hoy? ¿Cuánto sé, cuánto puedo saber? ¿Qué imagino, que recuerdo y qué invento? ¿Importa si es verdad? Obras que abren preguntas. Preguntas que rondan obras. Obras que mueven patrias, pasados, escombros, semillas de lo que podría haber pasado, lo que podría haber sido, lo que tal vez fue o será algún día. Preguntas que andan por ahí: en el texto, en los gestos, en los pensamientos, en las memorias que se mueven entre quienes asistimos, en los procesos creativos que dan origen a estas obras, en las conversaciones que tendremos cuando salgamos del teatro, en lo que algún día alguien escribirá o recordará de esas obras. Preguntas que se cruzan, que generan juego y acción en la escena. Preguntas que nos interpelan, que nos piden colaboración, que buscan respuesta en el azar, en el humor, en el encuentro, en la posibilidad de reinventarnos una y otra vez en escena, en la superposición de tiempos que se conjuga entre memorias, imágenes, gestos, objetos, sonidos, archivos, datos y relatos. Las escenas transcurren así entre lo que les contaron, lo que cuentan de lo que les contaron, lo que inventan, lo que nos invitan a crear juntos, lo que podría haber sido o podría llegar a ser.

PRESENTACIÓN DE LAS OBRAS

Obra 1: Villa

Villa de Guillermo Calderón (Chile, 1971) construye su trama teatral en torno a la pregunta: ¿qué hacer hoy con Villa Grimaldi? Villa Grimaldi fue el principal centro de tortura y exterminio de la dictadura de Augusto Pinochet desarrollada en Chile entre los años 1973 y 1990. Esta obra, estrenada en 2011, presenta a tres mujeres que debaten alrededor de un escritorio buscando llegar a esa importante resolución. Se presenta así, de un modo teatral, las diferentes disyuntivas de los organismos de derechos humanos sobre el presente de los espacios vinculados a la violencia de Estado y sus implicancias sociales y personales. Diferentes juegos de persuasión, de status, de poder, de argumentación y sensibilización se desarrollan y le confieren un carácter político a esta obra. Esto se debe no solo a la temática que problematiza sino también a cómo el dispositivo escénico expone las estrategias y los juegos de poder implícitos en esta decisión política. El debate teatral que se desarrolla pone en marcha diferentes aspectos políticos que interfieren en la toma de decisión: la capacidad de argumentación, la emoción y la empatía que una persona o idea despierta, el poder del conocimiento sobre el tema, los criterios de verdad, justicia y honestidad, lo que se piensa, lo que se dice y lo que se oculta. El continuo intercambio de status y roles y la contradicción

entre la capacidad y la incapacidad de ponerse en el lugar del otro alimentan el juego teatral a la vez que exponen la complejidad de la realidad social que se aborda desde esta situación concreta.

Obra 2: Actos de amor perdidos

Actos de amor perdidos es una obra escénica de Tamara Cubas (Uruguay, 1972) que se estrenó en el año 2010 en el marco del proyecto de investigación «La patria personal». En este proyecto la artista recopila y archiva documentos y datos relacionados con su familia, los recuerdos, representaciones y figuraciones de pasajes e historias comprendidos en el período 1973 al 1985. A partir del archivo se crean, en el marco de este proyecto, diferentes acciones, exposiciones y esta obra escénica conformada por una serie de actos en los cuales la artista no solo comparte y transforma sus materiales de archivo sino que también se apropia de símbolos patrios, acontecimientos, cartas familiares y obras de otros artistas. La obra se presenta así como una práctica de memoria individual y colectiva que implica e invita a la participación y la colaboración. En la escena intervienen miembros de su familia, amigos, colegas y técnicos que colaboran con los diferentes actos performáticos que, a modo de ritual, se presentan sucesivamente. Asimismo quienes asistimos a la obra somos convocados a colaborar a través de diferentes acciones: cantar la internacional socialista a coro, construir una montaña de cuerpos, colaborar como un acto de amor a la construcción de una patria personal. La memoria se presenta así como una práctica colectiva que vibra, que da forma a la ausencia, que imagina lo que podría haber sido.

Obra 3: Mi vida después

Mi vida después es una obra dirigida por Lola Arias (Argentina, 1976) y estrenada en el año 2009. Esta obra es creada con la participación de seis actores nacidos en la década del setenta y principios del ochenta quienes reconstruyen la juventud de sus padres a partir de fotos, cartas, cintas, ropa usada, relatos, recuerdos borrados. Se presenta así un puente de retorno hacia una generación anterior en el cual cada actor hace *remakes* y narraciones de escenas del pasado desde su presente y proyectando su futuro. La obra propone un encuentro entre dos generaciones como una forma de relacionar la historia del país y la historia privada. El juego escénico nos permite acercarnos a diferentes perspectivas e historias de vida con respecto a un momento histórico que es vivenciado y experimentado por sus hijos de modos muy diferentes y particulares. La trama se construye desde la multiplicidad de historias mínimas que transitan los bordes entre la realidad y la ficción, entre la memoria y *remake*, entre la representación y el hacer presente. El carácter expositivo que tiene la obra nos invita a ser testigos, a empatizar con los relatos y en su entramado construir muchas posibles versiones posibles de qué fue lo pasó antes y qué podría pasar después. El carácter lúdico de la obra permite jugar con el absurdo de la representación y explotar en acciones físicas las emociones que cada historia trae al presente.

LUGARES Y MOMENTOS DE ENCUENTRO ENTRE LAS OBRAS: DICTADURAS LATINOAMERICANAS DEL SUR Y GENERACIONES

Los tres artistas son nacidos en los 70, eran niños cuando transcurrieron las dictaduras en sus respectivos países que estuvieron en el poder entre los años 70 y 80.¹ Si bien cada dictadura presentó sus particularidades, los cruces entre ellas y las formas de represión y tortura fueron muy similares. En cada uno de estos países, las dictaduras implicaron desapariciones forzadas, presos políticos, represiones y censura a la libre expresión y se crearon varios centros de reclusión y tortura que luego fueron transformados en centros de arte, espacios de memoria y parques. En cada uno de estos países se desarrollan procesos de memoria, verdad y justicia.² Diferentes manifestaciones públicas, organizaciones sociales y acciones políticas dan cuenta de la búsqueda por conocer lo que sucedió y juzgar los crímenes cometidos durante las respectivas dictaduras. Esta búsqueda parece no encontrar respuestas y el vacío que genera desencadena una compleja red de afectos, criterios encontrados sobre el rol del pasado reciente en la construcción del futuro, sobre qué fue lo que pasó y sobre la necesidad que hay de saber o no lo que pasó. Esta trama social confronta a personas en los ámbitos públicos y privados, genera heridas familiares, deudas políticas, miedos a que se repita, vergüenza de contar, terror de imaginar. Las relaciones entre lo social y lo personal, entre lo colectivo y lo subjetivo, entre el pasado, el presente y el futuro se desencadenan y propagan sin lograr conciliarse en un único relato que dé cuenta de todas y particulares historias que conforman la historia (aquella oficial que quiere clausurarse).

La escena contemporánea se constituye como un lugar de experimentación con el pasado heredado. En *Villa*, ¿qué hace hoy con uno de los mayores centros de tortura y exterminio chileno?; en *Mi vida después*, ¿cómo reconstruir momentos de la vida de nuestros padres durante la dictadura argentina?; en *Actos de amor*, ¿cómo habitar las ausencias, lo difuso y las gritas provocadas por la dictadura en el álbum familiar de la Tamara Cubas? El juego escénico nos permite repensar la historia fuera del relato universal y consensuado, único y perenne. La escena hace vibrar la memoria, superpone perspectivas, hace del gesto, de la acción y del movimiento forma fugaces y potentes de expandir el presente sin pretender clausurar el pasado ni determinar el futuro.

¹ Toma y cese del poder cívico-militar en cada uno de los países: Uruguay, 1973-1985; Argentina, 1976-1983 y Chile, 1973-1990.

² Los procesos de memoria, verdad y justicia son movimientos y acciones que realizan diferentes organizaciones sociales y familiares de detenidos desaparecidos en búsqueda de conocer la verdad y realizar los juicios por los delitos de lesa humanidad contra los responsables de las violaciones a los derechos humanos en el marco de las dictaduras cívico-militares de Chile, Uruguay y Argentina. Estas organizaciones convocan a manifestaciones públicas, generan acciones jurídicas y se encargan de la difusión pública de la información que logra obtenerse en estos procesos que vienen desarrollándose desde hace más de 30 años con diferentes denominaciones y modalidades, acorde al momento político y las organizaciones conformadas en cada uno de estos países.

RECURSOS ESCÉNICOS EN Y DESDE LAS PERSPECTIVAS Y ABORDAJES DE CADA UNA DE ESTAS OBRAS



1. Villa. El debate ficcional como estrategia de problematización

Villa Grimaldi fue el principal centro de secuestro, tortura y exterminio durante la dictadura chilena. Se estima que durante los años de funcionamiento del Cuartel Terranova (1973-1978) pasaron por él alrededor de 4.500 personas de diversos orígenes: militantes de izquierda, trabajadores, trabajadoras, estudiantes, hombres, mujeres, niñas y niños, de los cuales 241 fueron ejecutados(as) políticos(as) o permanecen hasta hoy como detenidos(as) desaparecidos(as).³

Organizaciones de Derechos humanos, familiares y amigos de detenidos desaparecidos y ejecutados en este lugar realizaron un proceso de recuperación del ex centro de detención. Su expropiación finalmente se obtuvo y sus puertas abrieron al público en 1994 como el Sitio de Memoria Parque para la Paz Villa Grimaldi.⁴

En *Villa*, obra teatral escrita y dirigida por Guillermo Calderón, se problematiza este proceso a partir de una situación ficcional en la cual tres mujeres (hijas de mujeres que estuvieron detenidas en la Villa) son designadas como Comisión Asesora y debaten diferentes alternativas para remodelar Villa Grimaldi. El debate ficcional involucra juegos de representación, confusión, imaginación y absurdo mientras la trama presenta diferentes hipótesis y argumentaciones sobre qué hacer con ese espacio y por tanto, con el dolor, con la memoria, con el deseo de que nunca hubiese sucedido, con lo que queremos dejarles a futuro. Tanto a través de las opciones que se presentan,

³ Información extraída de: <http://villagrimaldi.cl/listado-de-detenedos-as-y-ejecutadas-politicas/>.

⁴ Disponible en: <http://villagrimaldi.cl/visite-el-parque/>.

como de la manera en que esta decisión será tomada, aparece implícita la relación entre lo ético, lo estético y lo político.

Las opciones que se ofrecen son a) la reconstrucción de la Villa, y b) la realización de un Museo de Arte Contemporáneo. Las estrategias de decisión implican votaciones, debates y arreglos de dos en tres. Durante la argumentación, las propuestas se contraponen y contradicen, se derivan y bifurcan, se exageran y se ironizan. Las actrices atraviesan diferentes estados: angustia, bronca, y reflexión en una constante variación de sus posicionamientos frente a las propuestas mientras las ideas se ordenan y desordenan.

La mansión siniestra versus El crimen perfecto

La propuesta de la reconstrucción plantea la imposibilidad de su coincidencia absoluta y la violencia que implicaría someter a los visitantes a una experiencia así. La reconstrucción, nombrada como *La Mansión Siniestra*, se presenta como un intento de *realidad real* que acaba siendo un set de manipulación emocional que busca que los visitantes revivan y no olviden las violencias que allí se vivieron:

... como una disneylandia de realidad realista. Para que la gente se sintiera como sintiendo esto que tiene que haber sentido la gente que sentía. Y al público los haría sentir como presos. Los haría esperar, les pediría sus nombres, separaría a los hombres de las mujeres. En fin, los haría sufrir. Y me conseguiría unos sobrevivientes de la villa original para que fueran como guías al infierno... [...] Bajando por el tobogán de la emoción de la Villa reconstruida. Aquí lloras. Pasa por aquí. Aquí te da rabia. Aquí te indignas. Aquí le aprietas la mano al pololo (textos extraídos del registro audiovisual de la obra).

El Museo habilita una mirada irónica sobre la contemporaneidad y el rol del arte en ella. El Museo se presenta como un *Crimen Perfecto* (probablemente en referencia al libro de Baudrillard del mismo nombre) como un punto final, como un espacio blanco, con la estética del capitalismo contemporáneo sobre el deseo de encontrar el arma homicida, de hacer justicia, sobre la ilusión de acceder a los que realmente pasó. En el Museo, mediante pantallas de las macs que se abren con doble click, iremos accediendo a la información no solo de lo que pasó, sino de lo que podría haber pasado si no hubiese pasado lo que pasó.

Fui al museo de la villa. Tienes que ir. Es precioso. Está lleno de arte contemporáneo. Pero es una experiencia contradictoria. Mamá, las violaban con perros. Sí. Sí, sé. Y hay un perro. En serio. Claro que lloré. Sí. Y en un parte había unos Mac pro y una hacía clic, clic, clic, clic botón derecho, menú click, y aparecía lo que la gente se imaginaba que podrían haber sido si la villa nunca hubiera sido. El camino no tomado. Y fue heavy. Y no sé por qué pero me dieron ganas de ser marxista. Y tengo rabia, mamá. Me siento culpable de vivir. Es raro. Me siento como materialista y dialéctica. Pero es lindo. Anda. Tiene calefacción central (Calderón, 2012c: 15).

Las pantallas se presentan como un modo de archivar la memoria, como un cúmulo de información siempre accesible de modo virtual, capaz de presentarse como imagen y apagarse a acorde a nuestra voluntad. La propuesta del Museo permite poner en cuestión la función del arte en la política y la memoria, lo que Calderón ya venía desarrollando en sus anteriores obras.⁵

La discusión se exagera y las imposibilidades de ambas propuestas se manifiestan.

El Museo de Arte Contemporáneo se presenta como una clausura y la reconstrucción de la Villa como la imposibilidad de revivir la experiencia.

Esto deriva en posibles combinaciones de las dos propuestas que alimentan y complejizan el debate que se desarrolla entre la confusión y cúmulo de ideas y propuestas y la caída en el vacío:

A lo largo de la obra (y por lo tanto del debate), se cuestiona cuáles son los mecanismos apropiados para llegar a una decisión: ¿votar o debatir?, ¿votar a mano alzada o voto secreto?, ¿debatir para luego votar?, ¿vale votar nulo?, ¿uno puede cambiar de opinión?, ¿cómo cambian nuestras opiniones? A partir de lo concreto de esta situación se problematizan: los mecanismos democráticos, los procesos de verdad, memoria y justicia y las heridas aún presentes de las violencias ejercidas durante la dictadura chilena.

La representación, sus potencialidades y sus peligros

Ante el fracaso de la decisión mediante voto, deciden discutir entre las opciones. Se aclara que «que una defienda algo no significa que una apoye la opción que está defendiendo», pero que igual hay que hacerlo con convicción. A lo que luego se agrega el riesgo de que «una se escucha a sí misma y se termina convenciendo de algo que no pensaba, simplemente por escucharlo tanto». La representación aparece aquí no solo como juego teatral, sino como estrategia política, filosófica que confunde y funde lo privado, lo personal y lo público: lo que se dice, lo que se piensa y su relación. El ponerse en función de una idea, de un modo de pensar que no necesariamente fue una elección personal a priori pero que inevitablemente confunde lo personal y lo privado. El teatro se presenta como representación frente a la representación como construcción ideológica y cultural (Sáiz Carvajal, 2013: 12).

Las tres actrices, Carla Romero, Francisca Lewin y Macarena Zambudio, interpretan a los respectivos personajes Carlas, Francisca y Macarena,⁶ pero durante la representación todas son Alejandra indistintamente. Todas son Alejandra y tienen 33 años. Metafóricamente, el cambio de su nombre podría aludir a los cambios de nombres que ocurrían durante la clandestinidad y

⁵ En particular en *Neva*, en la cual tres actores intentan ensayar una obra de Chejov mientras afuera las tropas reprimen salvajemente a los obreros que se manifiestan en las calles, lo que los lleva a cuestionarse el sentido del arte.

⁶ Así figura en el guion.

específicamente el nombre Alejandra, aludir a Marcia Alejandra Merino, dirigente del MIR⁷ que luego fue delatora y colaboradora de la DINA⁸ y la CNI.⁹ En los términos concretos del debate, el hecho de que todas tengan un mismo nombre despersonaliza la discusión, se concibe más un sujeto social que individual (Sáiz Carvajal, 2013: 65). Se contribuye así a la confusión en los cambios de perspectiva y se brinda la posibilidad de poderse estar hablando a sí mismo, de poder coexistir diferentes perspectivas en una misma persona. Lejos de contraponer puntos de vista se genera una fluctuación y una confusión de ideas en las cuales los discursos van engranándose hasta su pérdida de sentido, exageración o deriva absurda. La coexistencia de múltiples discursos y a la vez el continuo repetir de Alejandra contribuye a la confusión entre las posibles soluciones a un pasado que no se resuelve, ni se sustituye, ni se clausura.

Los códigos secretos y desconfianzas

Marichiweu que aparece escrita en el voto nulo. *Marichiweu* significa diez veces venceremos y es una expresión mapuche apropiada y conocida por las agrupaciones de izquierda: «Cualquier persona más o menos de izquierda sabe lo que significa *Marichiweu*». ¹⁰ A partir de esta expresión, que opera como código secreto, se busca deducir quién es de izquierda y quién no. El código secreto no solo implica un saber y leguaje compartido por ciertos sectores sino que también permite poner en juego, la necesidad de estar de un lado definido, comprometido e involucrado, y demostrarlo ante los demás. Esta idea de desconfianza y la exigencia de fidelidad es una referencia clara de un momento político de mucho miedo y desconfianza.

«Francisca: —Por ejemplo, a mí, me violaron. Me violaron y a veces me río y a veces lloro... [...] con todo respeto, yo creo que la Villa debería ser como yo: flexible».

A lo largo de la escena no queda claro si es verdad o mentira que la violaron.

Para calmar la tensión, surge la propuesta de la cancha de pasto, como espacio libre, como página en blanco para hacer, pensar, sentir, imaginar lo que cada uno quiere: la libertad, el vacío, la falta de propuesta, la prohibición, el control mental, el meterse en la cabeza de la gente ¿Cómo se hace un duelo? ¿Es siempre y para todos, llorar, no reír, no correr, no saltar? Una vez más, pelean, se agotan, quieren votar, vuelven al punto de inicio: ¿quién voto por *Marichiweu*?

La dinámica absurda del debate ficcional que se propone las hace volver siempre a un mismo punto de vacío, a la imposibilidad de llegar a algún sentido o lugar, dando vueltas sobre sí mismas no

⁷ MIR es el movimiento de Izquierda Revolucionaria y nace en 1965 como una organización de ideología marxista-leninista. Durante la dictadura fue un movimiento guerrillero que ejerció la resistencia. <http://mir-chile.cl/acerca-de/>

⁸ DINA es la Dirección de Inteligencia Nacional y fue creada en 1974 como servicio de seguridad dedicado a la represión de los partidos políticos de izquierda y de las organizaciones sociales. La DINA fue responsable de numerosos asesinatos, secuestros, torturas y violaciones de los derechos humanos.

⁹ En 1977 la DINA fue reemplazada por el Centro Nacional de Informaciones CNI para continuar la labor represiva que se venía desarrollando.

¹⁰ Cita al texto de una de las actrices.

logran salir de dónde están. La repetición de algunas frases y momentos, y el retornar siempre a ellos (*mejor no hacer nada, votemos, marichiweu*) nos envuelve, nos da esa sensación circular, absurda, imposible pero también lúdica y con cierto humor.

En el teatro de Guillermo Calderón el texto explota la palabra a través de la repetición y el encadenamiento de ideas en monólogos o diálogos acumulativos que se desbordan y exceden. Esto permite a la actuación alcanzar estados emocionales que generan empatía con el público y hacen del discurso algo no solo racional sino también emotivo. Su teatro es intencional y directamente político no porque demuestre verdades, sino porque problematiza aspectos de interés social, movilizandando ideas y posicionamientos, haciendo coexistir el dominio de los hechos y las referencias históricas concretas con diferentes perspectivas y prácticas en relación con ellas.

Existe siempre una situación particular de partida, en el caso de *Villa* es la conformación de este Consejo Asesor para decidir el destino de la Villa y el referente exterior es el gobierno democrático y su política frente a la memoria sobre la violación de los derechos humanos durante la dictadura de Pinochet (Sáenz Carvajal, 2013: 40).

Así la situación particular presenta una relación dialéctica con el referente histórico externo lo que la torna una situación límite.

En *Villa* la situación límite es la votación frustrada sobre el destino de Villa Grimaldi, que resulta de la contraposición entre la necesidad o el deber de memoria y las políticas que el gobierno democrático ha adoptado o no sobre el tema, y de la contraposición entre distintas estéticas representacionales para reconstruir la villa (Sáenz Carvajal, 2013: 40).

Calderón aborda la memoria en un juego dialéctico con la imaginación y lo político con la emoción. La memoria adquiere así un carácter vivo en el cual es alimentada por el deseo, es capaz de transformarse y resignificarse no solo en el presente sino también en su proyección a futuro. En *Villa*, las decisiones políticas entran en un continuo devenir entre el pensamiento racional y la emoción. Así se cuestionan las acciones realizadas por los gobiernos durante la democracia con respecto a la institucionalización de la memoria (despojándola de su carácter vivo, imaginativo, latente) y a la transformación de lo político en una negociación en la que se pagan deudas (despojándola de su carácter emotivo). Lejos de encontrar una solución, Calderón problematiza estas cuestiones: ¿cómo no olvidar para no repetir?, ¿cómo mantener vivo el debate?, ¿cómo dejar que la memoria se habite y confunda con la imaginación y el deseo?, ¿cómo hacer de la historia un presente latente y de la memoria un futuro posible que no olvide?



2. Actos de amor perdidos

La Patria Personal (2009) fue un proyecto en el cual Tamara Cubas aborda la temática del álbum familiar a través de la recopilación y el archivo de documentos y datos relacionados con su familia. En este proyecto, Tamara conversa con sus familiares, recopila objetos, imágenes, palabras, sensaciones y relatos sobre la desaparición de su tío y lo vivido familiarmente durante la dictadura cívico-militar en relación con esta. Estos materiales dan plataforma a varias configuraciones artísticas, entre ellas: *Actos de amor perdidos*.

La familia paterna de Tamara Cubas fue víctima de exilio, prisión y desaparición forzada durante la dictadura uruguaya desarrollada en el período 1973 a 1985. En algunos de los actos que integran *Actos de amor perdidos* aparecen en escena su padre Luis Cubas (exiliado político en Cuba durante la dictadura) y su tía Mirtha Cubas (presa política durante siete años en la dictadura). El mismo año que se estrena *Actos de amor perdidos* (2010), la familia inicia un juicio por la desaparición, en abril de 1975, de Omar Cubas Simones (Rodríguez, L., *Largo Camino*, 14 de setiembre de 2010, *La Diaria*). Acorde a este artículo publicado en *La Diaria*, los hermanos Cubas deciden ir a la justicia a partir de una investigación que inició la sobrina de Omar, Leticia Cubas (hermana de Tamara Cubas) para un documental durante la cual encuentra una filmación de la dictadura en la que se veía, en un muro, una pintada con la silueta de Omar y una inscripción de ‘desaparecido’.

El proceso de investigación-creación de *La patria personal* se inicia luego del segundo fracaso en las urnas uruguayas de la tentativa de anular la Ley de Caducidad. El plebiscito del 2009 significó

una segunda derrota (tras la sufrida en el referéndum de 1989) para las organizaciones de familiares de desaparecidos y para todos aquellos que deseaban investigar y juzgar las violaciones de los derechos humanos ejercidas por funcionarios militares y policiales durante el gobierno de facto.

Actos de amor perdidos es personal y pública. La memoria se imprime en los cuerpos. A modo de un ritual performativo, Tamara invita al público a practicar la memoria en rituales y homenajes.

La obra se estructura en 12 actos en los cuales participan y/o colaboran bailarines (que interpretan fragmentos de obras de otros coreógrafos), técnicos (personas que hacen tareas de utileros o extras) y familiares (tío y padre de Tamara). Durante estos actos existe una apropiación de símbolos patrios (el himno, el pericón, la bandera) y de obras de otros coreógrafos (La Ribot, Gilles Jobin, Jerome Bell) e incluso de otras obras ya presentadas por Tamara Cubas (ATP) generando así cruces entre la danza, la patria, las presencias y las ausencias. Esta apropiación de símbolos y recursos se mezcla con su historia familiar en un constante y superpuesto pasaje entre lo comunitario (un partido, una patria, un dato oficial, un hecho de la historia) y lo personal (una familia, una situación, una forma de pensar el arte y la política, una voz, una persona, su padre, su tía). Los actos transitan entre lo macro y monumental de la patria (se van leyendo los números de desaparecidos, se baila el pericón, una turbina hace volar los volantes) y la más mínima intimidad de la relación entre Tamara y su tía.

Cada uno y lo monumental

La obra empieza con el himno nacional, o mejor dicho con su letra y la inevitable implicancia de nuestro pensamiento que lo canta en silencio. Estamos sentados mientras ella, sola en escena y con un rostro de vaca alza lentamente sus brazos, luego se agacha y descansa como vaca frente al cartel del heroico himno. Un tablero electrónico de LED van pasando los números de los desaparecidos 1, 2, 3, 4, 5... hasta llegar al 240 correspondiente a la cantidad de desaparecidos registrados a la fecha.

En este afán de personificar la patria en la singularidad de cada uno, la bailarina baila el pericón¹¹ mientras con tono militar y sonido amplificado por bocinas instaladas en una esquina, un ser anónimo (con voz firme y grave) a la voz de ¡aura!,¹² da la orden de mando de cada figura. Los pasos del pericón los baila sola una mujer que lleva en su cabeza una caja de cartón que dice *Industria uruguaya*. Otra escena silenciosa que sin embargo, nos hace tararear para adentro.

Este cuestionamiento a lo uruguayo y el posicionamiento de uno frente a ello en las primeras escenas, habilita la introducción de estéticas y referencias europeas que luego se utilizarán en las apropiaciones coreográficas.

¹¹ Pericón: Danza folclórica uruguaya de pareja suelta de conjunto derivada de la contradanza presente en los salones montevideanos en los siglos XVIII y XIX. Actualmente es común bailarla en la Escuelas Públicas en particular en sexto año cuando pasan a la educación secundaria. El nombre Pericón proviene de Perico, denominación que se le adjudica al bastonero, persona que da las voces de mando en las danzas: oficio de especie de maestro de ceremonias.

¹² «Aura» es la expresión gauchesca de «ahora».

Ausencias, interpelaciones e implicancias públicas

En este juego entre lo que se escucha y lo que se imagina, lo que se canta para adentro y lo que se canta para afuera, la presencia y la ausencia, Tamara imagina, supone, escribe: «*Sería feliz / si escuchara / la internacional socialista / cantada a coro / A la 1 / A las 2 / 3. Silencio, Nadie canta*». Tal vez algunos la cantamos en silencio, otros intentamos recordarla, otros tengamos vergüenza de empezar primeros, otros pensemos que a los muertos se les canta en silencio, otros apenas tararemos su melodía o ni siquiera la conozcamos, otros no queramos participar. El silencio se hace profundo. Si bien la ausencia de quien *sería feliz* no busca proyectarse como representación o sustituir el duelo, hay una evocación que invade la sala impregnada de silencio.

Dieguez (2013: 185) propone que esta obra abre la posibilidad de pensar la práctica artística como productora de archivos de memorias reales, pero también de memorias imaginadas que colaboran para la reconstrucción de los relatos. La memoria real de su tío desaparecido, la memoria imaginada de que sería feliz si escuchara, ausencias que se hace silencio público.

En el acto Acto 7_Emplazamiento el público es invadido por papeles que son avisos de las empresas uruguayas llamando a los trabajadores a volver a sus tareas durante la huelga general en respuesta al golpe de estado en 1973.¹³

Actos de amor es una obra corpórea: la experiencia es física, deviene de las relaciones entre los cuerpos, de las miradas, de lo que dicen y lo que callan, de dónde se posicionan, frente a quién, qué hacen unos cuerpos sobre otros, qué se dejan hacer. Los cuerpos apoyados en banderas enrolladas (acto 8, versión de Braindance de Guilles Jobin) son arrastrados por otros cuerpos. En el Acto 10 llamado 18 de Julio, un hombre y una mujer entran desnudos a escena. Se paran frente a nosotros. El saca de su boca un marcador rojo y escribe alrededor de su ombligo 18 de julio de 1830.¹⁴ Ella lo mira, él le da el marcador a ella, ella escribe alrededor de su ombligo 27 de junio de 1973.¹⁵ Se miran. El (la fecha de la Constitución) le imprime un Ay! rojo dándole una palmada en su nalga. Ella se lo borra. En el próximo acto en el cual tres cuerpos desnudos se apoyan unos en otros, las palabras escritas en rojo se irán desdibujando y transformándose en marchas sobre la carne.

Practicar memoria es amasar un cuerpo, darle una domus en los afectos que habitan nuestro cuerpo, darle forma a una experiencia de amor y de dolor. Sobre todo, en un tiempo en el que predominan las políticas de amnesia o las políticas de monumentalización de la memoria. La memoria está inevitablemente vinculada a la muerte y a la ausencia, como lo está a la presencia y al amor (Diéguez, 2013: 245).

¹³ Fuente: Diario *El País*. Sonido: refiere a la bocina del diario *El Día* que se hacía sonar en los grandes acontecimientos.

¹⁴ Fecha de la Jura de la Constitución en Uruguay.

¹⁵ Fecha del Golpe de estado que dio inicio a la Dictadura en Uruguay.

En estos actos se entrecruzan, pierden, encuentran y ponen en práctica estrategias de apropiación y memoria, patrias personales, modos de ser cuerpos simbólicos, materiales, políticos, familiares, deseos de hacer del encuentro una vibración que incorpore ausencias.



3. Mi vida después

Mi vida después reúne a seis actores, nacidos en la década del setenta y principios de los ochenta, a partir de una convocatoria de Lola Arias, para la reconstrucción escénica de la vida de sus padres. Esta escenificación parte de un proceso creativo asociado a la creación de un archivo personal integrado por fotos, films, textos, recuerdos. Cada una de las seis historias que se cuentan presenta una forma diferente y particular de vida en relación y durante la última dictadura argentina. Además de las prácticas de memoria que cada actor realiza y nos comparten, aparecen en sus historias y desde su peculiar particularidad: las ausencias, las muertes, los exilios, los silencios, el compromiso político, las mentiras, los secuestros, el encubrimiento.

Una obra de actores dramaturgos y protagonistas. Es a través de sus referencias autobiográficas donde encontramos figuras arquetípicas de este período: el policía, el militante, la periodista, el cura, el indiferente, el exiliado:

Carla reconstruye las versiones sobre la muerte de su padre que era guerrillero del Ejército Revolucionario del Pueblo. Vanina vuelve a mirar sus fotos de infancia tratando de entender qué hacía su padre como oficial de inteligencia. Blas se pone la sotana de su padre cura para representar la vida en el seminario. Mariano vuelve a escuchar las cintas que dejó su padre cuando era periodista automovilístico y militaba en la Juventud Peronista. Pablo revive la vida de su padre como empleado de un banco intervenido por militares. Liza actúa las circunstancias en que sus padres se exiliaron de Argentina (texto de presentación de la obra).

En el encuentro de estas historias, cada actor reconstruye su relación con sus padres desde la memoria de su mirada infante y desde su mirada actual (en la que tiene la edad que tendrían sus padres en esta reconstrucción). Nos encontramos con el exilio, con las desapariciones forzadas y el secuestro de niños, con la militancia política, con la ignorancia y la indiferencia ante lo que sucedía. Los actores que vemos en escena re-escribieron y reescriben la historia de sus padres a partir de un proceso de creación e indagación en la memoria. Este proceso implicó la creación de un archivo personal de objetos, fotografías, registros, relatos, muchos de los cuales hoy conforman la obra. El proceso de creación se expandió en la medida que no solo las nuevas experiencias vividas en la escena modificaron la relación de los actores con su relato, sino también en cuánto nuevos hechos concretos se sucedieron y nuevas informaciones fueron incorporadas a la obra.

La puesta en escena y la estructura flexible

La puesta en escena tiene un formato de conferencia o declaración performática: a través de micrófonos, filmaciones en vivo, proyecciones de fotos y documentos, mesa de trabajo (donde se elaboran imágenes que se proyectan) y diferentes escenarios que se van construyendo durante la obra, las historias se representan, se testimonian, se reconstruyen, se juegan. En escena se presentan objetos y seres que no solo prueban la existencia de ese pasado y ese futuro sino que lo delatan y transforman en experiencia y materia viva: la tortuga del padre de Blas, el hijo de Mariano, los libros que escribió su padre, las cartas que se mandaron, las fotos, las cintas de krapp y la super 8 revelan imágenes, voces, palabras, gustos, costumbres, pensamientos y relatos de sus padres.

La estructura de la obra se presenta como una práctica viva y presente, como una experiencia temporal en la cual el presente se construye desde el juego, desde el pensarlo y descubrirlo con relación al pasado, desde el proyectarlo e inventarlo con relación al futuro. Las escenas se presentan como consignas, como ejercicios delatados y expuestos, como preguntas que resuenan en la historia de cada espectador en relación con su y con otras historias.

El guion de la obra se presenta en un prólogo y tres capítulos que permiten ordenar su estructura. Al inicio de cada uno de ellos, y a modo de encuentro de las historias y presentación del capítulo, los seis actores nos presentan su subtítulo dentro del título (que solo conocemos leyendo el guion):

Capítulo 1. El día en que nací¹⁶

Cada actor dice el año en que nació, alguna característica suya o del parto, algún hecho histórico relevante, la situación en la que se encontraban sus padres.

Capítulo 2. Remakes

En este capítulo todos se visten de sus padres, y cada actor habla de la ropa de trabajo de sus padres (si tenían o no uniformes y cómo eran, si se vestían de traje y sus características).

Capítulo 3. Lo que me queda

Cada actor presenta un objeto o material (en el caso de Blas es una tortuga) que luego será el centro de desarrollo de su historia dentro de este capítulo.

Lo colectivo, lo de cada uno, lo singular

Esta estructura tiene una estructura orquestal: los solos se articulan con las interpretaciones de conjunto y por momentos aparecen, secuencias de cada uno, colaboraciones para el desarrollo de un solo (que no necesariamente es solitario). Su puesta en escena y la dinámica con que se desarrolla permite que esta articulación entre lo de cada uno, lo singular y lo colectivo ocurra de una manera simple y ordenada que nos permite seguir cada historia y a su vez pensarlas en sus diferencias, sus singularidades, sus cruces, sus posibles y utópicos encuentros. Las historias que cada uno cuenta son autobiográficas e incluyen sus percepciones, comentarios, sensaciones, deseos, imágenes, asociaciones e ideas respecto a los hechos que se narran.

La obra comienza con un montón de ropa que cae. Un montón de ropa de muchas personas que pueden ser un cuerpo. Las ropas serán refugio, caos y mezcla a lo largo de la obra, serán la posibilidad de entrar en el cuerpo de sus padres, serán la posibilidad de que los cuerpos se pierden entre las ropas de todos, serán la posibilidad de construir diferentes cuerpos y combinarlos.

Las escenas se suceden como prendas que se desprenden y generan en torno a sí, un historia particular y única deseosa de ser compartido. La singularidad de cada historia guía varias de las escenas teniendo a su narrador como protagonista y/o cuentahistorias que los demás representan o colaboran en presentar. Algunas se representan como coreografías, otras de modo gráfico, o mediante animación, a través de fotos o registros de archivo. La mesa de trabajo sirve como set de grabación en donde se crean pequeños universos que se proyectan en la pantalla. Las proyecciones en interacción con los cuerpos en escena nos permiten adentrarnos en las historias pasadas y conocer sus archivos, sin perder la intensidad del momento presente y el convivio con los cuerpos. En cada escena, nos zambullimos en la inmensidad de cada historia.

¹⁶ Este nombre coincide con una posterior obra de Lola Arias que ella llama de texto gemelo. En el 2011 presentaron *Mi vida después* en Santiago y Lola Arias brindó un taller sobre la reconstrucción de historias familiares durante la dictadura. El material allí generado dio origen a *El año en que nací*, texto gemelo de *Mi vida después* con historias chilenas.

Otras modalidades del tiempo

Una de las primeras informaciones comunes a los seis actores es el año en que cada uno nació. Esto oficia de introducción a los contextos familiares y socio-políticos de las historias que narran en relación con sus padres. La estructura dramática recorre un tiempo transversal con una dinámica de juego, donde las escenas se suceden casi como una documentación del proceso de investigación previo: los actores se van pasando posta, van cambiando roles y creando diferentes espacios; se colaboran y pasan de ser protagonistas a utileros o extras.

El prólogo es una invitación al juego, a la fantasía, a ponernos ropas de otros, a viajar en el tiempo, a mezclarnos, a perdernos. A partir de ese momento empieza una situación hipotética: el encuentro con nuestros padres cuando eran jóvenes, cuando eran de la edad que somos ahora. Este caminar hacia el pasado, es no solo un ejercicio de memoria sino también un juego de la imaginación, una fantasía de encontrarnos en otras modalidades del tiempo.

Los testimonios: lo biográfico y lo histórico

En la escena titulada *El día en que nací* a modo de presentación cada uno narra cómo nació y en cada caso, esto se vincula con un hecho histórico como por ejemplo:

Vanina, 1974: —Muere Perón¹⁷ y nazco yo, después de un parto de catorce horas. Soy un bebé en miniatura con unos ojos enormes. Mi abuelo era guardaespaldas de Perón y mi padre policía de inteligencia.

Carla, 1976: —Se declara el golpe militar y un mes después nazco yo. Soy un bebé muy rebelde. Mi mamá me pone el nombre de Carla por Carlos, mi papá, que era sargento del Ejército Revolucionario del Pueblo.¹⁸

Pablo, 1983: —Vuelve la democracia. Nace mi hermano gemelo y diez minutos después nazco yo. Mi madre, para poder diferenciarnos, nos pone una cintita, una roja y una azul: azul peronista y rojo radical. Pero mis padres no se interesan por la política y trabajan en el Banco Municipal de la Plata (Arias, 2016: 23).

Los actores testimonian sus propias vivencias, narran sus sueños y sus fantasías, reconstruyen escenas de sus padres, presentan sus archivos autobiográficos, bailan, gritan, corren, hacen música. El carácter performático, casi de conferencia o juego deportivo, evita toda interpretación melodramática o representación anímica. Los actores están en un estado de calma, son precisos y dejan que su accionar escénico (incluida la palabra como acción) nos comparta.

¹⁷ Juan Domingo Perón (1895-1974) fue un militar, político, escritor y presidente argentino, el primero en ser elegido por sufragio universal y el único en asumir la presidencia de la Nación en tres ocasiones, todas por medio de elecciones democráticas. Fue el fundador del peronismo, uno de los movimientos populares más importantes de la historia de la Argentina.

¹⁸ El Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) fue una organización guerrillera argentina, que constituyó la estructura militar del Partido Revolucionario de los Trabajadores, de orientación marxista, liderado por Mario Roberto Santucho durante los años 1970. Hacia principios de 1977 fue desarticulado por las Fuerzas Armadas, luego del Operativo Independencia (1975) y del accionar represivo de la dictadura autodenominada Proceso de Reorganización Nacional.

El primer capítulo nos traslada al pasado a través de fotos, revistas, cosas, árboles genealógicos y reliquias. El universo de los padres y las infancias de cada uno de los seis actores se hacen presentes. A través de ellos, diferentes cuestiones relacionadas al contexto sociopolítico de la dictadura se presentan: la sospecha de un hermano aparecido que no se sabe de dónde vino, la militancia en la juventud peronista, las estampitas y los domingos de misa, el exilio en México, las noticias en Telenoche (entre ellas, la de que las fuerzas armadas tomaron el poder), la guerrilla con sus ideas, su modo de vida y su entrenamiento.

El relato de *Carla* se centra en Su padre y la guerrilla. Se leen pequeños fragmentos para una discusión teórica sobre Marx, Revolución Cubana, Revolución Vietnamita, Lenin y luego se hacen ejercicios de entrenamiento: 150 flexiones de brazos, 150 espinales, 150 abdominales. La narración va transcurriendo mientras sus compañeros actores realizan el entrenamiento (pique suicida, pique con obstáculo, armado y desarmado de fusil, tiro al blanco).

Cuando todos quedan tirados en el piso, luego del entrenamiento guerrillero, el capítulo uno termina con una escena de ciencia ficción. Una vez más, la imaginación toma el poder.

En palabras de Liza imaginamos motos, jóvenes riendo con sus pelos largos, «revolución o muerte» escrito en la pared, perros, carteles, soldados, nenas, multitudes avanzando, velocidad...

Historias de exilio, muerte, ausencia, miedo, mentiras, sueños

En *Sueños con mi padre* se presentan monólogos cruzados entre los actores con frases salpicadas de sus sueños y fantasías con respecto a las vidas de sus padres.

La suspensión del viento

La muerte se presenta real, irrevocable en su tiempo. En los desaparecidos, la muerte es también una ausencia, una búsqueda, una pregunta. Esa contradicción es lo que lo torna tan complejo, inabarcable, inconcluso y al mismo tiempo, trágico: aquello que clausuraba una vida que daba un final a una existencia se va descubriendo en su ausencia, casi como una sospecha, como un fantasma.

Carla: En mi vida escuché tantas versiones sobre la muerte de mi padre que es como si hubiera muerto varias veces o no hubiera muerto nunca. Si la vida de mi padre fuera una película, a mí me gustaría ser su doble de riesgo (Arias, 2016: 43).

Carla relata las diferentes versiones de la muerte de su padre y los actores las representan.

Carla finalmente nos informa: Hace seis años me hice los análisis de ADN para saber si mi papá está enterrado en ese lugar¹⁹ (Arias, 2016: 45).

¹⁹ Ese lugar refiere a una fosa común en Avellaneda donde se encuentran más de cincuenta cuerpos que no pudieron ser identificados porque les cortaron las manos.

En el capítulo 3, Carla retoma su historia en la escena de *La última carta*.

Nos lee la última carta que su padre a su madre, antes de morir. Luego de leer la carta y contarnos cómo la encontró, Carla concluye: «Mi papa se murió cuatro meses antes de que naciera yo. Tenía veintiséis años. Cuando yo cumplí veintisiete pensé: ahora ya soy más vieja que mi papá» (Lola, 2016: 59).

Luego se pone a tocar la batería. La realidad irrumpe. El tiempo se hace concreto.

Diferentes niveles performáticos

Brownell (2009) distingue varios niveles performáticos para y desde el estudio de *Mi vida después: testimonio*: cuando se habla de lo propio en primera persona; *remake*: cuando los hijos toman el lugar de sus padres, rehaciendo las circunstancias en primera persona; *representación*: cuando se encarnan los personajes en la historia de otro; *acción*: cuando lo que se hace no está en función de narrar o crear esas historias, sino de construir momentos de pura performance.

Estos niveles performáticos se suceden, combinan e hibridizan a lo largo de la obra y en muchas de las escenas. *Pablo* da testimonio sobre el cuento que su padre le hacía de cuando el banco en el que trabajaba fue intervenido por los militares en 1976. Luego esto se transforma en un *remake*: el rostro de su padre se proyecta en el torso de *Pablo*: *Pablo* toma su lugar: es su espejo. En la proyección del rostro de su padre en el torso de *Pablo* podemos ver al padre afeitándose la barba para poder volver al banco al día siguiente acorde el «pedido» de su jefe. El *remake* a través de la proyección del rostro sobre el cuerpo genera una extraña conexión entre padres e hijos.

Este recurso se utiliza también cuando el rostro de la madre de *Liza*, Ana Amado conductora peridística durante la dictadura, se proyecta sobre ella mientras lee las noticias. *Liza* se pone en su lugar: crea su espacio, realiza la acción e incluso se viste acorde a cómo se vestía su madre mientras el rostro de ambas se funde.

Estos recursos teatrales permiten transformar las historias en experiencias o juegos escénicos.

La relación del actante con la experiencia evocada, los recursos artísticos que utiliza y el efecto que provoca en el espectador son sustancialmente diferentes en el teatro que, por ejemplo, en la literatura, en la que el narrador siempre piensa desde afuera de la experiencia como si los humanos pudieran apoderarse de la pesadilla y no solo padecerla. La reflexión sobre la materialidad del cuerpo incorpora una arista crucial en las formas de narrar la experiencia de las dictaduras. La investigación sobre los modos de narrar con el cuerpo involucra una especial puesta en tensión de nociones centrales para los estudios de memoria, como las de verdad, ficción y testimonio (Feld C. y Garaño S., 2006: 5).

La representación permite una materialización de la idea desde algo más abstracto: la organización espacial, el tiempo, la multiplicidad de rostros. Se produce una apropiación a través del juego de estar en

el lugar del otro (*remake*) o de armar la escena que imagino (representación). El testimonio se presenta encarnado, impreso en el cuerpo que se dice a sí mismo, que nos/se cuenta su historia en este momento, con su voz, con su presencia real, encarnada y frágil. Lo real, lo imaginado y lo simbólico se combinan y se fundan, se transforman en materialidad, organización y nuevas formas de ser en la escena.

La acción permite la catarsis, la bronca, el silencio, el ruido, el no sentido, la música, los gritos, el porque sí, la liberación de la emoción, el respirar, el encarnar desde el movimiento, desde la vibración, el sabernos vivos y aquí, con todas estas historias pasadas y las muchas que vendrán. Encontrarnos en el grito, en el juego, en el sudor, en la vibración del cuerpo y toda su potencia.

En una de las últimas escenas, la tortuga del Padre de Blas responde en su camino si habrá una revolución en Argentina en el futuro. *Moreno* de cuatro años (hijo de Mariano) participa de algunas escenas durante la obra. Su estar en escena, si bien respeta un guion pautado, le confiere a la escena libertad, tiempo y soltura, la presenta como un juego de niños. En *El día de mi muerte*, cada uno narra su final y luego *Moreno* les dispara con su pistola de agua.

BIBLIOGRAFÍA

- Arias, Lola (2016). *Mi vida después y otros textos*. Buenos Aires, Argentina: Reservoir Books.
- Bourriaud, Nicolas (2006). *Estética Relacional*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- Calderón, G. (2012). *Teatro II: Villa, Discurso y Beben*. Santiago, Chile: Lom.
- Diéguez, I. (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografía y teatralidad del dolor*. Córdoba, Argentina: Ediciones Documenta/Escénicas.
- Rojo, S. (2015). *Teatro político actual: la dramaturgia de Guillermo Calderón*. Meridional Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos. Número 5, octubre 2015, 109-129.
- Sáiz Carvajal, M. (2013). El teatro político de Guillermo Calderón. Teatro, Historia y Memoria en una poética de las ideas (tesis de maestría en Literatura). Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades. Escuela de Postgrado.
- Sánchez, J. (2012). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Ciudad de México: Ediciones Paso de Gato.

REVISTAS Y ARTÍCULOS

- Brownell, P. (2009). «El teatro antes del futuro: Mi vida después de Lola Arias». *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*. Número 10. Consultado en: <http://www.telondefondo.org/numeros-antiores/numero10/articulo/210/el-teatro-antes-del-futuro-sobre-mi-vida-despues-de-lola-arias.html>.
- Feld C. y Garaño S. (2006). «Introducción editorial ». *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre la Memoria*. Año 3. Número 5. Marzo 2016, p. 5.
- Naser, L. (2013). «Cuerpos rabiosos. Recorrido por 5 obras de Tamara Cubas». Consultado en: http://www.academia.edu/6433738/Cuerpos_Rabiosos._Recorrido_por_5_obras_de_Tamara_Cubas_por_Luc%3%ADa_Naser.
- De la puente, M. (2006). «El teatro político, el espectador activo y la necesidad de una nueva crítica». *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre la Memoria*. Año 3. Número 5. Marzo 2016, pp. 70-82.

NOTAS DE PRENSA

Rodríguez, L. (14 de setiembre de 2010). «Largo Camino». *La Diaria*. Consultado en: <https://ladiaria.com.uy/articulo/2010/9/largo-camino/>.

Quiring, D. (9 de febrero del 2019). «La guerra después». *La Diaria Suplemento*. Consultado en: <https://ladiaria.com.uy/articulo/2018/8/la-guerra-despues/>.

INFORMACIÓN SOBRE LAS OBRAS ESTUDIADAS

1) Villa

Dirección y dramaturgia: Guillermo Calderón

Registro audiovisual:

Video 1 (empieza luego de Discurso, minuto: 44 aprox): <https://www.youtube.com/watch?v=ji-wmLfBStM>.

Video 2: <https://www.youtube.com/watch?v=eNuYOIHMQQ0>.

Video 3: <https://www.youtube.com/watch?v=vLRuHZ7Ehps>.

2) Actos de amor perdidos

Página oficial con información técnica y presentación: <http://perrorabioso.com/portfolio-item/actos-de-amor-perdidos/>.

Registro audiovisual:

Primera parte: <https://vimeo.com/19388290>.

Segunda parte: <https://vimeo.com/19431629>.

3) Mi vida después

Página oficial con información técnica y presentación: <http://lolaarias.com/proyectos/mi-vida-despues/>.

El guion consultado se presenta como bibliografía.