

NOTA

EL TEATRO Y LA REPRESENTACIÓN DE MEMORIAS SOBRE EL PASADO RECIENTE. UN ANÁLISIS DEL CICLO “TEATRO, MEMORIA E IDENTIDAD” EN MENDOZA

Nazareno Bravo

Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas, Argentina
nbravo@mendoza-conicet.gob.ar

Ana Josefina García

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina
anajo16@hotmail.com

Inicio evaluación: 15/09/2016. Aceptación: 31/11/2016.

Resumen

A partir del análisis de un grupo de obras teatrales presentadas como parte del ciclo “Teatro, memoria e identidad” (Mendoza, 2013), se presentan una serie de aproximaciones a los debates sobre las formas de representar el pasado reciente. Las ausencias forzadas, la necesidad de transmitir experiencias dolorosas sin provocar rechazos o la apuesta por la continuidad de proyectos vitales que incorporen las tareas pendientes, son algunos de los ejes que se plasman en diálogos, actuaciones, propuestas escenográficas y otras decisiones estéticas. Se busca reconocer, además, la práctica teatral como un emergente social capaz de plasmar sensaciones, experiencias y trayectos colectivos que, en este caso, se anudan en torno a la represión de la última dictadura y las vías de elaboración del genocidio.

Palabras clave: Memoria - Ausencia - Representación - Teatro - Mendoza

THEATER AND REPRESENTATION OF MEMORIES ABOUT THE RECENT PAST. AN ANALYSIS OF THE CYCLE “THEATER, MEMORY AND IDENTITY” IN MENDOZA

Abstract

Through the analysis of a group of plays performed during the cycle “Teatro, memoria e identidad” (Mendoza, 2013), we propose an approach to the debates on the ways of representing the recent past. The forced absences, the need to communicate painful experiences avoiding social rejections, or the bet on the continuity of vital projects related to unmet goals, are some of the topics that could be found in dialogue, acting,

scenography and other esthetic decisions. Furthermore, we consider the practice of theatre as social emergent able to capture sensations, experiences and collective movements involved with the formation of memory about the last repressive dictatorship and its genocide.

Keywords: Memory - Absence - Representation - Theatre - Mendoza

En Argentina, como en el resto del continente, las dictaduras cívico-militares que tomaron el poder por la fuerza durante la década de 1970 sentaron los pilares fundamentales para instalar el neoliberalismo. La vía para imponer ese sistema, basado en la competencia y el individualismo, se asentó en un plan sistemático de represión que apuntó a la sociedad en general y a los sectores movilizados, en particular. En ese sentido, la dictadura argentina (1976-1983) elaboró refinados mecanismos de interrupción de experiencias sociales de participación, involucramiento y compromiso social que apuntaban proyectos transformadores.

Uno de los espacios de resistencia durante aquella época se estructuró en torno al reclamo de verdad y justicia y en la exigencia de condenas para los perpetradores de la represión. En paralelo, puede reconocerse la importancia central que fue adquiriendo la cuestión de la memoria en dos aspectos fundamentales: por un lado, como modo de conexión con hechos atroces que no deben repetirse y que quedan anudados al *nunca más* como consigna transversal. Por el otro, como herramienta de reelaboración de identidades (individuales, colectivas) que intentaron ser borradas definitivamente.

La ampliación de los márgenes de lo decible y lo pensable sobre la dictadura o sobre los/as detenidos/as, desaparecidos/as, señala un costoso trayecto atravesado por luchas, debates y prácticas participativas que lograron quebrar el silencio y el olvido, como opciones profusamente militadas por poderosos sectores.

En este punto, cabe remarcar la enorme importancia que tantas prácticas artísticas tuvieron y tienen, como soportes del debate sobre la memoria y el pasado reciente,

lejos de una *estética perezosa* que se niegue a representar el horror, basada en el dogma de lo indecible o lo inimaginable. Efectivamente, la elaboración del genocidio, el poder ponerle palabras y figuras que lo representen y así evitar su negación y habilitar vías de abordaje colectivo, se basó fuertemente en expresiones de arte. Inclusive en el marco de la dictadura, pero con mayor intensidad a partir del retorno democrático, diversas experiencias de arte se involucraron en la representación de situaciones negadas, ocultas o inéditas, relacionadas con el plan sistemático de represión.

Sin embargo, estas situaciones no constituyen la única dimensión del pasado. Como se dijo, la memoria sobre el pasado reciente ha logrado incorporar elementos para el debate sobre lo ocurrido previamente al golpe y las resistencias al olvido durante y después de la dictadura. Entonces, ¿qué aspectos del pasado recuperar? ¿Cómo representar la destrucción y sus secuelas? ¿Qué lenguajes teatrales orientan la transmisión de lo ocurrido? Estas son algunas de las preguntas que guían el presente trabajo sobre la relación entre arte escénico y memoria en la actualidad.

Este trabajo se realizó a partir del registro y análisis de un conjunto de obras que formaron parte del ciclo “Teatro, memoria e identidad” organizado por H.I.J.O.S.-Mendoza durante los meses de septiembre y octubre de 2013¹ y del que participaron cuatro elencos locales.

El proceso de investigación consistió, primeramente, en la observación atenta de cada obra de teatro, durante la cual registramos en especial el tratamiento de los temas de la ausencia, la memoria y la identidad. Las citas que presentamos en el trabajo corresponden a esos registros realizados durante las funciones, cuya fidelidad consultamos luego con su director y/o autor correspondiente.

¹ Si bien el contexto político cambió fuertemente a partir de las nuevas gestiones de gobierno en 2015, consideramos que el análisis de las obras no ha perdido vigencia sino que, en todo caso, puede ser redimensionado a la luz de la actualidad.

En un segundo momento, iniciamos un proceso de entrevistas abiertas a Juan Comotti, director y actor de *La palabra sumergida*; a Rubén Scattareggi, quien escribió y dirigió *Cinco mujeres de negro*; a Fabián Castellani, director de *Como quínoas* y, por último, a Mariú Carrera, actriz de *El sendero de la jarilla* y escritora del libro homónimo que luego fuese adaptado para la realización de dicha obra.

En lo que sigue, se propone el análisis de las obras a partir de la indagación del modo en que se plantean en escena las “huellas de lo que falta”, la ausencia (de personas, de afectos), como eje fundamental del debate sobre la memoria y, como se verá, como disparador de acciones y proyectos vitales.

Ausencia y memoria. Representación y estrategias escénicas de abordaje

Iniciaremos este recorrido con la obra *La palabra sumergida* del destacado dramaturgo chileno Jorge Díaz. Ésta fue llevada a escena por El Enko Compañía teatral, bajo la dirección del actor y director mendocino Juan Comotti.

Aquí la ausencia resulta el eje principal y toda la acción gira en torno a esta. Los personajes viven y transmiten la ausencia desde la necesidad. Necesidad de libertad, necesidad de poder elegir, necesidad de reencuentro y de información.

La obra, cuenta la historia de Ulises y Abel, dos presos políticos que conviven encerrados en un centro clandestino de detención. Comparten un colchón venido a menos y una sábana. El espacio donde se encuentran es fiel reflejo de sus estados: oscuro, solitario, silencioso, reducido, frío y despojado. Los personajes se encandilan cada vez que es abierta una claraboya que los comunica con el exterior. Sin embargo, el pozo y la oscuridad en la que transcurre la historia parece continuar en el afuera. Sufren hambre y el vacío es evidente. No hay ningún parámetro real que mida tiempo ni lugar. Esporádicamente

interviene una voz en off que representa la figura del torturador.

Esta es la única obra del ciclo que muestra una situación de encarcelamiento concreto.

Ulises es un contador de historias nato, que tiene la capacidad de relatar los deseos y las ilusiones de su compañero y también los propios. Abel sufre pacientemente su situación y espera con ansias el momento de escape hacia otra realidad a través de las historias narradas. Ambos se complementan y el relato se transforma en su salvación, en la forma de llenar la ausencia constante.

El momento del vuelo imaginario parece ser por las noches, pero la vida en encierro no entiende de cambios de horarios. La vida es una gran noche que no amanece. Sin embargo, se logra una marcada diferencia de clima entre el momento de los relatos, con música y colores, y el momento de la cruda realidad silenciosa y fría.

El relato de las historias está trabajado desde un ángulo totalmente positivo. Lo que imaginan los salva. Pero es interesante destacar que, al describir el nacimiento del hijo de Abel, Ulises ve al pequeño que nace como un monstruo, lo que vuelve esta escena un tanto violenta. Da pie a pensar que en un punto subyacente esas historias pueden volverse sádicas, insanas, y llevar a los personajes a la locura y a la enajenación; hacerlos perder su identidad.

Ulises saldrá del reducto donde vive, pero no precisamente para obtener la libertad, ya que será arrojado al mar. Sumergidas quedarán sus palabras venideras.

En la entrevista que realizamos, Juan Comotti, actor y director de la obra, expresó su intención en estos términos:

[...] Recrear momentos que tuvieran que ver con la memoria, con una estética que no fuera solamente de padecimiento, de sufrimiento. En el caso de *La palabra sumergida*, se trata de una obra que nos gustó mucho, de un autor que para mí es el máximo exponente de Teatro por la Memoria, por la cantidad de obras que tiene sobre el tema. Fue una buena oportunidad de vincular un met mensaje, lo que se puede explicitar con la dirección o

la puesta, con el concepto de lo poético, que en la dramaturgia de Jorge Díaz es muy política.

Hasta aquí hemos descrito la manera de representar el significado de la ausencia en *La palabra sumergida*. Sin embargo, el concepto que prevalece en el resto de las obras del ciclo es la ausencia como motor de acción, de resistencia y de memoria.

La obra *Cinco mujeres de negro*, escrita y dirigida por el actor y director local Rubén Scattareggi, fue representada por el elenco Crack Ensamble Teatral. Aquí queda claro cómo la ausencia irrumpe en la ya naturalizada convivencia con el horror y es a partir de allí que comienza el desarrollo de la acción.

La memoria, presente a partir de las abruptas ausencias, es quien guía y atraviesa la búsqueda irrefrenable. Tal es el caso de uno de los personajes cuyo deseo es reencontrarse con su hija y así develarle su verdadera identidad.

La obra expone situaciones que transcurren tanto durante la dictadura militar como algunas décadas después. El director logra que un espacio reducido, delimitado por cuatro bastidores blancos, se renueve constantemente. Las interpretaciones de las actrices, en conjunto con sus vestuarios blancos, la utilería y la iluminación, crean en el espectador la sensación de un dulce sueño o de una pesadilla.

Las escenas, lejos de tener un orden lógico, se presentan de manera alternada, haciendo un recorrido entre el pasado y el presente donde se ven involucrados los mismos personajes en distintas temporalidades. Entre estos personajes femeninos, se encuentran la mujer de un militar que se ha apropiado de una niña, la verdadera madre de la criatura secuestrada, tres encargadas de limpiar sitios de tortura y la esposa de un detenido-desaparecido. El hallazgo del cuerpo asesinado del esposo de una de las empleadas modificará drásticamente la relación entre las mujeres y la fábrica de ausencias que edificó la dictadura. En este marco, surgirá la temática de la restitución y el reconocimiento de identidades.

Rubén Scattareggi, autor y director de la obra, expresa

lo siguiente sobre el proceso de creación:

En un momento me dieron ganas de saber sobre el proceso militar de los años setenta y me puse a investigar sobre la militancia de esa época y cómo se decidió tomar esa decisión en el Estado argentino. Decidí contar la historia en la primera persona de las cinco mujeres que habían perdido a sus parejas en el fragor de la huida, en enfrentamientos, o en circunstancias que no tenían ninguna relación con aquello. Decidí contar la historia desde la mirada de cinco mujeres con sus subjetividades, y una sexta que era una apropiadora.

La obra es un drama poético. Esa poética me fue llevando a elegir un mundo desde la metáfora y no desde el realismo, por lo tanto cualquier decisión escenográfica tenía que brindarme las posibilidades de que cada monólogo estuviera contextualizado. Al ser tan diversos, se me ocurrió que el minimalismo podría ser la solución escénica. Entonces, escenográficamente, se me ocurrió un espacio blanco en el que la luz no sea directa sino difusa, una especie de limbo, que se asemeja al espacio en que se encuentran sentimentalmente esas mujeres, suspendidas en el tiempo y en sus afectos. Sin explicación, sin posibilidad de cicatrización de heridas. Un espacio sin definición, como la violencia que ocurrió en esos años.

Por su parte, la ausencia como motivación y compromiso, aparece reflejada en la obra *Como quínoas* de la dramaturga bonaerense Araceli Arreche. Ésta fue interpretada por el elenco La Rueda de los Deseos y dirigida por Fabián Castellani, profesor y director mendocino.

Cuatro actrices buscan indagar las vivencias e historias de amor que vivieron Marta Scavack de Conti, Lilia Ferreyra, Elsa Sánchez y Graciela Murúa, esposas de los intelectuales Haroldo Conti, Rodolfo Walsh, Germán Oesterheld y Paco Urondo, respectivamente. Las amenazas, el secuestro y la desaparición de sus parejas es lo que motiva la reconstrucción histórica que inician sus esposas. La autora toma como referencias para escribir la obra las narraciones que, en entrevistas y declaraciones, realizaron las mujeres mencionadas.

Vale comentar que, dentro del ciclo, *Como quínoas* fue la única obra que hizo referencia explícita a casos

puntuales de desaparición. Fabián Castellani, director de la obra, expresa:

El proceso de montaje de *Como quinoas* fue difícil. Nos enfrentábamos a un texto que ponía en escena historias de amor que fueron truncadas por desapariciones y asesinatos durante la dictadura. Nos enfrentábamos al dolor reciente de nuestra historia. Al igual que esas mujeres, nos topamos con la necesidad de recordar, y al mismo tiempo con la pena de reconocer lo espantoso de este pasado cercano. La obra confronta maravillosos relatos de vida, de compañerismo, de acompañamiento en el sufrimiento por la pérdida del ser amado.

En el proceso de ensayos teníamos que escapar del lugar en el que todo se volvía denso, terrible. Teníamos que esforzarnos por encarnar los momentos de amor, complicidad, disfrute. Sabiendo que esa alegría se transformaba para no volver. Fue muy valioso saber que estas mujeres pudieron con sus historias. Y que, además, quisieron recordar sus detalles en entrevistas. Tanto dolor no impidió su necesidad de rescatar la memoria. Luchan para no dejar de testimoniar a pesar del sufrimiento. Pero sobre todo para no olvidar que el dolor no puede matarlo todo. Que las texturas, los colores, el peso, como las palabras, también remiten a placeres, a felicidad, y sobre todo testimonian el amor. Eso nos empujaba silenciosamente a seguir buscando formas poéticas de narrar. Para mí, como director, fue claro que teníamos que crear belleza alrededor de estas confesiones.

El trenzado de grandes extensiones de tela que cubre todo el espacio sirve de alegoría para visualizar el hilo conductor que entrelaza los hechos sucedidos en distintos tiempos. El director utiliza como recurso el juego de temporalidades entre el pasado y el presente. Las actrices reconstruyen el pasado; atan y desatan los nudos armados entre las mangas de las ropas, dando al espectador un recorrido por cada momento: las persecuciones, la desaparición y las voces que se levantan en la actualidad.

El siguiente fragmento muestra la alternancia de tiempos: “[...] Con tu papá no, con tu cómplice de militancia.... ¡Rájense! Pero no me hacen caso. Rajate, te dije, ¿te acordas? ¡Rájense![...]” Las actrices, en época actual, vuelven a alzar la voz de esos artistas consecuentes, de sus personajes o versos logrados y principalmente el rol de esas mujeres amantes, que

estuvieron presentes cuando se desató el conflicto. Dirán: “¡Rájense!”, “[...] Andá que yo te sigo después”, “No te detengas porque te van a devorar los talones, no voltees, no mires, no respondas, vos corré, hasta estar a salvo de ser una estatua de sal”. Y sobre la puesta en escena el director expresa:

Desde el punto de vista de la puesta trabajamos llenando el espacio de ropa usada. Partimos desde ese dispositivo. Y creamos todas las situaciones apoyándonos en sacos, vestidos, pantalones, faldas, zapatos. Estos objetos nos permitían jugar con la levedad creando títeres, cines, casitas, danzas, pero también nos mostraban claramente la ausencia. Las ausencias. Montañas de ausencia.

Un espacio repleto de ropa usada puede ser como un antiguo álbum de fotos. A cada textura, a cada color, a cada peso corresponden cientos de imágenes vivas. Vivas en la memoria de quien las vuelve a recorrer. Con su tacto, con su olfato, con su oído. Aunque esos recuerdos pueden ser peligrosos cuando se mezcla la felicidad con el dolor.

Después, ¿cómo continuar? Ellas son como quinoas, fuertes, resistentes, vitales y persistentes. Los sucesos crudos, viscerales y dolorosos transcurridos en la dictadura militar están contados desde el color en las luces y el vestuario, desde la sensible elección musical (“Mi memoria” de Lisandro Aristimuño en la escena final) y en la corporalidad viva de las actrices. Los diálogos son sumamente precisos en materia de desesperación y dolor, pero, expresados en este mágico universo logrado, se transforman en un hecho artístico y, según creemos, el hecho artístico trasciende al dolor y continúa con vida.

Aun así, una de las mujeres dirá que “los versos no mueren, siguen vivos, pero a veces no alcanzan”. Y es que tener memoria, duele. Sin embargo, las actrices hacen hincapié en las historias de amor y en las voces de estas mujeres amantes que no callan: “Sin una voz capaz de celebrarlo la mayoría se muere de olvido. Ella no calla... ¿Por qué debería callar? Soy mucho más que una mujer, soy una memoria”.

La obra resalta la lucha, la confianza, la perseverancia y la convicción de lo que se quiere. Con mucho color, da luz a lo trágico. El sentimiento de presencia es, entonces,

más fuerte que el sentimiento de ausencia.

La última obra del ciclo fue *El sendero de la jarilla*; una adaptación de Mariú Carrera y Alberto Muñoz del libro homónimo de Mariú Carrera, y dirigida por Enrique Lucero. Mariú es escritora y actriz mendocina, fundadora de la Escuela Popular de Teatro junto con Pablo Seydell y militante activa de Familiares de detenidos-desaparecidos en Mendoza. La obra da cuenta de su gran sensibilidad y poder de simbolización.

Aquí la ausencia paradójicamente pareciese significar presencia ya que “lo ausente” se pone de manifiesto y por tanto se vuelve presente. Mariú, Alberto y Enrique conforman el elenco Máscaras y son quienes que dan vida a seres (la autora los llama *espíritus*) que tienen la particularidad de poder transitar en distintos tiempos (durante y después de la dictadura) y que logran corporizarse en distintos elementos. Lo que particulariza a estos seres es que siguen involucrados gracias a que conservan la memoria, aún después de su muerte. En palabras de la autora:

La obra trata de dos espíritus que tienen la posibilidad de compartir la vida cotidiana de alguien que ha padecido la dictadura militar eclesiástica y cívica y que pueden ir, verla, darse cuenta de lo que le pasa y a la vez también pueden regresar, pueden ir a aquellos lugares donde pasaron cosas horribles, pueden ver cómo han escondido las cosas, cómo hay cierta documentación que la escondieron los genocidas, que la justicia todavía no alcanza a llegar ahí, o ya está alcanzando, pero ellos sí lo ven, lo saben y pueden ver también a los compañeros desaparecidos que fueron asesinados y los ven tal como están, liberados del sufrimiento. Entonces los ven alegres. Eso ocurre en la montaña, porque en Mendoza la montaña sirvió para hacer desaparecer los cuerpos. Yo creo, estoy convencida que no existe sólo esta dimensión tridimensional digamos, en la que caminamos, comemos, sino que existe algo más, mucho más y que lo podemos tocar con nuestra sensibilidad.

Estos espíritus, emprenden un camino de búsqueda de respuestas. Alumbrando con linternas ingresan a lugares específicos (autos, salas de reuniones, sitios de tortura, habitaciones donde se guardan archivos y también

asambleas) dispuestos a ver la cruda realidad. Lo que ven es impactante. Quedan exhaustos y movilizados: “Eso se llama memoria”, dirán. Ha sido una decisión consciente el adentrarse a ver, a presenciar, a testimoniar y cuando uno de ellos se resiste a hacerlo, su compañero le dirá que así su acción se confundiría con la *complicidad*.

En este camino, los personajes logran describir de manera realista las atrocidades realizadas, pero también es en esa realidad en la que se experimentan transformaciones bellas, creadoras, vitales.

Así, un cuerpo muerto arrojado a un arroyo comienza a emanar un exquisito aroma a jarilla. El aire agrio de cigarrillos se transforma en poesía, en conciencia, en memoria. Esta escena es tremendamente descriptiva y sensorial. Son los sabores, los aromas, las sensaciones lo que ahora los conecta con los que sí están, pero desde otro lugar, en otro plano. El consuelo para el corazón será entonces lo natural, la miel, la menta, el vino. Es el sendero de la jarilla el que guía, recuerda y reúne. La misma transformación ocurre con los libros. El libro considerado subversivo es un libro que se ha leído. Y un libro leído, por más que se lo queme, no muere nunca.

Estos personajes poseen una conciencia adelantada. Harán referencia al futuro: “Treinta años después, recién ellos pudieron abrir sus bocas y hablar”; “Tiempo al tiempo. No hay mal que dure 100 años”, se dicen.

Mariú Carrera, quien escribe el libro impulsor de dicha obra, nos expresa con una sensibilidad desbordante que:

La vida continúa más allá de la muerte, con la forma que tenga... El texto es siempre esperanzador porque creo en eso: que siempre hay una continuidad de la vida. Yo a eso le di la forma de estos dos espíritus que tienen la capacidad de vivir en distintos tiempos porque tienen la memoria en el cuerpo, que tienen la capacidad de ver y ayudar a “la peregilla” que es esa persona que duda, que por el sufrimiento está por momentos espantada, que no encuentra respuestas. Pero que en otros momentos empieza a sentir que la vida es más ancha, que estos seres están más cerca, que los compañeros, a pesar de todo lo que les hicieron, viven. Viven con la forma que tengan, pero la vida no se termina.

Así es como un mismo sitio puede transformarse en un lugar de encuentro que une el tiempo pasado con el presente. Desde lo alto de una montaña los personajes volverán a ver a sus compañeros muertos, pero ya no como antes, sino riendo. “Mejor que ríen, ya sufrieron bastante”, piensa ella. Y dice: “nunca dejo de escucharlos”. Esa es la memoria que no se ha perdido. Sobre esta escena Mariú nos dice:

Esto para mí partió de la realidad de que en el pedemonte mendocino se han enterrado cuerpos de desaparecidos. Entonces yo, a esos cuerpos, los hago cuerpos de compañeros que viven, que continúan su vida. Y estos están viendo que se acerca alguien, que los ayuda. Ellos se ríen porque se pelean en una asamblea; es como continuación de esa vida y ocurre en el pedemonte porque también esta obra, como lo que siempre escribo, tiene la idea de denunciar lo que pasó, lo que hicieron, pero con esta esperanza que a mí me ha permitido continuar viva y seguir creyendo que vale la pena.

La obra defiende una postura lúcida, atenta y activa que permita involucrarse con calma. Calma para lograr lucidez. Calma preparada para actuar: “Hay que escuchar, ver y esperar para después accionar”, dirá ella.

Aquí no hay ausencia suficiente que logre llenar el espacio. Todo parece seguir con vida desde algún lugar; todo se hace presente permanentemente, a través de distintas formas, objetos y palabras.

Para finalizar, nos quedamos con una reflexión de Mariú:

Los dos personajes, al ser solo energía, tienen la posibilidad de meterse en el cuerpo de un sapo, tienen la posibilidad de ir al pasado, que no es pasado. ¿Cuál es el pasado? Si yo hoy estoy acordándome de algo, ¿cuál es el pasado? Si yo hoy estoy viviendo esto que me tocó, ¿cuál es el pasado? Y si estoy metida en este presente estoy ya haciendo el futuro. Digamos, el tiempo soy yo, el espacio soy yo, las cosas pasan en mi cuerpo.

Conclusiones

A más de cuarenta años del golpe militar, la memoria y la necesidad de justicia se ven plasmadas y vivas en las iniciativas ensayadas contra el olvido (como el ciclo de teatro organizado por la agrupación H.I.J.O.S. Mendoza), en la disposición de los actores que se embarcaron en la búsqueda de modos para corporizarlos, en los guiones que convocan a la memoria y sirven para entablar un diálogo necesario con los espectadores.

A partir de la pregunta por las formas de representar lo que no está, en las obras que participaron del ciclo, fue posible reconocer que es la ausencia *reconocida* la que abre las puertas a una *presencia* profundamente plena. En este sentido, las movilizaciones y acciones contra el olvido y el rol de las prácticas artísticas en la elaboración colectiva del genocidio se entrelazan para sostener la memoria. Un repaso por el concepto de las obras, muestra la emergencia de nuevas dimensiones de vinculación con el pasado, a partir, por ejemplo, de la exploración de temas y preguntas que colaboran en la reidentificación de los/as desaparecidos/as.

Estos modos de aproximarse al pasado vinculado a la dictadura evidencian la existencia de nuevas perspectivas sobre el mismo: obras que ya no ponen el acento en la caracterización de represores y torturadores, como tampoco dan lugar a la victimización de quienes sufrieron esa represión de forma directa. Tan solo la obra *La palabra sumergida* (contextuada en una celda) incluye una voz en off que esporádicamente interviene para representar al torturador y muestra una situación de encarcelamiento concreto.

Esto, asumimos, es sintomático de un proceso de ampliación de los márgenes de lo decible y pensable sobre nuestro pasado reciente. Podría decirse que hay aspectos sobre los que ya no es necesario seguir profundizando en esta etapa (el carácter genocida del golpe, la impugnación ética hacia sus perpetradores) y otros que pueden ser dichos desde categorías más dignas (el pasaje de la figura

de “subversivos” o “víctimas” hacia la de “militantes populares”).

Las historias narradas en el espacio teatral se traspasan al público, a la gente, que es de donde provienen esas historias. La línea que divide ficción y realidad se diluye, porque todos somos parte de las historias representadas, porque desde todos los espacios se construye memoria. Y la memoria es el sostén de la acción, es quien guía, quien nos recuerda quiénes somos y por qué hacemos lo que hacemos. La memoria, entonces, es la manera de traer al presente a quienes ya no están, de hacerlos parte de nuestras luchas, de invitarlos a seguir acompañándonos en nuestros sueños.