

Memorias performativas en el teatro político contemporáneo

Maximiliano Ignacio de la Puente
Facultad de Ciencias Sociales - Universidad de Buenos Aires
maxidelapue@gmail.com

Resumen: Este trabajo aborda el teatro contemporáneo a partir de las implicancias de la memoria -en relación al traumático pasado reciente del país- entendida desde las coordenadas del lenguaje teatral. Introducimos y desarrollamos para ello el concepto de memorias performativas. Esta perspectiva nos permite recuperar el concepto de performatividad desde John Austin, entre otros autores, relacionándolo con el de *performance*, a partir de Diana Taylor (2012), ya que para esta última las *performances* operan como actos vitales de transferencia, transmitiendo el saber social, la memoria y el sentido de identidad a partir de acciones reiteradas. Pensamos cómo el teatro, en tanto instancia que se constituye siempre desde el presente de la acción y del decir, construye memorias disímiles, privadas y públicas, personales y colectivas sobre la dictadura, valiéndose de procedimientos estéticos que apelan al rizoma, la fragmentación, el intertexto y el palimpsesto en sus textualidades. Indagamos en qué significa “actuar la propia memoria” en aquellas obras de nuestro corpus en las que el componente autobiográfico y documental (aquel que establece desde su temática algún tipo de relación con un referente externo a la propia obra, léase “lo real” o que está basado en “hechos reales”), asume un sesgo determinante.

Palabras clave: Teatro – Dictadura – Memoria – Performance

Resumo: Este artigo reflete sobre as implicações da memória traumática em relação ao passado recente do país, entendido a partir das coordenadas da linguagem teatral. Para isso, nós introduzir e desenvolver o conceito de memórias performativas. Essa perspectiva nos permite recuperar o conceito de performatividade de John Austin, entre outros, relacionados com a realização, a partir de Diana Taylor (2012), pois para ela, as performances funcionam como atos vitais de transferência, transmitindo o conhecimento social, a memória e o senso de identidade a partir de ações repetidas. Nós pensamos como o teatro, enquanto instância que está sempre presente a partir da ação e do dizer, constrói diferentes memórias da ditadura, utilizando procedimentos estéticos como o rizoma, a fragmentação, o intertexto e o palimpsesto nas suas textualidades. Indagamos o que significa “atuar a própria memória” nos trabalhos de nosso corpus nos que o componente autobiográfico e documental tem uma inclinação determinante.

Palavras-chave: Teatro – Ditadura – Memória – Performance

Abstract: In this paper we reflect on the implications of the traumatic memory in relation to Argentina's recent past, understanding this within the coordinates of theatrical language. We introduce and develop the concept of “performative memories”. This perspective allows us to recover the concept of performativity according to John Austin, among others, in relation to the performance, as stated by Diana Taylor (2012), since she understands performances as vital acts of transference, transmitting social knowledge, memory and sense of identity from the repetitions of certain actions. We think in which way theater, while being an instance that is always built from the present of actions and vocalizations, creates dissimilar, private and public, personal and collective memories of the dictatorship, using aesthetic procedures that appeal to rhizome fragmentation, intertext and palimpsest in its textualities. We inquire into what means to “act memory itself” in those pieces in our corpus, in which the autobiographical and documentary components acquire a determinant feature.

Key-words: Theater – Dictatorship – Memory – Performance

Introducción

Este artículo forma parte de una tesis de doctorado de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, aún en preparación, llamada: “Nombrar el horror desde el teatro. Análisis de las representaciones teatrales sobre la década del setenta en Argentina en el período 1995-2010”. Algunas de las obras que trabajamos como corpus, y que nos han generado ciertas reflexiones que han permitido elaborar el concepto de “memorias performativas” presentado en este artículo, son las siguientes: *Señora, esposa, niña y joven desde lejos* (1998), de Marcelo Bertuccio; *Los Murmullos* (2002) de Luis Cano; *La Chira (el lugar donde conocí el miedo)* (2004) de Ana Longoni y Ana Alvarado; *áRBOLES* (2006), de Ana Longoni, Cintia Miraglia y María Morales Miy; *Mi vida después* (2009), de Lola Arias y *170 explosiones por segundo* (2011), de Virginia Jáuregui y Damiana Poggi.

En este artículo reflexionamos sobre las implicancias de la memoria en relación al traumático pasado reciente del país, entendida desde las coordenadas del lenguaje teatral. Introducimos y desarrollamos para ello el concepto de *memorias performativas*. Esta perspectiva nos permite recuperar el concepto de performatividad desde John Austin, entre otros autores, relacionándolo con el de *performance*, a partir de Diana Taylor (2012), ya que para esta última las *performances* operan como actos vitales de transferencia, transmitiendo el saber social, la memoria y el sentido de identidad a partir de acciones reiteradas. Pensamos cómo el teatro, en tanto instancia que se constituye siempre desde el presente de la acción y del decir, construye memorias disímiles, privadas y públicas, personales y colectivas sobre la dictadura, valiéndose de procedimientos estéticos que apelan al rizoma, la fragmentación, el intertexto y el palimpsesto en sus textualidades (De Toro, 2011). Indagamos en qué significa “actuar la propia memoria” en aquellas obras de nuestro corpus en las que el componente autobiográfico y documental (aquel que establece desde su temática algún tipo de relación con un referente externo a la propia obra, léase “lo real” o que está basado en “hechos reales”), asume un sesgo determinante.

Memorias en disputa

Concebimos las memorias de la manera en que lo explicita Elizabeth Jelin, es decir “como procesos subjetivos anclados en experiencias y en marcas simbólicas y materiales” (Jelin, 2002: 15), y también en tanto objeto que suscita disputas, luchas y enfrentamientos, “lo cual apunta a prestar atención al rol activo y productor de sentido de los participantes de esas luchas, enmarcados en relaciones de poder” (Jelin, 2002: 22). De la misma manera que otras, las memorias sobre el terrorismo

de Estado nunca tienen lugar de forma abstracta, sino que operan en los marcos de contextos históricos, políticos, sociales, culturales e ideológicos, verdaderos climas de época que se modifican a lo largo del tiempo, lo que en ocasiones da lugar a cambios sustanciales en los sentidos que asume el pasado reciente. De esta forma el pasado permanece en el presente, en tanto es parte constitutiva de éste, alcanzando momentos de alta conflictividad social y política en relación a cómo procesar el terrorismo de Estado. Hablamos siempre aquí de “memorias” en plural porque, como sostiene Jelin (2002: 24),

[...] es imposible encontrar *una* memoria, una visión y una interpretación únicas del pasado, compartidas por toda una sociedad. Pueden encontrarse momentos o períodos históricos en los que el consenso es mayor, en los que un “libreto único” del pasado es más aceptado o aún hegemónico. Normalmente, ese libreto es lo que cuentan los vencedores de conflictos y batallas históricas. Siempre habrá otras historias, otras memorias e interpretaciones alternativas.

Diversos actores sociales generan así disputas en relación a los sentidos de las representaciones del pasado reciente, en búsqueda de reconocimiento y legitimidad. Estas luchas implican “estrategias para “oficializar” e “institucionalizar” una (su) narrativa del pasado” (Jelin, 2002: 34). El objetivo es lograr que el resto de los actores sociales internalice la narrativa que se intenta difundir. Se trata de “‘ganar adeptos’, ampliar el círculo que acepta y legitima una narrativa, que la incorpora como propia, identificándose con ella” (Jelin, 2002: 16). Esto es lo que sucede con ciertas representaciones posdramáticas y biodramáticas del pasado reciente, cuyo paradigma central es *Mi vida después* (2009), la obra dirigida por Lola Arias que ha encontrado distintas resonancias en otras tantas obras teatrales, y que pugna por imponerse como una de las formas representativas hegemónicas entre la generación de los hijos de los militantes de los setenta.

Las narrativas de los que aquí llamamos “hijos críticos” buscan afirmar la legitimidad de su forma de narrar. En sus obras, se consolidan, estabilizan y fijan ciertos procedimientos para narrar el pasado. Pero al mismo tiempo estas narrativas ponen en cuestión la existencia de formas o medios más apropiados que otros para recordar, así como también se preguntan quiénes son aquellos que encarnan la “verdadera” memoria, quiénes se encuentran legitimados para participar del proceso de elaboración de memorias colectivas que den cuenta de una (la) manera de conocer el pasado, si para esto es condición imprescindible haber vivido los años de la dictadura o haber sido víctima directa de ella. Los hijos, justamente quienes no vivieron “en carne propia” aquellos años, construyen algunas de las obras y *performances* más novedosas de los últimos años en relación al terrorismo de Estado. Se trata de “poéticas de la crisis” (Richard en Gatti, 2011: 56), que asumen la imposibilidad misma de representar y la necesidad, por lo tanto, de encontrar otros recursos que hagan hincapié en la

recursividad reflexiva, y a veces en la parodia y la ironía, para dar cuenta de esa supuesta imposibilidad, que paradójicamente viene dada por la saturación y la hipertrofia del campo de la memoria del pasado reciente, debida a la incesante proliferación de productos culturales y artísticos, a los que Jelin llama “vehículos de memoria”, que en la última década han abordado la dictadura. Esta consideración es importante, ya que la memoria se configura como una construcción intersubjetiva, es decir que constituye “una representación del pasado construida como conocimiento cultural compartido por generaciones sucesivas y por diversos/as ‘otros/as’” (Jelin, 2002: 44). Y si bien una memoria se encadena con otra, y cada una de ellas es posible porque evoca otras, lo que viene teniendo lugar en relación a las memorias narrativas de los hijos es una suerte de alteridad antes que de continuidad, con respecto a las memorias de los protagonistas de los años setenta. Es decir, la necesidad de contar de formas alternativas la política de desaparición del terrorismo de Estado. Existe en algunos de los hijos “una importante rebeldía respecto a las estrategias de las generaciones precedentes para contar y vivir la desaparición forzada de personas, que no les incluyen, que son otras y de otros” (Gatti, 2011: 105). De esta manera, “si entre los setenta y los noventa dominó la poderosa retórica, trágica, dura, militante, de las Madres de Plaza de Mayo, ahora el tono es otro” (Gatti, 2011: 87). Un tono doloroso y reflexivo a la vez, desmitificador del mármol y el bronce que aparentemente le correspondería a la generación de los militantes, que asume “una cierta experiencia normalizada de la catástrofe” (Gatti, 2011: 32), que puede observarse por ejemplo en las obras de Ana Longoni, *La Chiara* (2004/05) y en *árBOLES* (2006), y que también es posible constatar en películas como *Los rubios* de *Albertina Carri* (2002) y *N* (2007), de Nicolás Prividera.

Los productos culturales de un cierto sector de las nuevas generaciones contribuyen a reavivar los debates sobre las memorias del pasado reciente, al interrogar a las generaciones anteriores acerca de sus vínculos y vivencias con ese pasado traumático. Se acercan al pasado como “otros” diferentes dispuestos a confrontar y a dialogar, “más que a re-presentar a través de la identificación” (Jelin, 2002: 34), generándose así un proceso de reinterpretación y de resignificación antes que de mera reproducción. Algunas de estas narrativas emergen en estos últimos años luego de haber estado ocultas, sobreviviendo en el ámbito privado de la intimidad personal, como en el caso de las memorias de las hijas de los militantes y presos políticos de la obra *170 explosiones por segundo* (2011). No obstante, es cierto que no puede pensarse a la generación de los hijos como un bloque unívoco, propulsor de un programa estético/político monolítico, sino que, por el contrario, las memorias que ellos construyen son diversas, polifónicas, contradictorias, en conflictividad y tensión entre sí, determinadas por marcas de edad, género, clase, origen, etc. Pero al mismo tiempo constituyen un ejemplo destacado de las disputas por los sentidos de las memorias del pasado reciente, al que nos referimos con anterioridad.

Teatro posdramático, performático, de la experiencia, documental, biodrama

Todas las obras que analizamos aquí son hijas del siglo XX, en el sentido de que durante este siglo y fundamentalmente bajo el impulso de las vanguardias, la teatralidad comenzó a variar en su arquitectura y lenguaje. En algunos casos esto implicó una preponderancia menor del texto, la desestructuración del relato, una ruptura radical en la noción psicologista del personaje y con el principio de representación mimética de lo real -cuya estética preponderante era el realismo decimonónico- al señalar la artificialidad y la construcción cultural de ese modelo, y una acentuada jerarquización de lo corporal y lo vivencial. Esta situación, hacia la segunda mitad del siglo XX, vivió un acelerado proceso de radicalización, haciendo de la escena teatral contemporánea un espacio híbrido a partir de una mayor presencia de las artes visuales, los *media* y las acciones performativas. Una zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética. El problema de “lo real”, de lo biográfico o lo documental, no queda reducido a la presencia del ejecutante ni al suceso real que ocurre o no dentro de la escena y genera una reflexión dentro del marco estético, sino que, más allá de la especialización y la hiperreflexividad, el retorno a lo real apela al entrecruzamiento entre lo social y lo artístico, acentuando la implicación ética del artista, configurando nuevos espacios para un arte político renovado y en diálogo con su época. Una implicación que en el caso de los protagonistas de las obras que mencionamos no puede ser más explícita, pues en ambos casos los *performers* rescatan y recuperan las memorias de sus padres militantes y/o presos políticos. Lo social, lo político y lo artístico se juegan en la dimensión de lo íntimo y de la memoria personal.

El concepto de Biodrama fue creado por la actriz y directora teatral Viviana Tellas. El objetivo de este nuevo género dramático es el de teatralizar el material biográfico de personas “comunes y corrientes”. Se genera así un interesante entrelazamiento entre lo particular y lo general, las microhistorias de vida y la macrohistoria. Esta experiencia que abreva en las fuentes del teatro documental se nutre de los elementos ficcionales aportados por la dramaturgia teatral, de manera tal que las vidas de cada una de las personas que son objeto del biodrama asumen nuevas perspectivas. Por lo que venimos señalando, se puede pensar al biodrama desde las coordenadas de la *performance*, el teatro documental y el post-dramático, como aquel que no pretende permanecer en el formato tradicional de la representación, sino que busca la proximidad a la experiencia inmediata con lo real. En estos *tiempos postdramáticos*, la memoria traumática asume la forma del biodrama, del teatro documental, de la *performance*, para exorcizar fantasmas que se resisten a abandonarnos.

Estas nuevas conceptualizaciones constituyen complejos cuestionamientos sobre las producciones ficcionales y el estatus mismo de ficción. Lehmann (1999) no concibe al actor como un representante sino como productor de auto-representaciones. El cuerpo del actor, del practicante o del ejecutante escénico, “*corporalité autosuffisante*” (corporalidades autosuficientes), no es solo una presencia material que ejecuta una partitura performativa dentro de un marco autorreferencial y estético, sino que su cuerpo es el de un sujeto inserto en una coordenada cronotópica. La presencia es un *ethos* que asume no solo su fisicalidad sino también la eticidad del acto y las derivaciones de su intervención. El cuerpo deviene así en “soporte material de la obra de arte” (Pinta, 2013: 22). Es un teatro que se aproxima, en palabras de Lehmann, al gesto de la autorrepresentación del *performer*, que se consolida como un proceso y no como un resultado, objeto artístico realizado como acción y producción más que como producto, pasando del “objeto representacional a la presentación de sujetos y de situaciones llevadas a cabo en espacio y tiempo reales” (Pinta, 2013: 24). La memoria es un proceso en construcción permanente, hace pie allí precisamente donde deviene proceso y no producto, en este último caso se cosifica y se anquilosa, volviéndose “historia oficial”, no dejando ver sus hendiduras. La memoria deviene *performance*, arte de acción, procesual, efímera y cambiante, no sólo por el resultado de las disputas de las tensiones debidas a los actores sociales que la ponen en juego, sino también por la fugacidad del instante que implica su teatralidad. El cuerpo del actor-*performer* asume desde esta perspectiva una matriz sociopolítica, deviene entonces en la escena actual sujeto-cuerpo político, “y la *performance* se vuelve una herramienta teórica y práctica que permite flexibilizar los mecanismos compositivos del teatro, extender su campo de acción del juego y al mundo y apartarse del universo cerrado y autosuficiente de la ficción teatral tradicional” (Pinta, 2013: 43).

Los términos “*performance*”, “teatralidad”, “teatro documental”, “biodrama”, “teatro posdramático”, están interrelacionados y están siendo repensados por los teóricos del teatro y de la *performance*, indicando que la actividad escénica se encuentra desde hace tiempo en un intenso proceso de revisión de sus fundamentos estéticos y en donde la apertura hacia otras disciplinas y actividades ocupa un lugar destacado. Existen préstamos, cruces, diálogos, fronteras porosas y contaminaciones entre estos conceptos, puesto que escapan a las taxonomías tradicionales que han condicionado a la teatralidad. Las categorías de imitación o mimesis, catarsis e identificación, han sido seriamente cuestionadas junto con la centralidad que había asumido históricamente la textualidad dramática, en la medida en que todos los restantes elementos escénicos se subordinaban a ella, a partir de la herencia dada por la tradición aristotélica. Debido, entre otros factores, al énfasis dado a la palabra como forma de conocimiento del mundo, así como al personaje en tanto portador de una conciencia y de características psicológicas coherentes y unívocas que lo asimilan a una persona, el teatro dramático tiene consecuencias que exceden lo meramente escénico, así “el drama resulta un modelo es-

tético de fuertes implicaciones sociales (a partir del rol central que le otorga al individuo en la sociedad y en la historia) y epistemológicas (a partir de la posibilidad de representar y conocer la realidad humana a través del lenguaje, más precisamente del diálogo escénico)” (Pinta, 2013: 54). El teatro posdramático, en cambio, no parte necesariamente de ni representa un texto dramático previo, sino que se ha configurado a partir de escrituras escénicas y performativas experimentales, asociadas a procesos de investigación en los bordes de lo teatral, explorando, en muchos casos, estrategias de las artes visuales. La puesta en cuestión de la noción de representación no es nueva, sino que ya tuvo lugar desde comienzos del siglo XX con las experiencias de las primeras vanguardias artísticas, la cual generó un fuerte cambio epistemológico y una irrupción de nuevas alternativas (Brecht, Piscator, Meyerhold, Beckett, Pinter, Ionesco, Müller, entre otros), opuestas a la lógica realista, en que conocemos y mediatizamos el mundo. “Desde manifestaciones poéticas muy diversas, el teatro del siglo que acaba de finalizar fue cuestionando a través de sus procedimientos de representación los principios éticos subjetivos por los cuales conocemos y producimos el mundo de referencia común” (Sequeira, 2013: 66). Así, el problema de la representación teatral se encuentra íntimamente vinculado al del referente, “ya que no siempre la acción de la escena tiene relación con un modelo externo a ella” (Argüello Pitt, 2013: 33). En muchas obras del teatro contemporáneo existe una realidad material concreta y tangible, propia de la escena, que supone una emancipación de la obra, esa tercera cosa que se instala entre actores y espectadores, de la que nadie es propietario, que “ya no se parece a nada, sólo a sí misma” (Argüello Pitt, 2013: 32). En estos casos, el referente de la escena es ella misma.

Las transformaciones que tuvieron lugar en las últimas décadas, que encuentran un claro correlato en las obras analizadas, han flexibilizado las delimitaciones que separaban al género teatral de prácticas que, como la *performance art* (entendida como un ámbito de articulación y de diálogo entre distintas disciplinas como la poesía, la danza, el teatro, el cine, el video, las artes visuales y la música, que genera un arco muy plural de obras en las que prima la idea de evento, acontecimiento, intervención, acción, etc., y cuya característica central es el hecho de ser efímeras e inacabadas), tienden a producir una experiencia concreta y han proporcionado el surgimiento de un espacio liminal entre la *performance* y el teatro, constituyéndose así en un punto de inflexión respecto de los abordajes teóricos teatrales convencionales, en relación a los procesos de producción de sentido (Pinta, 2013: 105). La *performance*, el biodrama, el teatro documental y posdramático actual se juegan justo en ese espacio limítrofe. Y la memoria del pasado reciente asume esta forma híbrida, huidiza, performática. Lejos de brindarnos un abordaje cosificado del terrorismo de Estado y sus consecuencias, este teatro apunta a resignificar las formas de (re)presentación sobre aquellos años. Nos encontramos ante obras profundamente autorreflexivas, que no dudan en visibilizar sus propios me-

canismos de construcción artificial, “llevando a cabo una reflexión más amplia acerca de los procesos sociales de significación” (Pinta, 2013: 110). Así, no solamente se hacen visibles los procesos de producción de las obras contemporáneas posdramáticas, sino que la propia identidad teatral se torna inestable, como resultado de la apertura del teatro hacia otras disciplinas y prácticas artísticas.

***Performance*, un concepto fructífero siempre en discusión**

Al hablar de *performance*, “una palabra abarcadora e indefinida, que significa muchas cosas aparentemente contradictorias” (Taylor, 2012: 11), pensamos en conceptos asociados a ella tales como hibridez, impureza, fluidez, interdisciplinariedad. Algunas de estas nociones refieren a lo líquido, lo cual da cuenta de la inasibilidad de un término complejo que no acepta definiciones fijas. Un territorio conceptual con clima caprichoso y fronteras cambiantes; un lugar donde la contradicción, la ambigüedad y la paradoja no son sólo toleradas sino estimuladas. La especialista Diana Taylor sostiene que para algunos artistas, *performance* (como se utiliza en Latinoamérica) refiere a *performance* o arte de acción, perteneciente al campo de las artes visuales. El término refiere a la perspectiva que se abre como un campo emergente para nuevas intervenciones artísticas y académicas. Las *performances* funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas (Taylor, 2012: 17), o lo que Richard Schechner ha dado en llamar *twice behaved-behavior* (comportamiento dos veces actuado). Para este autor, la *performance* es un “entre”, en el medio de distintos lugares y áreas: intercultural, interdisciplinario, intergenérico. *Performance*, en un nivel, constituye el objeto de análisis de los estudios de *performance*, e incluye diversas prácticas como la danza, teatro, rituales, protestas políticas, funerales, etc. que implican comportamientos teatrales, predeterminados o relativos a la categoría de evento. Para constituir las en objeto de análisis, estas prácticas son generalmente definidas y separadas de otras que las rodean. Muchas veces esta diferenciación forma parte de la propia naturaleza del evento, una danza determinada o una protesta política tienen principio y un fin, no suceden de manera continuada o asociadas con otras formas de expresión cultural. En este plano, entonces, decir que algo equivale a una *performance* equivale a una afirmación ontológica. En otro plano *performance* también constituye una lente metodológica que permite a los académicos analizar determinados “eventos” como *performances*. Las conductas de sujeción civil, resistencia, ciudadanía, género, etnicidad, identidad sexual, por ejemplo, son ensayadas y reproducidas a diario en la esfera pública. Entender este fenómeno como *performance* sugiere que *performance* también funciona como una epistemología. Como práctica incorporada de manera conjunta con otros discursos culturales, el concepto de *performance* ofrece una determinada forma de conocimiento. Víctor Turner basa su comprensión del

término en la raíz etimológica francesa “*parfournir*” que significa “completar” o “llevar a cabo por completo”. Para Turner así como para otros antropólogos que escribieron sobre esta cuestión en los años sesenta o setenta, las *performances* revelaban el carácter más profundo, genuino e individual de una cultura. Así, desde esta perspectiva nuevamente podemos pensar la *performance* como una vía de expresión privilegiada para constituirse en vehículo de transmisión de memorias individuales y colectivas, en relación al pasado traumático del país.

La *performance*, según Taylor, puede mantener a veces una relación tensa con los sistemas de poder, aunque estos en gran medida han logrado incorporarla y neutralizarla. Desde esta perspectiva, existe una distancia crítica que la *performance* establece con respecto a la vida cotidiana, en tanto “expondría lo prohibido, lo banal, provocaría la repulsión y la atracción de zonas no visibles en las prácticas y en los discursos sociales” (Pinta, 2013: 77). La *performance* supone siempre una crítica del comportamiento mimético, por eso, entre otros motivos, las obras que analizamos aquí son susceptibles de ser pensadas en términos performáticos o performativos para utilizar la terminología del filósofo John Austin, ya que todas ellas suponen un alejamiento del realismo. Esta crítica incluye la posibilidad de la generación de un cambio, de la expansión de las fronteras de lo decible y lo visible en relación al campo de la memoria. Desde un abordaje teatral y performático de la memoria podemos transmitir el sentido social del pasado traumático, generar y recuperar identidades. Esto se puede ver claramente si pensamos las rondas de las Madres de Plaza de Mayo con sus pañuelos blancos y las fotografías de sus hijos desaparecidos como una *performance*, en tanto “lucha por el espacio y por hacer visibles los crímenes de la dictadura. Han dejado una marca definitiva. Su *performance* político ha sido duradero” (Taylor, 2012: 47). Si para Taylor las *performances* funcionan como “actos vitales de transferencia, transmitiendo el saber social, la memoria y el sentido de identidad a partir de acciones reiteradas”, entonces ellas se constituyen en vehículos destacados para construir memorias descentradas y desjerarquizadas pero también consolidadas y dominantes, siempre en tensión entre sí, sobre el terrorismo de Estado. La función de transmisión de sentidos sociales y por ende de memorias, es central en la *performance* y en el teatro, y es justamente lo que queremos remarcar aquí, puesto que “en su carácter de práctica corporal en relación con otros discursos culturales, la *performance* y el teatro ofrecen también una manera de generar y de transmitir conocimientos a través del cuerpo, de la acción y del comportamiento social” (Taylor, 2012: 33). Transmisión de conocimientos, de saberes y prácticas sociales, memorias colectivas y estrategias performáticas a través de la reactivación de un repertorio de gestos y significados, se encuentran inseparablemente unidos a lo largo de la historia de nuestro continente, puesto que “los pueblos originarios en las Américas han dependido de prácticas corporales y ceremoniales para afirmar sus valores y hacerlos visibles” (Taylor, 2012: 84). En la medida en que la *performance* teatral supone un acto

reiterado, re-actuado, re-vivido (Schechner), es decir que opera dentro de un sistema de códigos y convenciones, entonces ciertos sentidos de la memoria que se transmiten a través de la teatralidad se fijan y se anclan, mientras que otros permanecen ocultos o ignorados, o simplemente aun no han logrado visibilidad social.

Este concepto complejo e imposible de ser definido de manera estable, deviene así en una suerte de “esponja mutante”, tomando ideas y metodologías de variadas disciplinas y generando nuevas formas de conceptualizar el mundo. Distintos fenómenos sociales pueden ser analizados desde la perspectiva de la *performance*, incluso el propio país puede pensarse bajo este prisma, “en el sentido de la puesta en escena de lo nacional” (Taylor, 2012: 31), un concepto próximo a la perspectiva de Ricardo Bartís, quien no cesa de pensar a la Argentina en tanto falsedad, apariencia, simulación o impostura político/teatral, como campo fructífero y permeable a la ficción dramática. Su propuesta de un tipo de teatro performático “de estados”, de presentación, ejecución u operación, entendido como puro acontecimiento que desconfigura cualquier plan previo, opuesto a un teatro representativo, de corte psicologista, en donde el relato se va construyendo de manera necesariamente causal, emerge y toma gran fuerza desde mediados de los años noventa, con el auge y el crepúsculo de las políticas neoliberales en nuestro país, y estalla en el período inmediatamente posterior a la gran crisis de representación social y política del 2001. Si “todo lo sólido se desvanece en el aire”, si las referencias institucionales, aquellas que le daban cierta sensación de seguridad al mundo circundante, han sido totalmente borradas, entonces el teatro debe repensar sus procedimientos, necesita reelaborarse y reinventarse, dando un completo salto al vacío. Si la creación de ficcionalidad y la manipulación de la realidad, en el sentido de crear una realidad distinta *al mundo que vemos ahí afuera*, ha sido apropiada por la política, si los mejores actores han pasado a ser los políticos, si la representación comienza a ser fuertemente cuestionada, entonces el teatro deberá redefinir un lugar y tarea que le sean propios. Cierta zona del teatro contemporáneo deviene así tanto en crítica del propio teatro como de las aptitudes de toda representación, incluida la política, en tanto fuente de conocimiento del mundo. Esta crítica a la representación, en tanto alejamiento de la búsqueda de sentido a partir de un referente externo a la propia escena, pero también como respuesta ante la crisis de toda representación política, genera en una parte del teatro contemporáneo argentino de las últimas dos décadas el desarrollo de un teatro no representativo con una mecánica de construcción escénica, aun en sus múltiples variantes, claramente definida: un modo de trabajo para desarrollar un lenguaje de actuación nacido desde dentro de la obra y no impuesto desde afuera. El teatro se constituye así en tanto sistema de construcción de apariencias y simulacros, en el que la situación dramática consistiría en revelar dos cosas a la vez: lo que se formula y la existencia de su falsedad, la idea de lo real y la fractura.

Existe un tipo de teatro performativo que está allí para cuestionar, incomodar, desautorizar códigos y convenciones, para recuperar y poner en escenas nuevas formas de representación de las memorias de la dictadura. Ejemplo de esto último han sido también los llamativos, contundentes y carnalescos escraches que desde 1995 han venido realizando miembros de H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), agrupación conformada por hijos de desaparecidos y prisioneros políticos, junto con colectivos de artistas como el GAC (Grupo de Arte Callejero), con el fin de exigir “juicio y castigo” para los genocidas y sus cómplices. Muchos de estos escraches han sido puestos en escena en obras que integran el ciclo de “Teatro x la Identidad”, pues hay que tener en cuenta que estos son profundamente teatrales, una acusación performática que tiene el claro objetivo de llamar la atención de los vecinos. “Marionetas gigantes, ratas móviles y, a veces, enormes carteles con las fotos de los desaparecidos, son algunos de los elementos que acompañan a los manifestantes mientras cantan y bailan por las calles” (Taylor, 2012: 64). Los escraches funcionan con el fin de “poner en evidencia, revelar en público, hacer aparecer la cara de una persona que pretende pasar desapercibida” (HIJOS capital). Conformen una suerte de *performance* de guerrilla en un momento en el que los crímenes de la dictadura quedaban impunes. En términos de Austin nos encontramos ante un enunciado performativo “infeliz”, puesto que los códigos, las convenciones y el marco legal que le dan sentido, han sido quebrados. Como no había validez jurídica alguna en torno a los crímenes del terrorismo de Estado en la década del noventa, los escraches venían no sólo a denunciar esa falta sino a exponer públicamente, para el escarnio de los vecinos, a sus ejecutores.

Memorias performativas

Lo que aquí planteamos es la noción de actos teatrales y performativos de memoria, que son propios del acontecer escénico. Las obras teatrales que abordan el terrorismo de Estado llevan inscriptas en su matriz de generación la capacidad de transmitir estas memorias. “Actuar la memoria” implica aquí accionar la memoria desde el presente de la performatividad teatral, teniendo en cuenta el origen etimológico de la palabra “drama”, que significa “acción”; acciones y actos que construyen memorias del terrorismo de Estado específicamente performativas, memorias que se producen en el momento mismo de su enunciación, y que por lo tanto son diferentes de aquellas que elaboran otros medios, dispositivos, lenguajes o formatos.

En este momento del arte teatral y performático contemporáneo, caracterizado por esa búsqueda incesante de materiales, prácticas, técnicas y disciplinas heterodoxas con respecto a los usos ha-

bituales, en este instante de ampliación de sus fronteras y del abandono de los lugares ya transitados, en esta zona transdisciplinaria y deconstructiva, nos preguntamos aquí por la construcción de las memorias específicamente teatrales de la dictadura. Memorias afectivas, sensibles, performativas, que están creándose y recreándose incesantemente desde el aquí y ahora del presente escénico. La performatividad de las memorias no atañe solamente a lo que sucede durante la presentación de una obra teatral, sino que en ella, desde su momento procesualmente productivo, se encuentra inscrita la matriz de acción de estas memorias, las cuales suponen también la capacidad y posibilidad de transmisión/transferencia de las mismas, así como de saberes sociales e identidades. Esta transmisión es a la vez consciente e inconsciente, constituye el testimonio de “la existencia de cierta relación entre el pensamiento y el no-pensamiento, de cierto modo de presencia del pensamiento en la materialidad sensible, de lo involuntario en el pensamiento consciente y del sentido en lo insignificante” (Rancière, 2005: 15). Esta posibilidad de transmisión de las memorias de la dictadura desde el campo teatral supone no sólo lo que ellas “saben”, lo que transfieren explícita y conscientemente, sino que se encuentra ligada también a la brecha que existe entre una palabra o una imagen y lo que ambas dicen. El teatro participa de un carácter cifrado del acontecer. “Pero ese cifrado no es la disimulación de alguna ciencia secreta [...] no es nada más que la inscripción del proceso mismo por el cual esa palabra es producida” (Rancière, 2005: 18). Los actos teatrales transmiten memorias performativas contradictorias, conscientes e inconscientes, que hablan y callan a la vez, que saben y no saben lo que dicen, porque ellas operan a la manera del pensamiento, de la escritura y del inconsciente estético en términos de Rancière, vale decir, en tanto pensamiento que no piensa, “que obra no sólo en el elemento extranjero del no-pensamiento, sino en la forma misma del no-pensamiento. A la inversa, hay no-pensamiento que habita en el pensar y le da una fuerza específica. Ese no-pensamiento no es sólo una forma de ausencia del pensamiento, es la presencia eficaz de su opuesto. Hay [...] una identidad del pensamiento y del no-pensamiento que está provista de una fuerza específica” (Rancière, 2005: 14). Este pensamiento corporal, afectivo, sensible, consciente e inconsciente, cifrado y explícito a la vez, es lo propio de las memorias performativas engendradas a partir de estos actos teatrales. Memorias inscriptas en el espesor de los signos del lenguaje teatral, en los cuerpos de los actores, en su carácter lumínico, en los ámbitos espaciales, escenográficos, plásticos y temporales; memorias que instauran un poder de significación propio del acontecer teatral, que en su hacer y rehacer “presentifican” aquello que ya no está, constituyéndose como momentos de evocación de ciertas instancias del pasado reciente. Son memorias encarnadas en el presente de lo teatral y lo performático que involucran enteramente al espectador consciente e inconscientemente, afectiva y cognitivamente: será él quien lea la potencia de la singularidad de estas memorias en relación con sus competencias y su horizonte de expectativas. Memorias que en nuestro caso, por el espesor de los elementos y recursos involucrados en la teatralidad, buscan reponer la presencia de la ausencia,

con el fin de anular los estragos que la dictadura genocida hizo sobre las personas, sobre el ser y el estar de las personas. Son memorias que consistirían no tanto en representar o dar cuenta en forma explícita de lo real, sino que más bien buscan captar sus fuerzas y revelarlas, en hacer sensibles el tiempo y la duración de las cosas, en explicar la tensión que recubren lo banal y lo cotidiano. En la multiplicidad de los recursos, disciplinas y lenguajes que se ponen en juego en una obra teatral se encuentran cifradas las huellas del pasado reciente. Las memorias performativas son entonces aquellas que se transmiten a partir de estos actos teatrales; transmisión que nunca se revela como transparente y unívoca, sino que es más bien opaca, llena de intersticios, contingencias y huecos, que debe ser restituida en sus múltiples y contradictorios sentidos mediante un trabajo de desciframiento y relectura. Por tal motivo, el lugar del espectador, en tanto es interpelado por estos actos teatrales a la realización de un esfuerzo interpretativo considerable, es determinante, en el sentido de que él participa de las experiencias teatrales que construyen estas memorias. Esta dificultad en la conceptualización está dada porque una experiencia escénica sería así aquello que rechaza la clausura del sentido que impone toda repetición de lo ya conocido y en la que la inestabilidad deviene en principio compositivo. Las memorias performativas refieren a un “estar” escénico, un saber de los sentidos, un verdadero acontecimiento del cuerpo “que desplaza momentáneamente al diseño mental prefabricado de la representación” (Sequeira, 2013, 64). Excediendo a la dimensión de la significación, es decir aquella que ancla, fija y estabiliza un campo de asociaciones y de sentidos posibles para todo acontecer escénico tiene lugar una dimensión performática que genera fugas que instauran potencias desconocidas, al escapar de las condiciones predeterminadas de todo montaje teatral, y que habilita por lo tanto “nuevas experiencias, sujetos y discursos” (Sequeira, 2013: 62). Las memorias performativas se transmiten a partir de este pensamiento específicamente teatral, un tipo de pensamiento que compone y articula “esa tercera cosa de la que ninguno es propietario, de la que ninguno posee el sentido, que se erige entre los dos, descartando toda transmisión de lo idéntico” (Rancière, 2010: 23). Cada participante del acontecer escénico, (actores, director y espectadores), se deja afectar en la búsqueda de sus propias asociaciones, en la generación de un proceso de mutua estimulación y afectación que deviene en acontecimiento imprevisible. En este proceso el cuerpo ocupa un lugar determinante, ya que a través suyo surge una verdadera espesura de signos que da cuenta de la complejidad del acontecer escénico. “El cuerpo o lo corporal, exige una 'lógica de las sensaciones' (Deleuze), el actor no sólo emite signos, sino que también estimula intelectualmente y sensorialmente al espectador” (Argüello Pitt, 2013: 34). El cuerpo del actor irrumpe desestabilizando las gramáticas de la significación, el orden repetitivo y redundante de la representación, ofreciendo de esta manera una fuga poética imprevisible; fuga poética que deviene desde su misma irrupción en política, en la medida en que es capaz de provocar nuevas relaciones de sentido, memorias y experiencias renovadoras. Las memorias performativas inscriptas en los actos teatrales se transmiten

así de la misma manera en que operan las imágenes pensativas de Rancière, en tanto conforman un nudo entre varias indeterminaciones y funcionan como efecto de la circulación entre los creadores, el acto escénico vivo y los espectadores, y en donde se pone en juego en el instante pleno de la teatralidad, lo intencional y lo no intencional, lo sabido y lo no sabido, lo expresado y lo inexpressado, lo presente y lo pasado.

Hay que tener en cuenta, por otra parte, que existen regímenes de visibilidad y de “pensabilidad” de las memorias: en todo momento histórico se activan ciertas posibilidades de decibilidad y de visibilidad de aquellas, algunas adquieren preeminencia sobre otras, convirtiéndose en hegemónicas. Las memorias performativas operan en el marco de estos regímenes, dentro de un complejo y opaco intercambio de “relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no dicho” (Rancière, 2010: 78). A través de la combinatoria de los múltiples recursos que ponen en juego, estas memorias transmiten también detalles, que generan “el impacto directo de una verdad inarticulable que se imprime en la superficie de la obra desbaratando toda lógica de historia bien organizada, de composición racional de los elementos” (Rancière, 2010: 53). Es esta suerte de “verdad” del horror del terrorismo de Estado la que se vehiculiza a través de estos objetos parciales, de estos fragmentos desconectados que tienen lugar cada vez que las memorias performativas advienen al mundo, en el instante mismo en que un acto teatral acontece, y que deshacen el orden de la representación para dar paso a una “verdad inconsciente” sobre aquellos años oscuros. Nos referimos a fragmentos que constituyen imágenes separadas de sus contextos, un signo “amputado” de su entramado de origen, la pieza aislada de un rompecabezas, imagen singular que evidencia y pone en funcionamiento su ser parte de otros contextos y universos de sentido pero, a la vez, acarrea su falta, dado que lo que representa no está presente. Es lo que ocurre en la fragmentariedad que propone la densidad signífica de la yuxtaposición intertextual de *Los murmullos* (2002), de Luis Cano, pero también en las constantes referencias a los padres de los performers en *Mi vida después* (2009), ya que sólo accedemos a ellos a través de imágenes de archivo, ficcionalizaciones, grabaciones de audio, etc., lo cual genera una configuración netamente fantasmática, verdadera presencia/ausencia. Estos fragmentos, como el discurso de Videla o las partes de *La Metamorfosis* de Ovidio incluidas en la obra de Luis Cano, operan a la manera de instantes incompletos que no pueden fundirse nunca en una totalidad de sentido homogénea y unívoca, constituyéndose en verdaderas presencias que acechan e inquietan el sentido común, en las obras que analizamos aquí sobre el terrorismo de Estado. Así, la concurrencia de gestos o acciones (fragmentos) provenientes de líneas de sentidos o “representaciones” diferentes provoca un efecto de choque. Y provocan un extrañamiento que las vuelve altamente significantes. Se desarrollan así, en estas obras, memorias performativas a través de una mutación permanente de imágenes escénicas fragmentarias que generan formas, ritmos, intensida-

des, duraciones, y que presentan en el primer plano que supone toda figura, el peso y la densidad intrínseca a toda materialidad escénica: cuerpos, sonidos, silencios, luces, sombras, vestuarios y espacios escenográficos, etc. Memorias performativas que se vehiculizan en imágenes afecciones, que no se dejan asimilar completamente al sentido, que impactan, golpean, rozan íntimamente al espectador, y que sólo luego de llegar al cuerpo del otro pueden ser nombradas y reconfiguradas, por lo que recién en ese momento adviene el sentido. Lo escénico constituye así una apertura hacia la irrupción del espacio de estas memorias.

Creemos, por otro lado, que los cruces y las hibridaciones no se dan solamente entre disciplinas artísticas sino entre conceptos y categorías específicos de cada una, declinando tal especificidad en virtud de las posibilidades de lectura que admiten los objetos observados. Por tal motivo en este trabajo tomamos distintos conceptos y categorías provenientes de diferentes ámbitos con el fin de constituir un campo de pensamiento fértil, múltiple y complejo, que nos permita abordar interdisciplinariamente el tipo de teatro que aquí analizamos.

Desde esta perspectiva, cada obra de teatro que aborda los setenta se constituye en un acto performativo de memoria, una suerte de reservorio de memorias afectivas, escénicas, sensibles (en el sentido en que lo entiende Rancière, es decir, en tanto fijación de un común repartido y unas partes exclusivas, como división de los espacios, de los tiempos, de las formas de actividad y de los modos de hacer, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido, de lo que define a la vez el lugar y el dilema de la política como forma de experiencia). Cada obra es un acto específico de memoria teatral en relación al terrorismo de Estado, una suerte de acto estético en tanto configuración de la experiencia que da lugar a nuevos modos del sentir y que induce nuevas formas de subjetividad política, teniendo en cuenta que el teatro es capaz de perturbar la división de identidades, actividades y espacios claramente delimitados y establecidos en el espacio común de una sociedad determinada. Hablamos de “memorias” en plural porque estamos pensando siempre en un campo en tensión y disputa no cerrada entre memorias hegemónicas y subalternas, centrales y desplazadas, preeminentes e ignoradas.

Alfonso de Toro en su artículo “Memoria performativa y escenificación: ‘Hechor y Víctima’ en *El desierto* de Carlos Franz”, desarrolla una categoría similar, pero al mismo tiempo sustancialmente diferente en aspectos significativos, con respecto a la que abordamos en este artículo. De Toro se refiere al concepto de “memoria performativa” y sus diversas “escenificaciones” como el término más adecuado para describir los diversos procesos tanto históricos como individuales o colectivos, en particular en lo que se refiere al pasado traumático. En el mencionado artículo, lleva adelante el análisis de la novela *El desierto*, del escritor chileno Carlos Franz. Ese texto le sirve para reflexionar

sobre las modalidades que asumen las memorias a la hora de recordar el traumático pasado reciente. Para de Toro, tanto las memorias individuales, como las colectivas y culturales operan “como instrumentos mediático-performativos y translatológicos como un nuevo paradigma transdisciplinario para enfrentarse al pasado, haciendo posible el presente y el futuro de muy diversas perspectivas” (de Toro, 2011: 4). Desde esta posición, la memoria no funcionaría a partir de la reconstrucción de experiencias históricas, ya sean personales o colectivas, sino como construcciones “que cada vez son reactualizadas y recodificadas por cada escenificación, performance y translación” (de Toro, 2011: 7). Este autor desarrolla así una concepción de la memoria “como algo performativo y nómada, dinámico y productivo” (de Toro, 2011: 12). Memorias performativas que sólo pueden ser subjetivas, llenas de lagunas, rupturas y vacíos. De Toro diferencia entre memoria y recuerdo, e incluye dentro de este último a lo que él denomina “performance” o “escenificación”. Distingue así entre la memoria como sistema, en tanto “recipiente de acontecimientos vividos, experimentados o recibidos por diversas fuentes y el recuerdo que es la actualización, la puesta en marcha del proceso de memoria, su performance y escenificación individual o colectiva, la concretización de objetos que se encuentran en el recipiente ‘memoria’” (de Toro, 2011: 14). La memoria performativa se encuentra aquí vinculada al recuerdo, mientras que en nuestro caso estas memorias operan en la propia matriz de inscripción de los acontecimientos teatrales. Las memorias performativas no son recuerdos, sino que ellas mismas constituyen pensamiento teatral puesto en acción, en el marco de una obra o una *performance*. En este sentido cabe preguntarnos en dónde podemos rastrear concretamente las memorias performativas, ya sea en una obra de teatro o en una *performance*. En *Mi vida después*, pensamos que aquellas se encuentran en las grabaciones que recuperan las voces de quienes ya no están, en los vestuarios de los padres de los performers, en las fotos, pero también en las ficcionalizaciones que llevan a cabo sus hijos, quienes (re)actúan, como diría Schechner, momentos y circunstancias de las vidas de sus progenitores.

De Toro trabaja una memoria corporal asociada al recuerdo específico de la víctima de la tortura o la violación, como en el caso de Laura, el personaje protagonista de la novela de Carlos Franz que analiza. Una memoria del cuerpo que permanece “almacenada en una recámara, en una despensa sellada por la represión, pero las marcas, las cicatrices, el dolor quedan inscritos y grabados en el cuerpo” (de Toro, 2011: 5). Un cuerpo que lleva inscrita sus propias modalidades de escritura (y de teatralidad, agregamos), de la misma manera que el concepto de memorias performativas que aquí desarrollamos. Los actos teatrales y performáticos que abordan la experiencia del terrorismo de Estado traen a la superficie de la memoria cultural y colectiva aquello que quedaba almacenado en el recinto correspondiente al trauma de la memoria individual (de Toro), y así ésta última se convierte en patrimonio de toda una sociedad y en cuerpo de resistencia.

El escribir [y también el hacer teatro y *performance*], es la mediatización, la válvula de escape, la performación y translación del tabú, es recordar, no sólo en términos individuales sino en lo que se refiere a un colectivo social: un acto performativo de memoria puede representar la salida y/o la problematización de una situación traumática, un primer paso hacia la reelaboración social por un acto de elaboración catártica (de Toro, 2011: 16).

Es central para nuestro análisis señalar que de Toro hace hincapié exclusivamente en el carácter performativo del lenguaje, tanto oral como escrito, tributario de la perspectiva de John Austin, que sería entonces lo preponderante en estas memorias desde su concepción, en cambio desde aquí propugnamos un concepto ampliado y de mayor complejidad de memoria performativa, vinculado a la *performance* y al teatro, que excede -aunque también la incluye- la incumbencia de la lengua. Además, como mencionamos antes, de Toro desarrolla la categoría de memoria performativa en lo que se refiere específicamente a las víctimas del accionar del terrorismo de Estado, mientras que en nuestro caso, estamos pensando a este tipo de memorias como propias de las inscripciones del hacer teatral y performático en general, más allá del objeto de estudio específico de este trabajo: las obras que abordan la dictadura. Así, para este autor,

[...] el sistema de la lengua, su posibilidad performativa y su capacidad comunicativa y cognitiva llega a sus límites en el caso de la víctima traumatizada e imposibilitada por la vergüenza y la culpa, por el tabú y la represión que se almacena en la memoria del cuerpo, como una virtualidad que va a necesitar de las palabras, pero de palabras que pasen por el cuerpo acompañado de la emoción, del afecto y de la consternación, que producen preguntas que “sólo se responden con la vida (de Toro, 2011: 8).

A modo de cierre

Como mencionamos al comienzo, este fructífero, ambiguo y rico concepto de “memorias performativas” que hemos venido desarrollando hasta aquí, forma parte de una tesis de doctorado aún en preparación, por tanto aún hay mucho por investigar, reflexionar y desarrollar en relación a las formas en que el teatro político contemporáneo aborda performativamente el pasado reciente de nuestro país.

En la medida en que uno de los temas centrales de la nueva historiografía es la generación de la historia misma, de su autenticidad y veracidad que no se desprende de un referente difuso en el tiempo, sino de su concretización en el acto de escribir, podemos pensar entonces que el teatro político contemporáneo no sólo construye memorias performativas en el preciso instante de su puesta en acto teatral, sino que también elabora, a través de sus obras, perspectivas históricas y formas de

narrar la historia del pasado reciente del país.

Bibliografía

Argüello Pitt, C. (2013). “Intersecciones de lo real en la escena contemporánea: del como si a lo real”. En *Teoría y práctica del acontecimiento escénico*, Córdoba, Documenta/Escénicas.

de Toro, A. (2011). “Memoria performativa y escenificación: ‘Hechor y Víctima’ en *El desierto* de Carlos Franz”. *Taller de Letras* (49) páginas 67-95. Recuperado de: http://www7.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl49/letras49_memoria_alfonso_toro.pdf

Gatti, G. (2011). *Identidades desaparecidas: peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.

Pinta, M. (2013). *Teatro expandido en el Di Tella*. Buenos Aires: Biblos.

Rancière, J. (2005). *El inconsciente estético*. Buenos Aires: del estante Editorial.

----- (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Sequeira, J. (2013). “La potencia de lo desconocido. Dirigir errando entre palabras y cuerpos”. En *Teoría y práctica del acontecimiento escénico*, Córdoba, Documenta/Escénicas.

Taylor, D. (2012). *Performance*. Buenos Aires: Asunto impreso.