

Los barrios tienen memoria: Dramaturgias liminales en la Ciudad de Buenos Aires

Maximiliano de La Puente
Universidad Nacional de Moreno/
Universidad Nacional de las Artes/Universidad Nacional de Buenos Aires
maxidelapuente@gmail.com

Ramiro Manduca
Universidad de Buenos Aires-Instituto de Investigaciones Gino Germani
ramiromanduca@gmail.com

Resumen: El 24 de marzo de 2018, en tres barrios de la Ciudad de Buenos Aires (Almagro, Villa Crespo y Paternal) se llevó adelante una *performance* en torno a las baldosas de la memoria de cada uno de ellos. La iniciativa partió de la Compañía de Funciones Patrióticas y supo agrupar a diversos colectivos artísticos, académicos y de derechos humanos. Partimos de concebir a las *performances* y al teatro como acontecimientos públicos por excelencia, que en el sentido planteado por Diana Taylor (1997) constituyen una parte fundamental de luchas sociales más amplias, en la medida en que se sitúan como lugares de disputa política porque son sitios para ver, mirar y mostrar. En este trabajo, desde la doble adscripción de investigadores y autores de la acción, se reconstruirá y analizará la experiencia particular de La Paternal. Dado que en dicha acción intervinieron la Comisión por la Memoria del barrio, el Colectivo Dominio Público y el Grupo de Investigación sobre Teatro Contemporáneo, Política y Sociedad en América Latina del Instituto Gino Germani, pondremos particular interés en problematizar las concepciones de "homenaje" en tensión de cada uno de los sectores sociales involucrados.

Palabras clave: Ciudad – *Performance* – Memoria – Homenaje - Liminalidad

Resumo: O dia 24 de março de 2018, em três distritos da Cidade de Buenos Aires (Almagro, Villa Crespo e Paternal) foi realizado uma *performance* em torno das telhas da memória. A iniciativa partiu da Compañía de Funciones e aprenderam juntos vários grupos artísticos, acadêmicos e de direitos humanos. Nós começamos a conceber as *performances* e o teatro como eventos públicos por excelência no sentido proposto por Diana Taylor (1997) que são uma parte essencial das lutas sociais mais amplias, na medida em que estão situados em locais de disputa política porque eles são sites para ver, olhar e mostrar. Neste trabalho, a partir da atribuição dupla de pesquisadores e autores da ação, ela será analisada desde a experiência particular de La Paternal. Desde essa ação que envolveu a Comissão da Memória do bairro, o Colectivo Dominio Público e do Grupo de Pesquisa em teatro contemporâneo, Política e Sociedade na América Latina do Instituto Gino Germani, será particularmente interessados em problematizar os conceitos de "honra" em tensão de cada um dos setores sociais.

Palavras-chave: Cidade – Performance – Memória – Tributo – Liminalidade.

Abstract: On March 24, 2018, in three neighborhoods of the City of Buenos Aires (Almagro, Villa Crespo and Paternal) a performance was carried out around the tiles of the memory of each one of them. The initiative started with the Compañía de Funciones Patrióticas and was able to bring together various artistic, academic and human rights groups. We start from conceiving performances and theater as public events par excellence, which in the sense proposed by Diana Taylor (1997) constitute a fundamental part of broader social struggles, to the extent that they are situated as places of political dispute because they are Sites to see, look and show. In this work, from the double ascription of researchers and authors of the action, the particular experience of La Paternal will be reconstructed and analyzed. Given that in this action the Commission for the memory of the neighborhood, the Colectivo Dominio Publico and the Research Group on Contemporary Theater, Politics and Society in Latin America of the Gino Germani Institute took part, we will put particular interest in problematizing the conceptions of "homage" in tension of each of the social sectors involved

Key-words: City – Performance – Memory – Tribute - Liminality

Introducción

La última dictadura militar argentina (1976-1983) constituye sin lugar a dudas un parteaguas en la historia reciente de nuestro país. Los crímenes de lesa humanidad, la apropiación ilegal de menores, los miles de desaparecidos, en definitiva, los efectos de las prácticas genocidas como desarticuladoras del entramado social (Feierstein, 2007) se proyectan hasta la actualidad. Las prácticas artísticas de la pos-dictadura no han sido ajenas a este fenómeno. Como señala Jorge Dubatti

La pos-dictadura remite a una unidad por su cohesión profunda en el redescubrimiento y redefinición del país bajo las consecuencias de la dictadura [...] implica asumir que la Argentina es el país de los treinta mil desaparecidos, de los campos de concentración, de la tortura y del asesinato, del exilio, la censura y la autocensura, del terror, de la subjetividad hegemónica de derecha y la complicidad civil con el aparato de represión del Estado [...] El Prefijo post expresa a la vez un periodo posterior a la dictadura y consecuencia de la dictadura (Dubatti, 2012: 206)

Los modos en que estas teatralidades pos dictatoriales se han puesto en escena fueron diversas, siendo una coordenada común en ellas apelar a estéticas alternativas poniendo en tensión al realismo que, en sus diversas variables, había sido hegemónico en al menos el teatro de Buenos Aires desde los años '50 del siglo XX (Pellettieri, 2001). Es así, que, desde los primeros años de la restauración democrática se ha configurado una suerte de "canon de la multiplicidad" (Dubatti, 2012) en el que encontramos entre muchas otras estéticas teatro comunitario, danza-teatro, artes performáticas, teatro de calle, biodrama, teatro documental, improvisación, teatro posdramático, y la lista podría continuar.

En este trabajo buscaremos abordar una experiencia donde estas coordenadas señaladas por Dubatti se hacen presentes, una acción en la que se indaga sobre las memorias construidas en torno a la última dictadura. Se trata de una iniciativa, que en términos de Ileana Diéguez (2014) puede ser entendida como una teatralidad liminal, como un "gesto simbólico que pone en la esfera pública deseos colectivos y construye otras maneras de politicidad" (Diéguez, 2014: 18). La misma se llevó adelante el 24 de marzo de 2018 en tres barrios porteños (Almagro, Villa Crespo y La Paternal), y en ella confluyeron diversos colectivos (de activistas, artistas e investigadores), bajo el título común los "Barrios tienen memoria". Se trató de una suerte de deriva urbana en la que, con distintos procedimientos, se transitó por las diversas "baldosas de la memoria"¹ de los barrios antes nombrados buscando apelar de un modo poético a ese pasado reciente.

Los principales impulsores de este evento fueron la Compañía de Funciones Patrióticas (CFP) y las artistas

1 Las baldosas por la memoria son una iniciativa que surge a partir de la organización Barrios por Memoria y Justicia, integrada por distintas comisiones de grupos vecinales de derechos humanos, que desde 2005 se agrupan en diferentes barrios porteños. Desde estos espacios se propuso señalar en cada barrio los lugares donde vivieron, estudiaron, trabajaron, militaron o donde fueron secuestrados los detenidos desaparecidos durante el terrorismo de Estado. A partir de 2006 la organización comenzó a homenajear con las llamadas "Baldosas por la Memoria" a vecinos desaparecidos durante la última dictadura militar en distintos rincones porteños. Texto extraído de: <http://www.espaciomemoria.ar>

plásticas María Paula Doberti y Virginia Corda. quienes desde 2015, han comenzado a realizar una serie de recorridos performáticos urbanos en distintos puntos de la Ciudad de Buenos Aires y el Conurbano Bonaerense , a los que han llamado Relatos Situados (RS)². En estas acciones, se proponen “transitar la ciudad, señalar edificaciones, detenerse en sus huellas” (Doberti, Lina, Seijo: 2016).

Tomando un heterogéneo corpus teórico, entre las que se destacan las concepciones de teatralidades liminales propuesta por Ileana Diéguez, las lógicas emancipadoras del arte según Jacques Rancière (2010), las memorias en disputa propuestas por Elizabeth Jelin (2002), el concepto de convivio acuñado por Jorge Dubatti (2007) y los aportes en torno al concepto *performance* de Diana Taylor (2012), buscaremos reconstruir críticamente parte de la acción en cuestión. En primer término, haremos una breve presentación de la trayectoria de la CFP, para luego ingresar de lleno en el análisis de la experiencia. Nos centraremos sólo en lo acontecido en el barrio de La Paternal ya que reviste la particularidad de que ambos autores hemos sido partícipes de ese recorrido. El involucramiento en el armado y planificación de la dramaturgia específica, en los roles de *performers* y al mismo tiempo como investigadores, es una triple adscripción necesaria de ser legalizada ya que las reflexiones de las próximas páginas son parte de balances ,siempre provisorios, personales y colectivos³.



Compañía Funciones Patrióticas

El trabajo de la CFP pasó por distintas etapas en sus ya, diez años de existencia, pero en todas ellas hubo un común denominador en torno a poner en tensión y construir una mirada crítica acerca de la historia.

Si bien en un primer momento sus obras se desarrollaron en salas teatrales de diversos circuitos, partían de una premisa que contenía rasgos performáticos: sólo se realizaría una función en coincidencia con alguna efeméride patria. De manera paródica, durante esta primera etapa la compañía recuperó una suerte de protocolo ceremonial del siglo XIX en el que se realizaban “funciones patrióticas” para conmemorar una batalla, una personalidad política o celebrar una fecha importante para la nación, formato que, con himno de apertura de por medio, se reprodujo en actos escolares. Como señala Martín Seijo, director de la compañía,

Nuestra primera etapa como Compañía (de 2008 a 2013) recuperó todo esto de

- 2 Los distintos Relatos Situados fueron: Acción de Memoria Urbana (2015) Una Topografía de la Memoria (2016), La Memoria en el Centro (2016), Almagro tiene Memoria (2017), Lanús tiene Memoria (2017) .
- 3 En la reflexión que la misma Diéguez propone, aparecieron elementos que nos empujaron a abordar esta y no otra experiencia. En palabras de la autora: “Releyendo *Notas sobre teatro*, constato que la mejor reflexión será siempre esa que procede del hecho teatral y sus practicantes, los teatristas. Lo liminal no es ninguna novedad impuesta por el pensamiento teórico, es ya una situación vivenciada por una práctica experimental o al menos no tradicional, que desde las últimas décadas ha estado marcando con bastante determinación a la teatralidad latinoamericana” (Diéguez, 2014:26)

manera paródica. Es decir, nuestro abordaje de la Patria era y es crítico, no celebratorio. En esos primeros años, nos caracterizamos por estrenar obras en una efeméride reconocida o no del calendario oficial. En general, el trabajo en cuestión se preparaba durante meses para presentarlo por única vez en la fecha elegida. El evento incluía siempre una versión del himno nacional y una merienda patria⁴

Esa mirada crítica continuó en el quehacer de la compañía hasta la actualidad. En esa primer etapa las propuestas que generaron se vincularon principalmente con un pasado histórico en el sentido fuerte de la palabra, recuperando textos como “El Gigante de Amapolas” de Juan Bautista Alberdi o “Los siete platos de arroz con leche” de Lucio V. Mansilla, buscando ver de qué forma podían repercutir en el presente y por lo tanto permeados de aspectos propios de la coyuntura⁵. Entre 2010 y 2013 tuvieron un momento de prolífica producción en el ámbito de la Fundación PROA y luego de esto, con modificaciones en la composición interna, comenzó un acercamiento hacia temas de la historia reciente.

El puntapié fue “Pirucho” una obra en la que el público tenía acceso a cartas originales de un intercambio epistolar entre un padre y un hijo (cercanos a la familia del director) datadas en tiempos del primer peronismo. De allí en más, asumiendo los riesgos, dificultades y debates que implica generar, desde una mirada crítica, obras que aborden el pasado reciente, las producciones de la compañía comenzaron a estar centradas en este período. Ahora bien, ese pasaje “temático” implicó también la puesta en escena de otros procedimientos estéticos. Nuevamente en palabras de Seijo:

Pasamos de lo teatral a lo performático, de la representación a la presentación, de la historia a la memoria, de la sala a la calle. Es una elección estético-política fundada en el reconocimiento de que la parodia, la ironía, el cinismo, para nosotros dejaron de ser, por el momento, recursos válidos para generar un lenguaje contemporáneo. Necesitamos empezar a creer en algo o, mejor dicho, sin ponernos solemnes, intentar construir algo en qué creer⁶.

Este cambio de la sala a la calle partió de una premisa clara para la búsqueda estética de la compañía: no iban a ser acciones en el marco de movilizaciones, sino tratando de aportar desde otro lugar que escape, también en esta oportunidad, a un espacio (o de algún modo, “cartelera”) saturado. La búsqueda de la calle tuvo un disparador más bien estético que político, tratando de sostener la mirada crítica inicial y con el objetivo de poner en tensión los espacios donde se impone el visto bueno por alojar sólo miradas que acuerdan con lo que están expectando. Lo que prima entonces en estas acciones “no es bajar línea, sino ver qué acto estético se genera”⁷, y desde este lugar también lograr una particularidad en ese salir al espacio público que distinga el accionar de la compañía respecto a otros colectivos.

4 Entrevista realizada por Ramiro Manduca el 20 de marzo de 2018

5 A modo de ejemplo, la puesta de “El Gigante Amapolas”, estrenada en agosto 2008 dejaba planteadas algunas directrices posibles de ser leídas en relación con el conflicto del gobierno nacional con las patronales agrarias que tuvo lugar durante ese mismo año.

6 Entrevista realizada a Martín Seijo por Ramiro Manduca el 20 de marzo de 2018.

7 Ídem nota anterior.

En esta búsqueda aparecen los llamados RS, a los que ya nos hemos referido en la introducción. Con una influencia importante de las concepciones *situacionistas* de los años '70, y los llamados "señalamientos" realizados por el artista plástico argentino Edgardo Vigo, junto a principios de una estética relacional y participativa, las propuestas performáticas revisten una particularidad: quienes forman parte de ellas están invitados/as a hacer, sin mayores impedimentos, no son espectadores sino participantes. En el sentido planteado por Rancière en el espectador emancipado este borramiento de las fronteras entre quienes actúan y quienes observan, entre los individuos y los miembros de un conjunto social, entre los actores, los dramaturgos, los directores, los técnicos y los espectadores, logra poner en juego "la evidencia de lo que es percibido, pensable y factible, y la división de aquellos que son capaces de percibir, pensar y modificar las coordenadas del mundo común" (Rancière, 2010: 52).

Una coordenada presente en todas estas acciones es "activar" las memorias sociales acerca de diversos acontecimientos de nuestra historia reciente. En este punto, las referencias sobre el terrorismo de estado y los crímenes de lesa humanidad perpetrados por la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983) han y siguen siendo un eje de fundamental importancia en el trabajo de la compañía y las artistas plásticas. Las huellas del terror quedan marcadas en la Ciudad, pese a que el ritmo incesante de la misma por momentos parece hacerlo olvidar.

La recuperación de Vigo es central para las propuestas que la compañía viene desarrollando en los últimos años, y constituye un elemento que tiene que ver con no imponer una imagen en el espacio urbano, sino reorientar las miradas hacia aquello que los mismos signos urbanos tratan de esconder. En el caso de CFP el procedimiento estético mismo es el que constituye la llave para la politicidad de la acción ¿hacia dónde se corre la mirada de los participantes? En tiempos neoliberales ¿qué se hace en un recorrido urbano ante la creciente cantidad de personas en situación de calle? Estas preguntas las habilita el procedimiento más que la calle en sí. Las influencias que aparecen con fuerza entonces, tienen una impronta arraigada mucho más en las artes visuales que en las teatrales, una mirada que incluso parte de un diálogo con procedimientos de las vanguardias '60 y '70. Este aspecto, es uno de los que nos lleva a pensar la propuesta de la CFP como una teatralidad liminal. En palabras de Diéguez las prácticas escénicas liminales:

[...] plantean otro desafío, en tanto escapan a las taxonomías tradicionales que han condicionado a la teatralidad: no parten necesariamente ni representan un texto dramático previo, sino que se han configurado como escrituras escénicas y performativas experimentales, asociadas a procesos de investigación, en los bordes de lo teatral, explorando estrategias de las artes visuales y dentro de la tradición del arte independiente, desvinculadas de proyectos institucionales u oficiales (Diéguez, 2007: 18)

Es desde esa búsqueda que surgen las acciones. La politicidad está dada por ese carácter experimental, por ese no ceñirse a una tradición única, por romper las fronteras disciplinares.

Los barrios tienen memoria

El segundo de los RS realizado por la CFP fue titulado *Una topografía de la memoria* (2016) y es particularmente importante para este trabajo. En él, se planteaba un recorrido por siete baldosas del barrio de Almagro que recuerdan a detenidos-desaparecidos, vinculados de formas diversas con este territorio (nacimiento, haber vivido en él, haber sido secuestrado, etc). Es interesante señalar que a partir de esta experiencia, al año siguiente, el 24 de marzo de 2017 se realizó una acción extendida, donde se intervinieron las 41 baldosas de ese mismo barrio, a partir de la participación de distintos colectivos, entre ellos, el Grupo de Estudios sobre Teatro Contemporáneo Política y Sociedad en América Latina⁸ (IIGG-UBA) del que formamos parte, y en el que participamos como *performers*. En base a esa experiencia, en el año 2018 surgió la iniciativa que aquí analizaremos: *Los barrios tienen memoria*.

La acción *Los barrios tienen memoria* se desarrolló el 24 de marzo de 2018 en los barrios porteños de Almagro, Villa Crespo y La Paternal. Aparte de la Compañía de Funciones Patrióticas participaron otros colectivos: Compañía de Ataque, Avive Compañía de Inventarios, Colectivo Dominio Público y el Grupo de Estudios sobre Teatro Contemporáneo Política y Sociedad en América Latina (UBA).

Mientras la Compañía de Ataque junto con la Compañía de Funciones Patrióticas plantearon sus recorridos por Almagro y Avive en Villa Crespo, los dos espacios restantes desarrollamos el nuestro por el barrio de La Paternal. Es necesario señalar que en todos los casos se coordinó con espacios que desarrollan un trabajo en los territorios en torno a la memoria y los derechos humanos: Barrios por la Memoria y Justicia de Almagro, Comisión por la Memoria y la Justicia de La Paternal y Villa Mitre⁹ y Barrios por la Memoria y Justicia de Villa Crespo.

Nos adentraremos entonces, en el análisis específico de los distintos momentos de la acción para arribar finalmente a algunas conclusiones sobre el mismo

a) Planificación y armado del recorrido

8 El Grupo de Estudios Sobre Teatro Contemporáneo, Política y Sociedad en América Latina (de ahora en más GTPyS) se conformó en el año 2015, bajo la dirección de la Dr. Lorena Verzero y la Dra. Lola Proaño Gómez. Entre las actividades más relevantes que hemos desarrollado se encuentra el Simposio sobre Teatro, política y sociedad en América Latina que tuvo lugar en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti en Julio del 2016. Justamente de este evento, la CFP participó realizando una función especial *de Relato Situado: Una topografía de la Memoria*. Se puede leer el “desmontaje” de esa experiencia en : Ver: Proaño Gómez, Lola y Verzero, Lorena (eds.). *Perspectivas políticas de la escena latinoamericana*. Diálogos en tiempo presente. Argus-a, 2017

9 De ahora en más CMLP

Para la realización de la acción no partimos desde cero, está claro. Las experiencias realizadas por la Compañía de Funciones Patrióticas son cercanas tanto por participar en ellas previamente (como mencionamos arriba) así como también por una cercanía a los temas que abordamos desde la investigación en el GTPyS. Desde el piso dado por los recorridos previos comenzamos a pensar uno posible en el barrio de La Paternal.

Antes de adentrarnos en las características de dicho recorrido es necesario hacer referencia a algunas características del entorno urbano. Se trata de una parte de la Ciudad con una composición social de sectores medios y trabajadores, en el que persisten algunos talleres e industrias medianas y construcciones bajas. En términos de identidad, y como ocurre en muchos barrios de la ciudad, tiene particular importancia un club deportivo, en este caso Argentinos Juniors, cuya cancha de fútbol se encuentra en el centro geográfico. Si bien no es un sector de la ciudad que haya pasado aún por un proceso de *gentrificación* notorio, sí fue pionera en una de las obras que más réditos políticos trajo al PRO como el Metrobús. Señalamos esto porque dicha obra, y las modificaciones de las principales avenidas (Juan B. Justo y San Martín) por las que se construyó, influyeron en aspectos presentes en el recorrido que confeccionamos. Es interesante señalar al mismo tiempo que la construcción de este carril especial pone en tensión en este caso particular algo señalado por Adrián Gorelik (2004) para pensar en general el desarrollo de la Ciudad de Buenos Aires: “Pese a la fuerza poderosa del mito fundacional que es “el barrio”, Buenos Aires nunca aceptó plenamente las versiones nostálgicas para encarnar su identidad: el único mito aparentemente duradero en esta ciudad es el de lo nuevo” (2004: 208). El Metrobús es eso nuevo, tan nuevo que incluso arrebató de las veredas del barrio las baldosas puestas por la CMLP para recordar a los desaparecidos de La Paternal. Lo nuevo, sobre lo viejo.

Desde este punto, para nada casual, pasamos a dar cuenta de lo que implicó la planificación y armado del recorrido. Decimos que no hay casualidad en la elección porque justamente en el primer mapeo que comenzamos a hacer, tomando en cuenta las baldosas colocadas por la comisión de la memoria barrial difundidas en su blog¹⁰, nos encontramos con la ausencia de muchas de ellas, principalmente las colocadas sobre la Av. San Martín producto de la modificación en la fachada urbana tras las obras del Metrobús¹¹. Este aspecto ya nos dejaba planteado un desafío: reformular los dispositivos para hacer presente nuevamente ese acto de memoria.

Pese a un comienzo desalentador, con el pasar de las cuadras, y al alejarnos de las avenidas centrales, comenzamos a encontrar las diversas baldosas. Sin embargo, ese recorrido también nos hizo encontrar otros

10 Ver: <http://barrioy memoria.blogspot.com>

11 En este sentido, cabe mencionar que luego de la acción que aquí se aborda, el pasado 19 de mayo, a exactamente 42 años de su desaparición, la comisión por la memoria del barrio realizó y colocó una nueva baldosa que recuerda al doctor Manuel Liberoff, en Av. San Martín 2610 (esquina Seguí), que fuera levantada por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires debido a la construcción del Metrobús.

“señalamientos” que entraban en diálogo con la propuesta que estábamos buscando construir. Uno de ellos fueron unos espejos acompañados por un stencil de la silueta de Jorge Julio López junto a la pregunta “¿dónde estás?”, que interpela directo a quién lo mira, colocados por la CMLP en el año 2012. A pocas cuadras de allí, ya en la cancha de Argentinos, otro señalamiento: un mural recordando a los hinchas desaparecidos, también impulsado por la comisión junto a autoridades del club. Cinco cuadras más allá, un nuevo mural, en este caso haciendo referencia a la lucha mapuche junto a la consigna “El Estado es responsable”, posible de ser leído en referencia a la desaparición del joven artesano Santiago Maldonado. Finalmente, en una esquina perdida, donde debía haber una baldosa¹², encontramos una inscripción, que había sido hecha cuando el cemento aún estaba fresco, que decía: “Macri lacra. Sos la dictadura”. No sólo las baldosas aparecían entonces como vehiculizadores de la memoria, sino también distintas acciones, algunas planificadas y otras que evidenciaban mayor espontaneidad, que actualizan los hechos y sujetos, unidos en todo caso por la persistencia de la lógica desaparecedora del poder, aún en democracia.

El fin del recorrido, tanto en ese mapeo inicial como en la versión final, tenía un significado especial, ya que era la baldosa del cineasta y militante del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), Raymundo Gleyzer, en la puerta de la casa en la que vivió en su niñez.

Esta etapa incluyó también diversas reuniones para coordinar y trabajar conjuntamente con la CMLP. El trabajo territorial realizado por esta es visible, y si bien tiene momentos de mayor y menor actividad, es un espacio de referencia entre los vecinos. En este punto es importante señalar que ya desde esos encuentros comenzaron a manifestarse formas distintas de entender la acción, donde el eje principal de esas miradas lo podemos situar en torno al significado del “homenaje”. Sobre esto nos explayaremos en próximos apartados.

Del recorrido confeccionado en un primer momento, que constituía un trayecto de cerca de 35 cuadras, hicimos una selección geográfica hacia el este de la Av. San Martín, quedando finalmente una deriva¹³ de cerca de 25 cuadras, con 14 momentos escénicos.

Para abordar cada uno de estos momentos, dividimos algunos de ellos entre distintos miembros del GTP-yS que participamos como *performers*, pero convocamos también a colectivos activistas (como Dominio Público)¹⁴ y personas cercanas que participaron ya sea desarrollando alguna escena, como en el registro

12 Unas semanas después, durante una reunión con la Comisión por la Memoria uno de sus integrantes nos cuenta que la baldosa en cuestión, en la que se recuerda al cura barrendero Mauricio Silva Iribarnegaray, había sido pedida por un vecino durante el arreglo de la vereda, para cuidarla y que no se “perdiera” como las de Av. San Martín. Al terminar las refacciones, se colocó nuevamente, pero en la vereda de enfrente.

13 Cabe señalar que el concepto de deriva proviene del movimiento situacionista, entre cuyos exponentes principales se encuentra Guy Debord. La deriva se presenta como «una técnica de pasos ininterrumpidos a través de ambientes diversos» (Debord, 1999). Este concepto se encuentra ligado «al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo» (Debord, 1999).

14 El Colectivo Dominio Público se presenta como un grupo interdisciplinario conformado por actores, bailarines, dramaturgos,

audiovisual o en tareas de producción durante el mismo día. También se destacó el aporte del artista plástico Hugo Vidal quien colaboró con obras de su autoría para intervenir en distintos espacios que nos parecían relevantes.

Esta primera etapa, implicó la construcción de redes para garantizar la acción, el reconocimiento del espacio urbano, la confección de un recorrido y la designación de los lugares específicos a cada *performer/performers*, significó en algún sentido la construcción de una suerte de dramaturgia y puesta en escena urbana. Algunos elementos se desecharon, otros, solo conocidos a partir del caminar por el territorio, fueron incorporados, se pensaron acciones para que el recorrido tuviera distintos ritmos, se tomó en cuenta el alumbrado público, etc

b) *Los Caminos de la Memoria: La Paternal No Olvida*

Con esta bajada, lema utilizado también por la CMLP para firmar sus intervenciones, se propagandó el recorrido específico de La Paternal dentro de la acción conjunta englobada bajo el título *Los barrios tienen memoria*.

El 24 de marzo (sábado) a las 21 horas se realizó por única vez, partiendo del bar La Nueva Andaluza (Camarones y San Martín), lugar en el que habitualmente se realizan las reuniones de la comisión. Finalmente constó de 14 acciones de distintas características: canciones, poemas, lecturas grupales, relatos individuales y grupales y simples señalamientos (Imagen 1). Al haber hecho un recorte específico en términos territoriales, se buscó incluir en la misma deriva momentos en los que se hiciera referencia a aquellos desaparecidos del barrio recordados en otras baldosas que quedaron por fuera del recorte.

directores, diseñadores, periodistas, activistas de derechos humanos y programadores, que reúne los mundos del arte y la comunicación con el hacktivismo y la política, para generar y compartir intervenciones sobre las tensiones entre la sociedad de control y la cultura hacker.

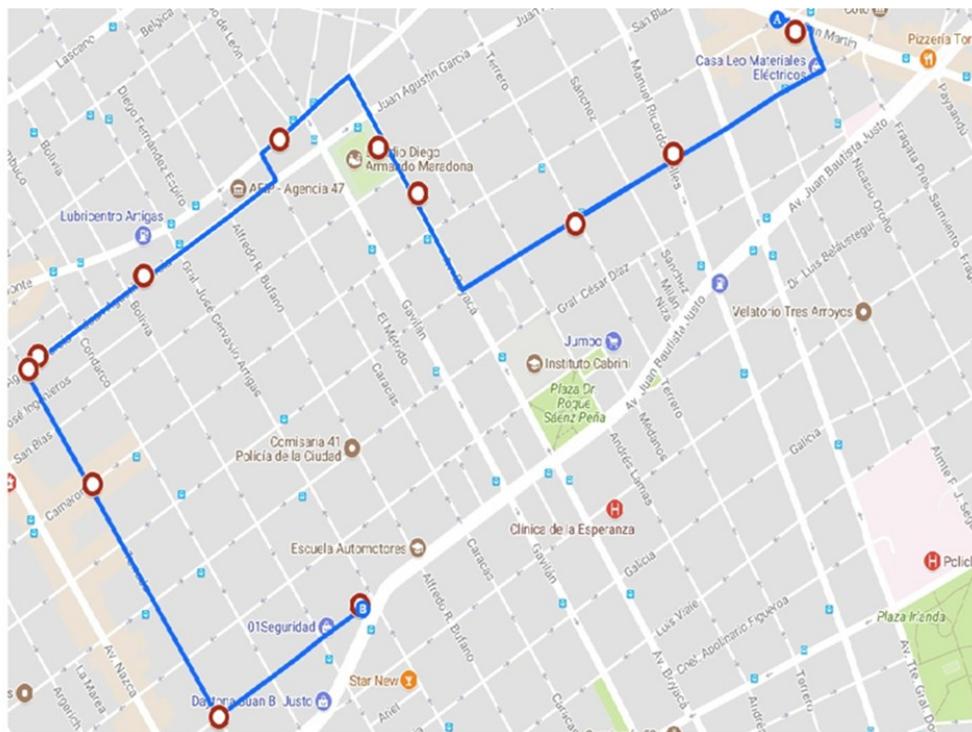


Imagen 1: Mapa del recorrido

CAUIPZA
 COMPAÑÍA DE FUNCIONES PATRIÓTICAS

No haremos aquí un repaso minucioso de cada una de las acciones, pero sí trataremos de tomar algunas de ellas para dar cuenta de la diversidad de las mismas. Es válido señalar que en cada una de ellas el proceso creativo fue desarrollado por los mismos *performers*, a excepción de algunos puntos del recorrido en las que se hicieron señalamientos propuestos desde los miembros del GTPyS que participamos de la elaboración del mismo. En similar sintonía cabe destacar que, tal como lo ha hecho la Compañía de Funciones Patrióticas en sus distintos RS, no se trató de hacer una reconstrucción histórica de las personas a las que están destinadas las baldosas, sino a apelar desde diversas coordenadas a una acción de memoria, donde las biografías propias (de cada *performer*), las de los militantes de los años ´70 e incluso los imaginarios sociales entran en juego. En este punto también aparecen características de “hibridismo artístico” que Diéguez (2007: 26) encuentra en las teatralidades liminales. Al mismo tiempo, el hecho teatral rebalsa los parámetros tradicionales, configurándose “una creación donde el texto dramático es agujereado, debilitado y no funciona como dispositivo esencial, implicando otras formas de participación en el proceso creativo, especialmente para el actor, que ya no es intérprete, sino creador de una entidad ficcional, cocreador del acontecimiento escénico” (Diéguez, 2007: 31).

La dinámica de la deriva consistió en una suerte de caravana que iba siendo guiada por alguno de los *performers*. Quién estaba próximo a su acción, se desprendía del ritmo del grupo y se adelantaba hacia su lugar específico donde esperaba la llegada del contingente. La presencia activa de miembros de la CMLP,

quienes habían llevado una bandera, sumado a una participación de cerca de cincuenta personas convertía a la acción en una suerte de prolongación de las manifestaciones que habían tenido lugar durante la tarde en el centro porteño.

Dicho esto, partiremos entonces de la primera, no por respetar un orden, sino porque presenta la particularidad de ser una acción llevada adelante por la misma CMLP. El lugar elegido fue a sólo una cuadra del punto de partida, en las intersecciones de la Av. San Martín y Nicasio Oroño. Como hemos señalado más arriba, las baldosas colocadas en esta parte del barrio habían sido quitadas durante las reformas hechas para el funcionamiento del Metrobús. Lo que se buscó entonces fue reponer aquello que había sido nuevamente “borrado” por el accionar del Estado. Se reprodujo la leyenda¹⁵ que aparece en cada baldosa junto al nombre del desaparecido recordado y se pegó sobre el lugar donde había sido colocada en su momento (Imagen 2). Al mismo tiempo, esa esquina había sido intervenida por la comisión anteriormente con los espejos de López antes mencionados. Aprovechando esto, se pegaron los calendarios de Hugo Vidal en donde se contabilizan los días sin López. Por último, miembros de la comisión también pintaron con un stencil el pañuelo de las Madres de Plaza de Mayo, quienes unas semanas antes habían lanzado la campaña #SiTocanUnPañueloPintamosUnMillón¹⁶ ante las reformas hechas por el gobierno de la Ciudad en la Plaza, por las que se habían levantado las baldosas pintadas con los pañuelos que forman la ronda alrededor de la Pirámide de Mayo. Esta acción, por lo tanto, tuvo principalmente un componente “gráfico”, que al mismo tiempo deja una marca que excede al tiempo del recorrido y pone de manifiesto la persistencia en las “luchas por la memoria” (Jelin: 2002). Conjuntamente, se articularon dispositivos variados (los espejos, los afiches de Vidal, los pañuelos y la “reposición de la baldosa”) que complejizan los sentidos en pugna, y permiten trazar relaciones entre el pasado y el presente, entre el estado terrorista y la desaparición en democracia, entre las políticas urbanas y las políticas del olvido.

15 Por lo general lo que se puede leer es “Aquí fue secuestrada/vivió/trabajó/nació... militante popular, detenida, desaparecida por el terrorismo de estado. Fecha”. En este caso se trataba de Nestór Sanmartino, un trabajador del Corralón Municipal de Floresta que había sido secuestrado en ese punto.

16 Ver: <https://www.pagina12.com.ar/101566-un-millon-de-panuelos-para-el-24>



Imagen 2: “Reposición” de baldosas quitadas por las reformas del Metrobús en San Martín y Nicasio Oroño

Una segunda acción que nos interesa remarcar es la realizada en el estadio de Argentinos Juniors (Boyacá y Juan Agustín García). El eje de la misma estuvo puesto en recordar una “obra” montada allí mismo por Alberto Sava y la Escuela de Mimo Contemporáneo y Teatro Participativo en el año 1975¹⁷. La “obra” de Sava, denominada “El Estadio” estaba estrechamente vinculada al creciente autoritarismo en nuestro continente, con una referencia ineludible al Estadio Nacional de Chile que había funcionado como centro de detención de la dictadura pinochetista. La acción en este caso tuvo dos momentos. El primero implicó la visualización de una serie de manuscritos pegados en el piso frente al mural de los hinchas desaparecidos. Estos papeles eran copias de los borradores de la obra de Sava que sorprendían a quienes llegaban, sobretodo porque no entendían bien de qué se trataba. El segundo momento, consistió en una lectura colectiva hecha por tres personas del “público” en la que se describía dicha obra, mientras se giraba a los

17 Alberto Sava es un actor y dramaturgo, formado principalmente en técnicas de mimo con Ángel Elizondo. Hacia finales de los años '60 conformó la Escuela de Mimo Contemporáneo y Teatro Participativo. Este último tipo de teatro, es una modalidad ideada por él, que tiene como característica principal el desarrollo de acciones teatrales en espacios no convencionales. En los '70 fue militante del Partido Socialista de los Trabajadores (PST) y ya en los '80 del Movimiento al Socialismo (MAS), ambos de orientación trostkista. Será también en los '80 cuando comience a trabajar en el Hospital Borda, donde conformó el Frente de Artistas de dicha institución. Para profundizar acerca de sus técnicas teatrales ver: Sava, Alberto (2006). *Desde el mimo contemporáneo al teatro participativo. La evolución de una idea*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo. Respecto a la acción “El estadio” ver: Verzero, L. (2014). Ocultarse en lugares públicos: Activismo teatral durante la última dictadura argentina. *VIII Jornadas de Sociología de la UNLP*, 3 al 5 de diciembre de 2014, Ensenada, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4210/ev.4210.pdf. En cuanto a sus vínculos con el PST, Ver Manduca, Ramiro Alejandro (2019) “Stanislavski es Stalin”: teatro, experimentación y política en la última dictadura militar argentina (1976-1983), en *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, N° 12, Universidad de Valencia, España. Disponible en: <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/11538>

demás, fotos de lo que se estaba narrando. Se conjugaban así tres aspectos singulares. Por un lado la recuperación de una tradición teatral que sin lugar a dudas dialoga con la misma propuesta que se estaba desarrollando en ese momento, por otro la el reconocimiento de una memoria vinculada a otro tipo de resistencia al autoritarismo, resignificando ese estadio posible de devenir en teatro y por último, la circulación de archivos fragmentarios y personales, que permitían darle mayor entidad a la acción que se evocaba.

Un tercer momento sobre el que haremos hincapié es el paso de la deriva por el mural que recuerda la lucha de los pueblos originarios (ubicado en Juan Agustín García entre Bolivia y Artigas). En este caso no hubo una acción pautada, sino simplemente detenernos, señalarlo y observarlo. Sólo con eso bastaba para ponerlo en relación con lo recorrido previamente. Pero a esto, se sumó un aspecto no previsto. En las recorridas previas habíamos percibido algunas marcas de aerosol sobre el mural, sin embargo en esta oportunidad, a esas intervenciones se le sumaba una esvástica en el portón contiguo dando cuenta de lo presente de la disputas por los sentidos y las memorias¹⁸. Esta situación incluso implicó ciertos intercambios sobre qué hacer tanto entre quienes estábamos organizando la *performance* así como también con parte del público. En algún punto el registro de esta pintada otorgó otro valor al recorrido. La disputa por el sentido se planteaba con mayor fuerza en el aquí y ahora.

La cuarta acción que destacaremos fue realizada en la esquina de Terrada y Camarones. Podemos definirlo como el “momento musical” del recorrido. Con un mural en homenaje a los campeonatos ganados por Argentinos Juniors de fondo, Marilú Diz acompañada de un guitarrista (Imagen 3) cantó el tango *Discipolín* de Homero Manzi. Ahora bien ¿por qué esta canción? Gracias a la CMLP, tuvimos acceso a una grabación cantada por Jorge Cafatti, uno de los desaparecidos del barrio, militante de Montoneros. Lo que nos interesa señalar entonces es este caso (cómo lo mencionamos también respecto a Sava) es la forma en que el archivo aparece en escena como aspecto fundamental para una acción de memoria. Estos archivos que, en un sentido benjaminiano, podemos decir que persisten como escombros pese al accionar bárbaro de la civilización que todo deja en ruinas. En este caso como en muchos otros, es a partir de estos registros que se pueden reconstruir experiencias e historias de vida que de otra forma quedarían en el olvido.

18 A las pocas semanas, en el mismo barrio aparecieron pintadas nazis en la puerta de la casa de una hija de desaparecidos. Ver: <http://www.laizquierdadiario.com/Paternal-repudian-pintada-nazi-en-la-casa-de-una-docente-hija-de-desaparecidos>



Imagen 3: Tango *Discepolín*, esquina Terrada y Camarones

AURORA
 REVISTA DE HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE

Por último, haremos mención a lo ocurrido en la última de las baldosas, intervenida por Maximiliano de La Puente en la intersección de las calles Beláustegui y Artigas. La particularidad de ella reside en una recuperación singular de una figura trascendente. Esto queda planteado desde la primera oración de la *performance*: “Qué se puede decir, que no se haya dicho de Raymundo Gleyzer”. A partir de ahí, lo que se recuperan son aspectos privados como una carta escrita a su hijo desde Nueva York, o la memoria de una de sus compañeras en las que destaca que todo, incluso la cotidianidad, en Gleyzer era cinematográfica. Luego de esas evocaciones a otros perfiles del cineasta, la decisión tomada por el *performer* fue dar lugar a las canciones *Viva la Olla Popular* y *Me matan si trabajo y si no trabajo me matan*, ambas partes de producciones del cineasta perretista. De esta forma, quedaba subrayada la afirmación inicial “Qué se puede decir que no se haya dicho...”, dejando en el aire solamente sonidos que hablan de aquella y de esta época, que remiten, pero también trascienden a Gleyzer.

Dos observaciones finales sobre la experiencia. Una de ellas está vinculada a un aspecto, que en algún punto puede considerarse como pedagógico, pero sólo comprensible a partir de lo experiencial. Tiene que ver con el modo en que se dimensionan la acción del terrorismo de Estado en un territorio determinado. El transitar en menos de 30 cuadras, espacios en los que vivieron, nacieron o fueron secuestradas cerca de 16 personas pone de manifiesto de manera concreta los alcances de la represión, ayuda a configurar una

suerte cartografía precaria en la que puedan ser situados esos “cuerpos en duelo” (Diéguez, 2007). Más aún si uno piensa como inacabado no sólo el conocimiento sobre las identidades de muchos desaparecidos, sino los mismos señalamientos hechos en los barrios. El hecho de desarrollar esta acción en tres barrios simultáneamente, amplía esa posibilidad de este aspecto pedagógico y resignifica el tránsito por esos lugares.

La segunda observación remite a una dinámica presente en el recorrido donde se puso en tensión el sentido del “homenaje”. Quedó de manifiesto ya la orientación general con el que se propuso pensar las acciones, compartida al menos por quienes estábamos armando el recorrido desde el GTPyS y los *performers*. Sin embargo, esta concepción era distinta al bagaje traído desde la CMLP, ligada a una dinámica de carácter militante. A modo de ejemplo: los silencios generados tras las primeras acciones, fueron rápidamente “llenados” con el grito del nombre de la persona recordada, seguida del ¡Presente!, dinámica que se repitió en cada una de las baldosas, otorgándole una solemnidad que en principio no era la buscada en nuestra propuesta. Inclusive en un momento llegó a un punto “bizarro” donde dicho grito fue dado pese a que lo que se estaba nombrando no eran desaparecidos, sino el plantel de Argentinos Juniors ganador de la Copa Libertadores de 1985. Lo que es interesante destacar es que, en el devenir del recorrido, el grito ritualizado fue incorporado por los restantes miembros del público al tiempo que ambas dinámicas fueron alternándose, en una tensión que, al no superponerse, dotaba de contornos más interesantes a la experiencia. En algún punto, esto rebalsó los márgenes de lo planificado, haciendo que el presente teatral de la acción exceda una transmisión lineal, sino más bien un juego múltiple de distancias. En el sentido planteado por Rancière: “Está la distancia entre el artista y el espectador, pero también está la distancia inherente a la *performance* en sí, en tanto que ésta se erige, como espectáculo, como cosa autónoma, entre la idea del artista y la sensación o la comprensión del espectador” (Rancière, 2010: 21). El efecto estético, entonces, no vino dado por anticipado, sino que más allá de las intencionalidades de los creadores resultó incierto, ambiguo, conllevando una parte indecidible, en la que se entrelazaron diversas políticas configurando formas impredecibles (Rancière, 2010: 84).

A modo de cierre

La bibliografía que busca dar cuenta de las prácticas escénicas y performáticas de la postdictadura en Argentina concibe al teatro como una expresión artística capaz de develar las relaciones sociales, las dinámicas del poder y las prácticas políticas, dentro de una sociedad determinada (Pellettieri: 2001; Brownell: 2017; Del Campo: 2004; Diéguez: 2013; Diz: 2016; Dubatti: 2002; Dubatti: 2006a; Dubatti: 2006b; Irazábal: 2004; Irazábal: 2015; Verzero: 2010; Verzero: 2011; Verzero: 2016). *Los barrios tienen memoria*, la acción performática que acabamos de desarrollar en este trabajo, se inscribe claramente dentro de esta línea. Ac-

ciones de este tipo dan cuenta del pasado reciente y del momento actual a través del presente escénico, del “aquí y ahora” específico del hecho teatral, pensado como acontecimiento poético y espectacular y como zona de experiencia. Nos referimos a lo que Dubatti (2007) denomina como “convivio”, es decir, la reunión y el encuentro de un grupo de hombres y mujeres en un centro territorial, en un punto del espacio y del tiempo. El convivio exige la proximidad del encuentro de los cuerpos en una encrucijada geográfico-temporal, en la que el emisor y el receptor están frente a frente. Sin convivio no hay hecho performático, puesto que, a diferencia del cine o de la fotografía, el teatro y la *performance* exigen la concurrencia de los creadores y los espectadores al acontecimiento convivial y en tanto no admite reproductibilidad técnica, es el imperio por excelencia de lo aurático. En este sentido, las obras teatrales y *performances* llevan inscritas en su matriz de generación la capacidad de transmitir memorias performativas propias del acontecer escénico. “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 específicamente performativas, que se producen en el momento mismo de su enunciación, en el acontecer escénico. Las *performances* hacen presente un “efecto performativo”, de una manera semejante a la que se refiere Van Alphen en relación al Holocausto: “Estos actos performativos “hacen” al Holocausto o, mejor dicho, “hacen” un aspecto específico del mismo” (Van Alphen en Jelin: 2002). Se genera así, a través de las memorias performativas inscritas en la acción performática, una presentación y una reactualización que nos permite experimentar de manera “directa” un cierto aspecto del pasado reciente y del presente en el que vivimos inmersos. En la particularidad de los gestos, las situaciones, las acciones, las palabras, los silencios, los movimientos y los cuerpos de los *performers* que intervienen en el espacio urbano, el acontecimiento traumático, la realidad de la desaparición y del presente neoliberal, es compartida por creadores y espectadores en el convivio teatral.

En este trabajo 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” (2002), y también en tanto objeto que suscita disputas, luchas y enfrentamientos, esto es, que se da dentro de relaciones de poder. Asimismo, las memorias sobre el pasado reciente 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. Ciertas representaciones performáticas de las memorias se fijan y se anclan, mientras que otras permanecen ocultas o ignoradas, o simplemente aún no han logrado visibilidad social. Estas narrativas forman parte de los procesos de lucha política activa que tienen lugar en relación a los sentidos del pasado reciente, en la medida en que el campo de la memoria es siempre un espacio de confrontación política e ideológica, caracterizado por luchas presentes, ligadas a escenarios políticos del momento.

La acción que analizamos aquí participa desde el campo performático de las “luchas por el sentido del pasado, con una pluralidad de actores y agentes, con demandas y reivindicaciones múltiples” (Jelin: 2002). Se generan así distintas perspectivas en relación a la disputa por los recursos y las búsquedas estéticas y narrativas consideradas más o menos adecuadas para recordar. Por este motivo, durante el desarrollo de la acción en La Paternal se suscitaron tensiones en relación a la concepción de homenaje, en lo que se refiere a la propuesta inicial y la apropiación de la misma que hicieron los integrantes de la comisión de la memoria del barrio, para quienes es inconcebible pensar en formas no fosilizadas ni convencionalizadas de prácticas memorialísticas, que no incluyan fórmulas ritualizadas ni frases hechas tales como: “hasta victoria siempre, compañeros” o mencionar el nombre de cada uno de los desaparecidos, y a continuación la palabra “presente”, por mencionar solo algunos ejemplos recurrentes de la práctica militante en relación a la dictadura.

Acciones como la que analizamos aquí, que intervienen raudamente en el espacio público, no solo ofrecen una manera diferente de percibir la ciudad como escenario, sino que también desarrollan estrategias propias del teatro de guerrilla, una concepción que retoma la intención brechtiana de que todo arte sirve a propósitos políticos [...] y engendra una posibilidad de revuelta cultural” (González, 2015: 99). En acciones de este tipo se favorece la presentación (Diéguez, 2007), la búsqueda del acontecimiento único, performático e irrepetible, en vez de apelar a estrategias representativas y reproductivas. Una presentación que supone la intensificación del momento, del “aquí y ahora”, de “la búsqueda por el instante” y que implica también una interrupción del devenir urbano cotidiano (González, 2015: 89). Así como en los relatos situados se favorece la presentación por sobre la representación, tiene lugar también la abolición de la distancia entre creadores y espectadores, entre la instancia de acción escénica y la expectación.

Estas acciones trabajan con el fin de transformar simbólicamente el pasado y el presente. Ellas, tal como sostiene Diana Taylor (2012) en relación a la *performance*, operan como actos vitales de transferencia, transmitiendo el saber social, la memoria y el sentido de identidad a partir de acciones reiteradas. *Los barrios tienen memoria* propone una “lectura del pasado reciente y lo conecta con el presente a fin de tomar parte en la lucha ideológica que se da en Argentina al momento de su producción” (Proaño Gómez, 2017: 55).

Desde un abordaje performático de la memoria podemos así transmitir el sentido social del pasado traumático, generar y recuperar identidades. La función de transmisión de sentidos sociales y de memorias es central en la actividad escénica, puesto que “en su carácter de práctica corporal en relación con otros discursos culturales, el *performance* y el teatro ofrece también una manera de generar y de transmitir conocimientos a través del cuerpo, de la acción y del comportamiento social” (Taylor: 2012). Desde esta perspectiva, los relatos situados constituyen una actualización, un hacer y rehacer inagotable de las

memorias del pasado reciente y del presente.

Referencias bibliográficas

Brownell, P. (2017) *Lo real como utopía en el teatro argentino contemporáneo. Prácticas biográficas y documentales: productividad del trabajo de dirección y curaduría de Vivi Tellas en el marco de su proyecto Biodrama (de 2002 al presente)*. Tesis de Doctorado en Historia y Teoría de las Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Inédita.

Debord, G. (1999) "Teoría de la deriva", *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris.

Del Campo, A. (2004) *Teatralidades de la memoria: rituales de reconciliación en el Chile de la transición*, Santiago de Chile, Mosquito comunicaciones.

----- (2016) "Antropología simbólica, derechos humanos y estudios teatrales: hacia una hermenéutica cultural de las teatralidades sociales", ponencia presentada en el *1er Simposio sobre Teatro Contemporáneo, Política y Sociedad en América Latina*, Buenos Aires, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, julio.

Diéguez Caballero, I. (2007) *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires, Atuel,

----- (2013) *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*, Córdoba, Ediciones DocumentA/Escénicas, 2013.

Diz, M.L. (2016) *Teatro x la Identidad: Un escenario para las luchas por la configuración de sentidos sobre la apropiación de menores y la restitución de la identidad*. Tesis para optar por el Título de Doctora en Ciencias Sociales, inédita.

Doberti, P., Lina, L., Seijo, M. (2016) Relato Situado. Acción de memoria urbana, en *Territorio Teatral Revista Digital*, número 13, junio. Ver: <http://www.territorioteatral.org.ar/numero/13/dossiers/relato-situado-accion-de-memoria-urbana-maria-paula-doberti-laura-lina-martin-seijo>

Dubatti, J. (2002) *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura, 1983-2001*, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Buenos Aires.

----- (2006a) *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura. Micropoéticas III*, Ediciones del CCC Centro Cultural de a Coop. Floreal Gorini, Buenos Aires.

----- (2006b) "El teatro en la dictadura: a 30 años del Golpe Militar", *Picadero, Revista del Instituto Nacional de Teatro*, nro. 16 (enero-abril), 16-21.

- (2007) *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*, Atuel, Buenos Aires.
- (2012) *Cien años de teatro argentino*, Biblos.
- Feierstein, D. (2007) *El genocidio como práctica social*, Fondo de Cultura, Buenos Aires.
- González, M.L. (2015) *La Organización Negra. Performances urbanas entre la vanguardia y el espectáculo*, Interzona Editores, Buenos Aires.
- Gorelik, A. (2004) *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Irazábal, F. (2004) El giro político. Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas). Buenos Aires, Biblos.
- (2015) *Teatro Anaurático. Espacio y representación después del fin del arte*, Córdoba, DocumentA Escénicas Ediciones.
- Jelin, E. (2002) *Los trabajos de la memoria*, Editorial Siglo XXI, Buenos Aires.
- Manduca, R.A. (2019) “Stanislavski es Stalin”: teatro, experimentación y política en la última dictadura militar argentina (1976-1983), en *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, N° 12, Universidad de Valencia, España. Disponible en: <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/11538>
- Pellettieri, O. (2001) “La Segunda fase de la Segunda Modernidad Teatral Argentina (1976-1983)”, en Pellettieri, O. (Coord): *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El Teatro Actual (1976-1998)*. Vol. V, Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Buenos Aires: Ediciones Galerna, pp. 73-79
- Proaño Gómez, L. (2017): “Artivismo y potencia política. El colectivo Fuerza Artística de Choque Comunicativo: cuerpos, memoria y espacio urbano”, en *Telón de Fondo, revista de teoría y crítica teatral*, año XIII, número 26, diciembre de 2017. Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/3978>
- Proaño Gómez, L. y Verzero, L. (eds.). (2017) *Perspectivas políticas de la escena latinoamericana. Diálogos en tiempo presente*. Argus-a, 2017
- Rancière, J. (2010) *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Ediciones Manantial.
- Sava, A. (2006) *Desde el mimo contemporáneo al teatro participativo. La evolución de una idea*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo.
- Taylor, D. (1997) “Staging Battles of Gender and Nation-ness: Teatro Abierto 1981” en Taylor, D. *Disappearing Acts. Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina’s “Dirty War”*. Durham, Duke University Press.
- (2012) *Performance, Asunto impreso*, Buenos Aires, 2012.
- Taylor, D., Fuentes, M. (2011) *Estudios avanzados de performance*, Fondo de Cultura Económica, México.

Verzero, L. (2010), “La escena como espacio para la reparación del daño”, en *Boca de sapo. Revista de arte, literatura y pensamiento*, segunda época, año XI, N° 5, enero. Disponible en: <http://www.bocadesapo.com.ar/biblioteca/bds/BdS05.pdf>

----- (2011) “Los hijos de la dictadura: construir la historia con ojos de niño”, en *Taller de Letras*, número 49, pps. 205-217, 2011.

----- (2016) “Ficción, juego y artificio. Las películas y obras realizadas por la generación de los “hijos” borran los límites entre archivo y creación”, en *Revista Ñ*, 18 de marzo.

----- (2014) Ocultarse en lugares públicos: Activismo teatral durante la última dictadura argentina. *VIII Jornadas de Sociología de la UNLP*, 3 al 5 de diciembre. Ensenada, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4210/ev.4210.pdf.

