

Segunda época | año XI

Nº5 | Enero 2010

5 | BOCA DESAPO

Revista de arte, literatura
y pensamiento

La violencia de la ilusión. Amartya Sen
Dossier Memorias e Identidades:

L. Lukin, C. Feld, A. Cobas Carral,
M. T. Johansson, L. Verzero,

Entrevista a Héctor Schmucler,
Crónica de Igor Štikš.

Homenaje a Leónidas Lamborghini

La ciudad latinoamericana
contemporánea revisitada

Magia, brujería, escritura

Cuento de Pablo Manzano

Reseñas y más arte.

5 | BOCADESAPO

Revista de arte, literatura y pensamiento

Segunda época | año XI | N°5 | Enero 2010

SUMARIO

• Editorial	1
• La violencia de la ilusión. <i>Amartya Sen</i>	2
Dossier Memorias e Identidades	
• Presentación del dossier. <i>Claudia Feld</i>	8
• Deshilvanar. Fragmentos. <i>Liliana Lukin</i>	12
• La figura de hijos de víctimas de la violencia de Estado. <i>Andrea Cobas Carral</i>	18
• Entrevista a Héctor Schmucler: "Toda memoria es política". <i>Shila Vilker</i>	24
• Fronteras políticas y testimonio. <i>María Teresa Johansson M.</i>	30
• La escena como espacio para la reparación del daño. <i>Lorena Verzero</i>	34
• Crónica. "Con las maletas preparadas". <i>Igor Štiks</i>	40
Artículos	
• Homenaje a Leónidas Lamborghini. Escribir con las patas en la fuente. <i>Marisa do Brito Barrote</i>	50
• La ciudad latinoamericana contemporánea revisitada. <i>Gisela Heffes</i>	58
• Magia, brujería, escritura. <i>Jimena Néspolo</i>	64
Cuento	
• <i>So far</i> . Pablo Manzano	72
Reseñas	
• Variaciones sobre el erotismo: <i>Charlotte d'Ingeville</i> de Georges Bataille	78
• Las apuestas de la derrota: <i>El otro lado</i> de Jorge Consiglio	78
• Hazañas bélicas: <i>Canción de Vic Morrow</i> de Jaime Rodríguez Z.	79
• <i>El señor, el amante y el poeta</i> de Dardo Scavino	79
• De traiciones urbanas: <i>Alias Gardelito</i> de Bernardo Kordon	80
• Leer y escribir, un aprendizaje que no termina: <i>Enseñar a leer textos de ciencias</i> de Ana Espinoza y <i>Conquistar la escritura</i> de Ana María Finocchio	80
Historieta	
• <i>Fragmentos en tiras de la vida de Antón Malavar</i> . Víctor Hugo Asselbon	81

La foto de tapa es obra de Inés Vera, al igual que las imágenes del Dossier "Memorias e identidades". **Inés Vera** (Buenos Aires, 1974) es Profesora Nacional de Grabado, Pintura y Dibujo de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Entre los años 1997 y 2000, formó parte de la comisión de fotografía de la agrupación H.I.J.O.S. Junto con miembros de H.I.J.O.S. y de otros organismos de Derechos Humanos y agrupaciones afines, realizó el registro fotográfico de las actividades de memoria y denuncia de los crímenes de lesa humanidad perpetrados por la última dictadura militar en la Argentina. Las fotografías que ilustran esta publicación corresponden a esa serie. A todos y cada uno de sus compañeros, desea brindar un agradecimiento por el trabajo realizado.

Derechos reservados - Prohibida la reproducción total o parcial de cada número, en cualquier medio, sin la cita bibliográfica correspondiente y/o la autorización de la editora. La dirección no se responsabiliza de las opiniones vertidas en los artículos firmados. Los colaboradores aceptan que sus aportaciones aparezcan tanto en soporte impreso como en digital. BOCADESAPO no retribuye pecuniariamente las colaboraciones.

STAFF

DIRECTORA

Jimena Néspolo

JEFA DE REDACCIÓN

Marisa do Brito Barrote

CONSEJO DE DIRECCIÓN

Diego Bentivegna - Claudia Feld

Gisela Heffes - Walter Romero

JEFE DE ARTE

Jorge Sánchez

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

David Nahon - Mariana Sissia

ILUSTRADORES

Paula Adamo - Víctor Hugo Asselbon

Santiago Iturralde - Florencia Scafati

COLABORADORES

Andrea Cobas Carral - Marcelo Damiani

María Teresa Johansson M. - Rosana Koch

Liliana Lukin - Matías Néspolo - Amartya Sen

Fabián Soberón - Igor Štiks - Lorena Verzero

Shila Vilker

ARTISTAS INVITADOS

Martín Bustamante - Inés Vera

E-mail: redaccion@bocadesapo.com.ar
suscripcion@bocadesapo.com.ar
publicidad@bocadesapo.com.ar

Editor responsable: Jimena Néspolo

Dirección postal: Horti guerra 684, (1406)
Ciudad de Buenos Aires.

TE: (02322) 54-0064 / (011) 4567-0971

ISSN 1514-8351

Impresa en Ciudad Autónoma
de Buenos Aires, Argentina.

TESTIMONIO, FICCIÓN
Y RE/PRESENTACIÓN


LA ESCENA COMO ESPACIO PARA LA REPARACIÓN DEL DAÑO

Desde hace unos años la reconstrucción de la militancia y de las vivencias en torno a la última dictadura militar confluyen en la reflexión sobre las identidades presentes. En este artículo se analizan tres obras de teatro estrenadas recientemente, para abordar la relación entre testimonio y memoria colectiva, entre justicia y venganza.

POR LORENA VERZERO

Como parte del entramado de voces que desde mediados de los años noventa comenzaron a interrogarse sobre los pasados setenta, desde el campo teatral se han elaborado diversos modos de construcción del pasado. Si bien la temática fue abordada por algunos creadores escénicos ya en los últimos años de los noventa, es a partir de los dos mil que los setenta comenzaron a cobrar significación para el desarrollo del campo, y podríamos decir que desde 2008 la reconstrucción de la militancia y de las vivencias en torno a la última dictadura constituyen algunos de los temas más citados. Estas reconstrucciones se llevan a cabo desde la puesta en práctica de diferentes lenguajes escénicos, que otorgan distintas funcionalidades a dispositivos teatrales y documentales, y participan de las disputas por la memoria desde posicionamientos simbólicos divergentes.

Abordaremos, entonces, tres obras estrenadas en el último año: *Chiquito*, de Luis Cano, con dirección de Analía Fedra García (Teatro La carbonera, 2008); *Mi vida después*, de Lola Arias (Teatro Sarmiento, 2009); y *Ausencia*, de Adrián Canale (Puerta Roja, 2009); a partir de la reflexión en torno a los trabajos de memoria como modos de construcción de las identidades presentes, que se expresan a través de cuestiones específicas, como las porosidades entre el testimonio y la memoria colectiva, entre justicia y venganza, entre ficción y realidad. Los elementos de estos pares de conceptos no siempre se presentan en estado puro. Tanto las fronteras entre ellos como entre los tres grupos son difusas y encuentran una resolución diferente en cada una de las obras.



Lorena Verzera es Doctora en Historia y Teoría de las Artes (Universidad de Buenos Aires) y Magíster en Humanidades con la especialidad Teoría del Espectáculo, Literatura y Comunicación (Universidad Carlos III, Madrid). Actualmente cuenta con una beca postdoctoral otorgada por el CONICET y se desempeña como docente de la Universidad Autónoma de Entre Ríos (UADER), y de la Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales (UCES) en Argentina. Es corresponsal en ese país de la revista española *Primer Acto*, y dirige la revista *Afuera. Estudios de Crítica Cultural* (www.revistaafuera.com).



JUSTICIA Y VENGANZA: LA ESCENA COMO CATALIZADOR

Egisto: Pero aparte de lo que opinen otros yo tengo mi opinión personal: una acción impía engendra otra acción igual a ésta.

Adrián Canale, 2008.

En el contexto actual de proliferación de trabajos de memoria en torno a los pasados años setenta, las acciones culturales que construyen relatos para ese tiempo encuentran un espacio público en el que la finalidad de denuncia de los abusos de poder, de la tortura y del crimen, es ya un lugar transitado. El imperativo moral de recordar para denunciar, como respuesta ante la anterior “falta de memoria”, parece en algunos casos estar transformándose en el de polemizar con los recuerdos y con las identidades construidas.

Si todo relato sobre el pasado es en sí mismo una construcción y, por tanto, crea una realidad ficcional, la apelación a situaciones no históricas elabora un doble plano de ficcionalización. En este sentido, tanto *Chiquito*

como *Ausencia* se valen del poder de la ficción para transitar por acciones de restauración del pasado que no responden al acuerdo social fundado en la apelación a la justicia, sino que recurren al ejercicio de venganza como respuesta al daño efectuado.

En *Chiquito*, se crea una atmósfera enrarecida en la que se mueven un matrimonio y su hijo, que ronda la treintena. A lo largo de la obra, se va esclareciendo el pasado familiar marcado por la apropiación de ese joven cuando era bebé. El referente histórico no está nunca enunciado en el texto. La asociación con los delitos de apropiación de bebés cometidos en Argentina durante los años setenta forma parte del marco interpretativo de los espectadores. El espacio escénico dotado de ciertos ▶



elementos realistas y la construcción de personajes estereotipados –aunque no por ello naturalistas– son los elementos a partir de los cuales es posible cargar de referencialidad a esta historia ficcional.

De esta manera, la ficción opera a modo de “memoria ejemplar” oblicua. Si, de acuerdo con Tzvetan Todorov (2000), la memoria ejemplar recupera los sucesos pasados sin negar su singularidad, pero ofreciéndolos como modelo para la comprensión de situaciones nuevas, la construcción ficcional del pasado de este microcosmos familiar colabora en la reconstrucción de acontecimientos referenciales afines. En este sentido, el programa de mano de la obra plantea la posibilidad de pensar las identidades sociales a partir de este universo ficcional: “Parecería que nunca terminasen de conocer la verdad por boca de los personajes de *Chiquito*. Hay algo que siempre se nos escapa y tras ese rastro intentaremos construir o reconstruir una historia, quizá personal”.

La salida del hogar, el viaje del hijo, Cascarita, opera como justificación narrativa de la dilucidación de la apropiación. A su regreso, cínico y resentido, Cascarita apela a los mismos mecanismos de tortura que habría implementado su padre, Chiquito, un militar retirado. “Aprendiste de mi / Me lo debés / Te saqué derecho / Sos mi calco” (Cano, 2008a) –esgrime Chiquito convertido en víctima de Cascarita, en una enunciación que, sin culpa

| ...tanto *Chiquito* como *Ausencia* se valen del poder de la ficción para transitar por acciones de restauración del pasado que no responden al acuerdo social fundado en la apelación a la justicia, sino que recurren al ejercicio de venganza como respuesta al daño efectuado. |

ni remordimiento, se ofrece como acto de confesión. Es a través de esa frase que el pasado queda revelado.

La puesta en escena de Fedra García, tal como define el autor del texto, corporaliza “lo patente en base a un texto latente”.¹ El texto dramático brinda trazos que funcionan como pistas para hilvanar una puesta en escena. La que ha llevado a cabo Fedra García contiene y muestra en carne viva los elementos diegéticos que plantea escurridizamente el texto de Cano. A través de actuaciones en las que se pone en juego un gran compromiso corporal, el dramático desenlace expone la encarnizada venganza del hijo apropiado.

También *Ausencia* pone en acto el ejercicio de venganza. La obra de Canale se presenta como “una versión de *La Orestíada*” (programa de mano), aunque omite poner en escena la tercera pieza de la tragedia griega, aquella en la que se apela a la justicia como institución social para juzgar a quien ha cometido el acto de venganza. La obra transcurre en un espacio-tiempo indefinido y narra la venganza de Orestes que, instigado por su hermana Electra, acaba con la vida de su madre y el amante de ésta, Clitemnestra y Egisto. Estos, a su vez, habían matado a Agamenón tras su regreso de la guerra de Troya, esgrimiendo venganza por haber entregado a Ifigenia (hija de Agamenón y Clitemnestra), pero ocultando el deseo de Egisto por acceder al poder.



Junto a la pieza de Esquilo, las fotografías de Gustavo Germano y la historia de los años setenta argentinos son mencionados como “disparadores poéticos” (programa de mano). La asociación histórica no se revela en ningún momento de la obra. Son pocos dispositivos escénicos que permiten su anclaje, entre ellos, algunos elementos de vestuario, la utilización de revólveres, o la letra y la música de las canciones del “Músico en escena”. De esta manera, no se efectúa una construcción del pasado, sino una actualización de la tragedia clásica en la que la historia argentina aparece como una reminiscencia legible a través de los metatextos y sugerida a través de esos pocos dispositivos escénicos. Las imágenes de Germano, que en 2007 fueron expuestas por primera vez en una muestra en Barcelona titulada *Ausencias*, son recuperadas en un epílogo en el que el juego de ausencias y presencias se recupera en la dinamización de símiles de los originales. Si bien la reconstrucción de las fotografías en escena, es decir, la imprimación de movimiento a las imágenes remite directamente a la obra de Germano, esta lectura es orientada por la explicitación del recurso en el programa de mano y la entrega de reproducciones junto con él.

Mientras que en *Chiquito* la opción por la venganza individual es categórica, en *Ausencia* las figuras de venganza y de justicia se entrecruzan, se confunden, en un terreno en el que los límites entre lo privado y lo público

son difusos. Mientras que la venganza de *Cascarita* es íntima y se efectúa en el espacio cerrado de la casa, la de *Orestes* involucra acontecimientos de orden público y, por tanto, se politiza. En consecuencia, *Cascarita* no se constituye como héroe, mientras que la acción de venganza de *Orestes* tiende a delinear una epopeya.

Por otra parte, y aunque el recorrido de ambas obras converge en un final trazado desde la perspectiva de la víctima, no se busca una identificación del público a manera de justificación de los actos vengativos. Las obras no cuestionan ni la lógica ni la justificación de los actos de venganza que exponen. La incuestionabilidad aparece, entonces, como rasgo distintivo en ambas piezas. Por otro lado, estos actos se ejercen ante el público que, en tanto no hay ocultamiento ni cuestionamiento, no ocupa el lugar de cómplice.

La venganza instaaura, así, una lógica de reciprocidad negativa (Vincy Fon-Francesco Parisi, 2005). En ambas obras se impone una lógica de la venganza del tipo medida por medida. La Ley del Talión lleva consigo su propia regulación, que establece un mecanismo de compensación por el daño recibido. La implementación individual de esta lógica demuestra la que la ley está siempre al borde de la ruptura: la única garantía de la justicia social es su implementación. ▶

Yo también soy un hijo que pregunta a un padre sobre el pasado.

Lola Arias, 2009: 53.



La obra de Lola Arias, por su parte, se presenta como una escritura del *yo*, en tanto que pone en escena las búsquedas de construcción identitaria de seis jóvenes nacidos entre 1972 y 1983. *Mi vida después* recurre a herramientas documentales mediante las cuales cada actor-personaje construye “una versión” (programa de mano) de la vida de sus padres como modo de construir su propia identidad: “Cada uno de los actores –dice Lola Arias en *El diario de Mi vida después*, 2009: 52– se vuelve un investigador de la historia de sus padres y de su propia vida”. Cada actor-personaje colabora también en las acciones escénicas de los otros. Para ello, recurren a materiales de diversa índole (cartas, fotos, cintas, ropa usada, objetos, versiones y relatos, testimonios confusos, recuerdos más o menos borrados) y les imprimen diverso tipo de tratamiento: las imágenes se proyectan y se interpretan, los relatos se cuestionan, los recuerdos se recrean, los vacíos se representan.

La primera persona irrumpe, así, en la escena transportando una red de significaciones de la realidad a la obra y viceversa. Documentación y creación son dos ámbitos que desde los años ochenta se han cruzado cada vez más, a medida que el arte ha perdido el auxilio de la ficción y el documento ha ganado una condición artística. La búsqueda de un diálogo más estrecho con la realidad no es, por tanto, algo nuevo en el horizonte cultural de comienzos del siglo XXI, pero sí lo es el modo de articularse, las estrategias desarrolladas para llegar a (re)establecer este puente entre un escenario de representación y el mundo exterior al que alude. Si en un momento la realidad objetiva y el yo, la investigación documental y la percepción subjetiva pudieron parecer perspectivas opuestas e incluso excluyentes, hoy se entrelazan cada una como condición de la otra.

El diagnóstico que ofrece Zygmunt Bauman (1999) tras su *búsqueda de la política* es el de una fractura entre el individuo y lo social, pero al mismo tiempo una creciente necesidad de volver a construir puentes entre una esfera y la otra. Para ello recupera la idea de *agora*, un lugar público y privado al mismo tiempo, en el que sin dejar de hacer visible el ámbito personal, se plantean problemas de dimensiones colectivas. Este imaginario espacial sirve para pensar el tipo de comunicación propuesto en numerosas obras escénicas durante la primera década del dos mil. La escena aparece como el *agora*, espacio de cruce entre *lo real* y la creación escénica, donde lo íntimo y lo colectivo se interpenetran.

La obra trabaja a partir de un actor que habla desde un yo que parece no ser únicamente el yo del personaje o

del creador escénico, sino su yo autobiográfico de actor, convirtiéndose él mismo en personaje. Este fenómeno es intertextual con numerosos trabajos que se han realizado en la creación escénica europea de los últimos años.

El actor, instrumento por excelencia de la palabra del otro, del autor o del director –en los términos que tradicionalmente se han definido estos roles–, se presenta ahora de un modo personal, sale a escena, se acerca al público y se dirige a él directamente. En el centro de este espacio de representación surge un yo íntimo, físico y privado, que al mismo tiempo se proyecta frente a un horizonte social y público, personificado en primer lugar por los mismos espectadores.

La reconstrucción de los años setenta a partir de esta sintaxis que vuelve porosos los límites entre ficción y realidad, ha sido frecuente en cine (donde *Los rubios*, de Albertina Carri, 2003, se presenta como caso paradigmático), mientras que en teatro se da por primera vez decididamente en *Mi vida después*.

No hay aquí diégesis alguna. La obra transcurre como los recuerdos, a partir de fragmentos dispersos, asociaciones, yuxtaposiciones y planos superpuestos. Las significaciones de los materiales son móviles y permeables a interpretaciones diversas. La única significación imposible de resemantizar es la ausencia.

Las acciones y la manipulación de objetos pertenecientes o representativos de los padres de los actores-personajes permiten armar un rompecabezas de la época: entre los padres se encuentran un militante del PRT-ERP (Partido Revolucionario de los Trabajadores y su brazo armado, el Ejército Revolucionario del Pueblo, de tendencia marxista-leninista) desaparecido en Monte Chingolo; un oficial de inteligencia de la policía apropiador del hermano de la actriz-personaje; un periodista deportivo, militante de la JP (Juventud Peronista); un ex seminarista, un empleado de un banco que fue intervenido por los militares y un intelectual.

De esta manera, los límites porosos entre ficción y realidad, y entre lo individual y lo colectivo, permiten construir no solo “una versión” (programa de mano) de cada una de las historias privadas, sino también de la historia social, política y cultural: “Elegir a los actores para protagonizar la obra –dice Lola Arias, 2009: 50– fue como mezclar álbumes de fotos de diferentes personas para que al reflejarse unos contra otros, creen un nuevo sentido”.

LA REPARACIÓN DEL DAÑO

Lograr mirar los nuevos campos de concentración.

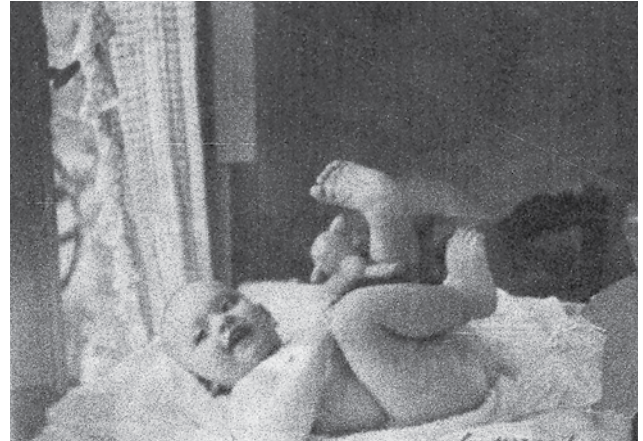
Luis Cano, 2008b.

Aunque en *Chiquito* y *Ausencia* no se enuncia ningún contraste entre las lógicas de la venganza y la de la ley, se evidencia la ausencia de la justicia del Estado, por lo que la venganza individual podría pensarse como salida ante el fracaso de la ley pública. Esto contrasta con el pacto establecido como cuerpo social desde el inicio de las luchas por los Derechos Humanos, que recalcaron siempre el reclamo por la aplicación de la ley en un marco de defensa de los valores democráticos.

La emergencia del tema en una sociedad donde se ha condenado cualquier acto que promoviera la venganza no es un dato menor, como tampoco lo es el estatuto ficcional con el que es trabajado. La venganza aparece en tramas ficcionales y en la coyuntura política que más ha impulsado la implementación de mecanismos judiciales. Es decir, las garantías constitucionales promovidas desde el poder político respecto de lo ocurrido en los setenta y el estatuto ficcional posibilitan la tematización de la venganza como reparación del daño. De esta manera, es en un espacio público en el que el diálogo está instalado y donde los juicios a los genocidas se van llevando a cabo, que es posible la expresión de las fantasías de ruptura de los acuerdos sociales. Y, a la inversa: la puesta en escena de la venganza individual podría dar cuenta de la estabilidad de los pactos.

Mi vida después, por su parte, no intenta buscar respuestas, sino plantear preguntas. Las fotos, las cintas, la ropa, las cartas, los relatos son interrogados, de la misma manera que los sueños y las fantasías personales, sin forzar respuestas para la construcción de un pasado coherente y cerrado. Estas búsquedas identitarias parten del cuestionamiento a las construcciones del pasado heredadas, establecen la duda como motor de la investigación escénica y, como consecuencia de ello, la reparación del daño no se sitúa en la ley ni en la venganza, sino en el acto mismo la realización de trabajos de memoria.

Las tres obras forman parte de un entramado social que ha puesto en marcha dispositivos para las construcciones de un pasado sobre el cual se han forjado a tientas las identidades presentes. La multiplicidad de relatos y de significaciones ofrecidos por estas piezas, tal vez, introduzcan un pliegue más de duda sobre las identidades de presente y refuercen los dobleces que las constituyen, exponiendo su complejo modo de mirar y, por tanto, brindándose como portavoces de la pérdida de la ingenuidad. ■



| Las tres obras forman parte de un entramado social que ha puesto en marcha dispositivos para las construcciones de un pasado sobre el cual se han forjado a tientas las identidades presentes... |

1 Luis Cano, en correspondencia personal con la autora, 5 de agosto de 2009.

BIBLIOGRAFÍA

- Arias, Lola. 2009. *Mi vida después*. Buenos Aires: el autor.
- Bauman, Zygmunt. 1999. *En busca de la política*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Canale, Adrián. 2008. *Ausencia*. Buenos Aires: Inédito.
- Cano, Luis. 2008a. *Chiquito*. <http://recontralona.blogspot.com/2008/05/un-da.html>. Fecha de consulta: 8 de agosto de 2009.
- . 2008b. “Un teatro hacia el que quiero ir”, en *Ciento cincuenta monos*, año 2, n° 4, noviembre: 75.
- Cornago, Óscar – Lorena Verzero. 2008. “De la política a la ética: la actuación en primera persona en el cine y teatro documental en España y Argentina”, en Haase, Jenny - Janett Reinstädler - Susanne Schlünder (coord.) *El andar tierras, deseos y memorias*: Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert: 699-711.
- Fon, Vincy – Francesco Parisi. 2005. “Revenge and retaliation”, *The Law and Economics of Irrational Behavior* (eds), Stanford University Press. Versión digital disponible en: http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=359200#. Fecha de consulta: 25 de agosto de 2009.
- Thiebaut, Carlos. 2009. “El torbellino de la venganza: aproximaciones Cavellianas a un lado oscuro de la vida filmada”, *Encuentros con Stanley Cavell*, David Pérez Chico – Moisés Barroso Ramos (coord.). Madrid: Plaza y Valdés España: 165-192.
- Todorov, Tzvetan. 2000. *Los abusos de la memoria*. Barcelona, Paidós.

