



Presses
Universitaires
de Provence

IMPORTANT

Dès la publication de l'ouvrage collectif
auquel vous avez contribué,
les PUP vous autorisent à publier
le tiré à part « éditeur »
uniquement sur une plateforme
de science ouverte publique (HAL)

Sur une plateforme privée
(Academia, ResearchGate etc.),
merci de ne faire figurer que le lien vers HAL

Les PUP vous conseillent
de choisir la licence CC-BY-SA
pour la protection de votre travail,
en conformité avec les recommandations
d'OpenEdition Books

Nous vous remercions

amU Aix
Marseille
Université

Éditions

cahiers d'études romanes

nouvelle série, n° 49 (2/2024)



Construction et dissolution de la communauté

Pratiques, représentations, théories



Centre Aixois
d'Études Romanes
Aix Marseille Université



Volume sous la direction de
Dorothee Chouïtem et Rodrigo Díaz Maldonado

Équipe éditoriale de ce numéro

Laura Gallorini, Giulia Piccolo, Chaimaa Labiad, Judith Obert, Laurie Rouit, Lorena Spica, Iliaria Splendorini, Michela Toppano, Carlo Baghetti

Cahiers d'études romanes
Aix-Marseille Université

Direction

Claudio Milanés

Comité de rédaction

Perle Abbrugiati, Dante Barrientos Tecún, Rodrigo Diaz Maldonado, Gérard Gómez
Yannick Gouchan, Sophie Saffi

Équipe éditoriale

Perle Abbrugiati, Dante Barrientos Tecún, Estelle Ceccarini, Maud Gaultier, Yannick
Gouchan, Michel Jonin, Pierre Lopez, Stefano Magni, Estrella Massip, Claudio Milanés,
Judith Obert, Iliaria Splendorini, Michela Toppano

Comité de lecture

Aix-Marseille Université

Perle Abbrugiati, Dante Barrientos Tecún, Pascal Gandoulphe, Yannick Gouchan,
Gérard Gómez, Colette Collomp, Stefano Magni, Claudio Milanés, Sophie Saffi,
Brigitte Urbani

Autres universités

Silvia Contarini (Université Paris Ouest Nanterre La Défense, CRIX/Études Romanes),
Christian Del Vento (Université Paris 3, CIRCE/LECEMO), Andrea Fabiano (Université Paris-
Sorbonne, ELCl), Ugo Fracassa (Università Roma Tre), Monica Jansen (Universiteit Utrecht),
Christian Lagarde (Université Perpignan Via Domitia, CRESEM/CRILAUP), Stéphanie
Lanfranchi (ENS Lyon, Triangle), Dante Liano (Università Cattolica, Milano), Marc Marti
(Université de Nice Sophia Antipolis, LIRCES), Alessandro Martini (Université Lyon 3, LUHCIE
Grenoble 3), Philippe Merlo (Université Lumière Lyon 2, Passages XX-XXI), Philippe Meunier
(Université Lumière Lyon 2, IHRIM), Ana Cecilia Ojeda (Universidad Industrial Santander,
Bucaramanga), Matteo Palumbo (Università degli Studi di Napoli Federico II), Nestor
Ponce (Université Rennes 2, ERIMIT), Sébastien Rutes (Université de Lorraine, LIS), Niccolò
Scaffai (Université de Lausanne), Franca Sinopoli (Università Roma La Sapienza), Arnaldo
Soldani (Università di Verona), Mirko Tavosanis (Università di Pisa), Rubén Torres Martínez
(UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México), Gianni Turchetta (Università degli
Studi, Milano), Bart Van Den Bossche (Université de Louvain), Margherita Verdirame
(Università di Catania), Christilla Vasserot (Université Paris 3, CRICCAL)

Secrétariat de rédaction

Christine Carcassonne

© Cahiers d'études romanes est mis à disposition selon les termes de la licence créative
Commons Attribution – Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification 4.0 International
CER

cahiers d'études romanes
49

Construction et dissolution de la communauté

Pratiques, représentations, théories

Centre aixois d'études romanes
CAER (UR 854)

2024

PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE

Sofía Echeverri, "Juegos prohibidos II", 2013. Acrílico sobre lienzo

120 x 160 cm. Crédito de foto: Carlos Díaz Corona.

PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE
Aix-Marseille Université

CC BY NC ND

29, avenue Robert-Schuman – F – 13621 Aix-en-Provence CEDEX 1
Tél. 33 (0)4 13 55 31 91

pup@univ-amu.fr – Catalogue complet sur presses-universitaires.univ-amu.fr/editeur/pup

DIFFUSION LIBRAIRIES : AFPU DIFFUSION www.afpu-diffusion.fr

DISTRIBUTION LIBRAIRIES : DILISCO Groupe Albin Michel

Sommaire

Dorothee Chouitem, Rodrigo Díaz-Maldonado	
Introduction	7

La communauté dans l'histoire et le discours

Guylaine Floury-Dagorn	
Construction et dissolution de communautés nées d'une <i>Frontière indigène</i> . Le cas argentin	15

João Pedro Rosa Ferreira	
Uma comunidade cultural resultante da tradução e da apropriação. Livros estrangeiros na imprensa periódica de língua portuguesa no final do século XVIII e início do século XIX	37

Joy Paillocher	
La construction d'une communauté nationale. Usages et enjeux du discours poétique officiel dans l'après-guerre civile espagnole	51

Stefano Magni	
Réfutation des discours de la propagande fasciste. L'exemple des exilés antifascistes	63

Pratiques et résistances communautaires

Severiano Rojo Hernandez	
Dénonciation, destruction et refondation de la communauté nationale L'exemple de la société franquiste (1936-1940)	85

Tobias Etienne-Greenwood	
Resistencias estéticas al extractivismo Sobre el repertorio estético de la movilización socio-ambiental en defensa del agua en Mendoza, Argentina	107

Baptiste Mongis	
La Comunitaria de Rivadavia en Argentine. D'un territoire l'autre, resignifier la communauté par les arts et le théâtre	127

Mathieu Corp

Deconstruir y replantar la comunidad nacional desde el espacio público. El caso de la iconoclasia durante el *estallido social chileno* 153

Mémoire et représentations de la communauté

Mariana Domínguez Villaverde

Una construcción comunitaria entre memoria, cultura y acción. El caso de los pieds-noirs de Alicante 173

Maximiliano Ignacio de la Puente

Museo Ezeiza, Edipo en Ezeiza y Un domingo en familia. Teatro argentino, pasado reciente y comunidades representadas 193

Marina Ruiz Cano

Teatro y comunidad en Euskadi desde 1979. Motivaciones, estrategias y conflictos 209

Roberta Previtiera

El peso de la comunidad. La « gordura » como elemento de construcción y deconstrucción comunitaria en la película *Gordos* (2009) de Daniel Sánchez Arévalo 227

Débats critiques

Rubrique coordonnée par Carlo Baghetti

Pietro Della Sala, Stefano Magni, Serena Mercuri

Anna Frabetti e Laura Toppan (a cura di)

Raccontare la Resistenza. Studi interdisciplinari (Firenze, Franco Cesati, 2023, p. 240) 241

Sommaire des numéros précédents 257

Mémoire et représentations de la communauté

Museo Ezeiza, Edipo en Ezeiza y Un domingo en familia

Teatro argentino, pasado reciente
y comunidades representadas

Maximiliano Ignacio de la Puente

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires

Résumé : Dans cet article, nous proposons d'analyser trois pièces qui se situent dans les coordonnées du théâtre alternatif de la ville de Buenos Aires et qui traitent du passé récent de l'Argentine : *Museo Ezeiza. 20 de junio de 1973* (2009-2019), *Edipo en Ezeiza* (2013-2021) et *Un domingo en familia* (2019-2023). Nous étudions ici spécifiquement la notion de communauté, en nous basant sur les définitions fournies par des auteurs éminents tels que Jean-Luc Nancy (2000), Roberto Esposito (2003) et Zygmunt Bauman (2005). Nous nous intéressons particulièrement à la réflexion sur les communautés représentées que chacune des œuvres propose. Notre hypothèse centrale est que les trois pièces ont pour horizon commun de configurer une communauté de vaincus, dans la mesure où elles interrogent la génération de militants révolutionnaires des années 1970 qui ont tenté de produire une révolution sociale et politique, et qui ont été balayés par le terrorisme d'état mis en œuvre par la dernière dictature civile et militaire (1976-1983).

Mots clés : communauté, théâtre, Argentine, politique, émancipation.

Resumen: Nos proponemos analizar en este trabajo tres obras que se ubican en las coordenadas del teatro alternativo de la ciudad de Buenos Aires, y que abordan el pasado reciente de la Argentina: *Museo Ezeiza. 20 de junio de 1973* (2009-2019), *Edipo en Ezeiza* (2013-2021) y *Un domingo en familia* (2019-2023). Indagamos específicamente aquí en la noción de comunidad, a partir de las definiciones de la misma que brindan destacados autores como Jean Luc Nancy (2000), Roberto Esposito (2003) y Zygmunt Bauman (2005). Nos interesa pensar especialmente en las comunidades representadas que plantea cada una de las obras. Nuestra hipótesis central es que las tres obras tienen un horizonte común al configurar una comunidad de derrotados, en la medida en que interpelan a la generación de los militantes revolucionarios de los años setenta que intentaron producir una revolución social y política, y que fueron arrasados por el terrorismo de Estado llevado adelante por la última dictadura cívico-militar (1976-1983).

Palabras claves: comunidad, teatro, Argentina, política, emancipación.

Introducción

Analizaremos en este trabajo tres obras pertenecientes al teatro argentino contemporáneo que abordan de diversas maneras el pasado reciente de la Argentina, específicamente que reenvían al terrorismo de Estado y sus políticas de desaparición durante la última dictadura cívico-militar (1976-1983). Las obras producidas en el circuito teatral alternativo de la Ciudad de Buenos Aires se configuran como una respuesta colectiva de la comunidad teatral ante un tiempo traumático que continúa encontrando resonancias en el presente posdictatorial del país. El acontecer escénico propicia la reconstrucción de las comunidades estético/políticas que fueron arrasadas durante los años del terrorismo de Estado, en donde la experiencia común no era sencillamente posible. El teatro es una práctica que aporta experiencias colectivas reparadoras, dotadas de sentido, « que se manifiestan y se tornan colectivas en el acto de compartir. O sea, la experiencia individual construye comunidad en el acto narrativo compartido, en el narrar y el escuchar¹ ». Se trata de un tipo de teatro que construye una comunidad emancipada, esto es, « una comunidad de narradores y de traductores² », en la que tienen lugar operaciones como la traducción y la apropiación de una obra que se ofrece a la percepción de los espectadores. Es la actividad específica de un espectador que jamás se encuentra en un rol pasivo, que construye siempre otras posibilidades, perspectivas y caminos hermenéuticos. En esa clave, sostenemos que las obras que forman parte de nuestro corpus específico para este trabajo participan de un tipo de teatro político deconstructivo, que genera modificaciones perceptivas al observar el pasado reciente y sus consecuencias bajo nuevos prismas.

Nos detendremos específicamente en las formas en que se representa la comunidad en las tres obras. En primer lugar indagaremos aquí en la noción de comunidad, a partir de las reflexiones que brindan destacados autores como Jean Luc Nancy (2000), Roberto Esposito (2003) y Zygmunt Bauman (2005). Pensar la comunidad es intentar reflexionar a partir de lo común, del estar juntos. Es instaurar un horizonte de reflexión sobre « el espacio de lo común³ ». Nos encontramos ante un desafío complejo y contradictorio, en la medida en que fue la noción de comunidad la que se utilizó para generar, en su nombre,

1 E. Jelin (2002), *Los trabajos de la memoria*, Editorial Siglo XXI, p. 37.

2 J. Rancière (2010), *El espectador emancipado*, Manantial, p. 23.

3 J. Nancy (2003), «Conloquium», en R. Esposito, *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, Amorrortu, p. 9.

experiencias con un enorme poder destructivo como el Holocausto. De ahí el peligro a las apelaciones emocionales e irracionales y a los esencialismos comunitarios de cualquier tipo y condición, tales como las llamadas a la etnia, la sangre, la filiación, etc., en la configuración de una suerte de « comunidad ideal » u « originaria » que constituirían valores positivos en sí mismos. Tal como sostiene Nancy, el desafío de reflexionar sobre la comunidad es de primer orden, en la medida en que es imposible pensar a los sujetos singulares disociadamente, separados de la sociedad, así resulta evidente que « nosotros somos juntos⁴ ».

El pensamiento sobre la comunidad desde nuestra actualidad nos permite también conjurar y oponerse a la entronización a ultranza del individualismo atomizante en esta fase del capitalismo avanzado, que las obras que analizamos aquí ponen críticamente en escena. Si la experiencia solo puede ser en común, esto es, solo puede estar dada a partir del ser con otros, como bien lo señalan Esposito y Nancy, entonces la comunidad implica siempre una exposición, un estar expuestos ante aquellos. Ella « nos pone los unos frente a los otros, nos entrega los unos a los otros, nos arriesga los unos contra los otros »⁵. Es lo otro lo que caracteriza a lo propio de la comunidad. Esta tarea común, este abismarse en conjunto, se materializa en las acciones de planear la revolución y de vivir las consecuencias de su fracaso, en las obras de nuestro corpus.

Esposito sostiene que el sentido etimológico antiguo de la *communitas* se encuentra dado por el conjunto de personas a quienes une una carencia, una deuda o una carga⁶. Son precisamente las nociones de resistencia y de revolución, percibidas de idéntica manera por los personajes, es decir, como un deber o un límite, aquello que los aglutina. En ambos casos estamos ante la presencia de comunidades que se definen por sustracción, en vez de por adición. Es justamente todo lo que ven como falta lo que los reúne. A partir de esta falla constitutiva que organiza lo social, Esposito sostiene que la cosa pública resulta inseparable de la nada⁷, esto es, de su adolecer, de la falta que nos mantiene unidos. « La grieta, el trauma, la laguna de la que provenimos: no el Origen, sino su ausencia, su retirada⁸ ». La resistencia frente a la dictadura militar y la búsqueda desesperada por alcanzar la revolución carecen de sentido en nuestras

4 *Ibidem*, p. 13.

5 *Ibidem*, p. 16.

6 R. Esposito (2003), *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, Amorrotu, p. 29-30.

7 *Ibidem*, p. 33.

8 *Ibidem*, p. 33-34.

obras, son apenas posiciones que los reúnen azarosa y arbitrariamente, en la medida en que son presentadas como imposturas de las que los personajes son plenamente conscientes.

Lo comunitario opera a partir de la alteridad « que nos sustrae nuestra subjetividad⁹ », es decir, a partir de la diferencia, de la otredad, que en nuestras obras se encuentra marcada por las ideas de resistencia y revolución. Estamos juntos por el peligro del recuerdo común que compartimos: las vidas desdichadas marcadas por la dictadura militar y el terrorismo de Estado. Los individuos modernos establecen límites que los aíslan y los protegen de ese estar juntos. El contacto con los otros deviene temor al contagio, y amenaza sus identidades « exponiéndolos al posible conflicto con su vecino¹⁰ ». En la familia arrasada que componen los personajes de *Edipo en Ezeiza* y en la dispersión del conjunto de militantes derrotados de *Museo Ezeiza* y *Un domingo en familia*, esto se ve claramente: no hay amistad posible, la sospecha de la traición recíproca permea estas obras. Si la *communitas* lleva dentro suyo « un don de muerte¹¹ », ya que « cualquiera puede dar muerte¹² » dentro de la comunidad, no es casual entonces que en las piezas proliferen los asesinatos y las desapariciones de sus personajes. Las obras que abordamos aquí están atravesadas por un Estado-Leviatán hobbesiano en el que los miembros de la comunidad renuncian a toda forma de convivencia posible, en donde la única relación deseable es estratégica y efímera, y responde al objetivo de la conservación de la propia vida. Cada uno está por su lado y solo puede contar consigo mismo.

Al desvincularse de todo lazo social en este mundo atomizado, librado a la « mano invisible » del mercado neoliberal, los personajes están tomados por una suerte de conciencia trágica y asumen una perspectiva nihilista, que posibilita finalmente la irrupción de la dictadura militar, la entronización del terrorismo de Estado y sus políticas concentracionarias. En este sentido podemos pensar que estas piezas ponen en escena esta « impropiedad de lo común¹³ », que caracteriza a la *communitas*, a la vez que da cuenta del deseo largamente anhelado del retorno a la comunidad mítica y originaria. En la ambigüedad axiológica de los personajes de estas obras se percibe esa nada, esa pura diferencia, que constituye a lo común, a la cosa pública.

9 *Ibidem*, p. 36.

10 *Ibidem*, p. 40.

11 *Ibidem*, p. 41.

12 *Ibidem*.

13 *Ibidem*, p. 45.

Zygmunt Bauman (2005), por su parte, contrapone la comunidad mítica originaria con aquella realmente existente. La primera se caracteriza por la ayuda mutua, la seguridad, la confianza recíproca, la calidez, el conocimiento intersubjetivo y la convivencia agradable. Una comunidad que opera, de esta manera, como una suerte de « paraíso perdido¹⁴ ». En la comunidad realmente existente, tiene lugar en cambio la disputa entre ella y la individualidad, entre la seguridad y la libertad. La seguridad que brinda el hecho de estar en comunidad tiene el costo de la pérdida de la libertad, y viceversa. Se trata, en el límite, de dos valores y necesidades irreconciliables. Ambas son complementarias e incompatibles. En las comunidades realmente existentes, vía la intensificación de los temores y las inseguridades propias de un mundo en el que impera el capitalismo global y sus consecuencias en la producción de subjetividades solipsistas, las sospechas de traición son permanentes. Este es el clima que atraviesa a las obras, una atmósfera propia de la « inseguridad existencial¹⁵ » y de la « incertidumbre ontológica¹⁶ » que el inicio de este siglo, cuando las piezas se estrenan, trajo aparejado. No existe un sentido externo dado de antemano, en la medida en que el mito de la comunidad originaria fue aniquilado. Cada uno es entonces responsable de su propio devenir. Las soluciones desesperadas de búsquedas individuales a problemas sistémicos, colectivos y compartidos¹⁷ es lo que recorre a quienes encarnan la resistencia militante contra la dictadura militar. Los personajes de estas obras se caracterizan por perseguir desesperadamente una comunidad soñada, deseada e inalcanzable. Una comunidad prelingüística, bíblica, en el que el entendimiento era tácito y el paraíso estaba a la orden del día. En este deseo expresan precisamente lo contrario: son subjetividades expuestas a las tensiones y los conflictos que tienen lugar desde la década del noventa del siglo pasado en adelante, un momento en el que Argentina se entregó plenamente a las reformas neoliberales, acompañadas por la crisis de los grandes relatos dadores de sentido y el fin del mundo bipolar.

14 Z. Bauman (2005), *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*, Siglo XXI de Argentina Editores, p. 9.

15 *Ibidem*, p. 171.

16 *Ibidem*.

17 *Ibidem*, p. 169.

Museo Ezeiza: una comunidad de objetos fantasmales

Museo Ezeiza. 20 de junio de 1973 es una instalación teatral de Pompeyo Audivert y Andrés Mangone que se estrenó en 2009 en el Centro Cultural Paco Urondo, perteneciente a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, y que realizó luego funciones en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, El Centro Cultural General San Martín y el Parque de la Memoria de la Ciudad de Buenos Aires. La obra hace referencia a un acontecimiento histórico fundamental de la historia reciente argentina: el violento enfrentamiento que tuvo lugar el 20 de junio de 1973 entre las distintas facciones del peronismo, que dejó incontables muertos y desaparecidos y que marcó el regreso definitivo a la Argentina de Juan Domingo Perón, luego de casi 18 años de exilio.

Para elaborar sus obras, el teatro del reconocido actor y director teatral Pompeyo Audivert se basa en la creación colectiva generada a partir de la improvisación. De allí deviene su pregnante impronta estética, caracterizada por la creación de máquinas teatrales. Allí:

se fusiona la riqueza de un trabajo colectivo, la escritura y reescritura del texto [...] A partir de un esquema que guía los movimientos en la escena, las palabras son introducidas por libre asociación. En general suelen ser al principio quebradas, incongruentes, caóticas, y luego van conectándose con temáticas que revelan temas a la vez históricos y antihistóricos¹⁸.

Esta fue la impronta del proceso creativo de *Museo Ezeiza*. Actores-inertes acostados sobre camillas, sostienen objetos tales como billetes, fotos, collares y cartas de mesa. El acontecimiento histórico, el enfrentamiento entre las facciones peronistas y la consecuente masacre, se narra a través de estos objetos parlantes, testigos del horror. « Los objetos [...] surgen ante el espectador, comenzando de improviso a « resonar » de modo distintivo y a declamar notoriamente, a « pronunciar » su monólogo¹⁹ ». La denominada « Masacre de Ezeiza » es contada así a través de un collar de perlas, una foto de un cantante popular de la época, un botón blanco o un mapa de la provincia de Buenos Aires. Los objetos-fetiches que portaban quienes fueron asesinados hablan, interpelan, tienen memoria, cuentan la historia. Narran los retazos de la tragedia nacional.

18 M. Raimondi (2008), El teatro como espacio de resistencia en la Argentina de la postdictadura, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, <<https://doi.org/10.4000/nuevomundo.37982>>.

19 J. Rebentisch (2018), *Estética de la instalación*. Caja Negra, p. 193.

« Son objetos humanizados, sujetos objetivados²⁰». La obra se organiza a mitad de camino entre un museo vivo, una morgue y un acto político-partidario. Tres espacios histórico/ficcionales superpuestos la habitan: el palco, el campo y el hotel internacional devenido sala de torturas e interrogatorios²¹.

La obra se presenta como un museo en torno a los acontecimientos ocurridos en Ezeiza en 1973: « un museo sindical y latinoamericano », según afirma uno de los personajes. Un museo que recurre a fragmentos inarticulados para acercarse a uno de los acontecimientos más dramáticos de nuestra historia reciente. Un museo que pone en escena memorias marginales a través de los objetos hallados en el campo donde ocurrió esta suerte de tragedia griega. El museo opera a través de la fetichización de la memoria, generando un accionar que embalsama y cristaliza los acontecimientos históricos. El museo destruye la vitalidad de la historia, sus fuerzas, pasiones y tensiones contradictorias. Es también un reservorio que fija y ancla sentidos. El museo es una institución que instauro memorias fosilizadas, impuestas por el lento trabajo del consenso, a condición de que ellas se encuentren dentro de los estrechos márgenes de visibilidad y audibilidad social de la época. El museo y el poder establecido van entonces de la mano. La obra actúa en guerra contra esta concepción museística conservadora. *Museo Ezeiza* puede pensarse así como una suerte de museo crítico o de « contra museo²² ».

La intermedialidad se define como aquello que se encuentra entre las artes. Nos referimos a prácticas artísticas caracterizadas por la inespecificidad y la hibridación, « que no pueden categorizarse según la clasificación tradicional en las distintas artes²³ ». Esta tendencia cada vez más significativa hacia la intermedialidad, según Rebentisch²⁴, se observa en la omnipresencia de las instalaciones. Estas últimas operan en contra del « ideal objetivista de una sincronización entre la obra y el acto de recorrerla mediante la observación²⁵ », propio de las obras temporales.

Museo Ezeiza es una instalación teatral a ser recorrida, investigada y reapropiada críticamente por los espectadores. Así, en esta obra los espectadores

20 R. Manduca (2020), [Reseña de] Museo Ezeiza, 20 de junio de 1973 (2013-2020) de Pompeyo Audivert y Andrés Mangone, En *Guay Revista de lecturas*, p. 3.

21 *Ibidem*, p. 4.

22 *Ibidem*, p. 5.

23 J. Rebentisch (2018), *Estética de la instalación*, Caja Negra, p. 91.

24 *Ibidem*, p. 92.

25 *Ibidem*.

deben recorrer el espacio escénico para poder escuchar las historias de los objetos parlantes participantes de la masacre. No solo existe entonces un desplazamiento físico del público, sino que este último solo alcanza a comprender fragmentos de un sentido total inabordable al que nunca podrá acceder, ya que las voces de los actores/objetos-fetiché, ubicados en diferentes espacios, se yuxtaponen unas a otras. Al ingresar al museo de la « Masacre de Ezeiza », los espectadores entran en realidad a un escenario trágico, abandonado a su propia suerte. El público se encuentra allí para ser testigo de un paisaje de terror. No existe una posición neutral posible. No hay punto de vista por fuera de la instalación. « El espectador solo puede descubrirla si se mueve por ella²⁶ ». Este último recorre la instalación distanciadamente, inspeccionando y evaluando, y a la vez es tomado por los recuerdos y las impresiones subjetivas que el museo de la masacre hace surgir en él, « agobiado por la intensa atmósfera de la instalación²⁷ ». La instalación teatral de Pompeyo Audivert y Andrés Mangone genera angustia porque nos confronta con una comunidad destruida por las promesas incumplidas de un horizonte de época, con el aniquilamiento de las vidas que sustentaban un proyecto revolucionario arrasado por el terrorismo de Estado. Los objetos que narran la masacre devienen finalmente inquietantes dobles, muertos vivos, fantasmas que encarnan a los desaparecidos.

« La masacre de Ezeiza » prefigura lo que acontecerá durante la última dictadura cívico-militar (1976-1983) en Argentina, anticipándose así a lo que Silvia Schwarzböck define como la «vida de derecha²⁸», dada por las derrotas de los proyectos revolucionarios de la década del setenta y la imposibilidad de pensarse social y colectivamente desde entonces. Ezeiza supone el comienzo del triunfo del terror dictatorial y la entronización de los méritos y los logros individuales propios de la ideología neoliberal, a la par que el silencio y el olvido sobre las derrotas colectivas. Una instancia victoriosa que no hace más que acentuarse desde 1983 en adelante, con las promesas incumplidas de la democracia y el reciente triunfo de la ultraderecha, encarnada en el actual presidente de la nación, Javier Milei.

A la vez que posibilitó el regreso definitivo del líder del peronismo, aquel 20 de junio de 1973 inauguró los exilios de muchos argentinos que debieron huir raudamente para salvar sus vidas. Ezeiza se configura simultáneamente como la puerta de entrada y de salida. El inicio de un largo proceso que se profundizará,

26 *Ibidem*, p. 188-189.

27 *Ibidem*, p. 189.

28 S. Schwarzböck (2016), *Los espantos. Estética y postdictadura*, Las cuarenta.

gracias a las políticas neoliberales, con el exilio forzado de más compatriotas a raíz de las agudas crisis sociales, políticas y económicas. Quizás no sea casual, en esta línea interpretativa, que aquella vez el palco estuviera ubicado junto a la autopista que conduce directamente al aeropuerto internacional. Esta situación da cuenta de lo que la « Masacre de Ezeiza » tiene de momento inaugural en la historia argentina reciente, más allá de las interpretaciones contradictorias que suscitó desde su origen.

Como afirma Mirta Varela:

Ezeiza fue anunciado alternativamente como « una fiesta popular » y como « el reencuentro físico de Perón con su pueblo ». Se convirtió, en cambio, en un símbolo de la irracionalidad del peronismo, del enfrentamiento entre la izquierda y la derecha armadas, y en un anuncio de los malos tiempos por venir. Ezeiza como una matanza premeditada o Ezeiza como expresión de las pasiones desatadas²⁹.

Ezeiza asume sentidos divergentes, contradictorios y cambiantes, según las condiciones de decibilidad y visibilidad social de cada momento histórico, desde la dictadura hasta los distintos períodos de la posdictadura y sus respectivas políticas públicas de memoria. Esta pluralidad significativa es un terreno fértil para el desarrollo de expresiones artísticas como la analizada aquí, en la que la « Masacre de Ezeiza » opera como telón de fondo y sirve a la vez para denunciar y exponer mecanismos específicos del acontecimiento teatral. En ese sentido, *Museo Ezeiza* se constituye como un verdadero « piedrazo en el espejo³⁰ » contra el naturalismo y el realismo como poéticas teatrales hegemónicas, a la vez que cuestiona también la univocidad de sentidos de un acontecimiento histórico medular en la historia reciente del país. La « Masacre de Ezeiza » en tanto « mito histórico³¹ » es expuesto como constructo ficcional, como impostura y farsa originaria de la puesta en escena de lo nacional. Se evidencia en la obra « una posición no representativa de la actuación (y de la escena) donde el personaje está perdido y sin coartada³² ».

Tomando la forma de la instalación teatral, se trata de impugnar no solo una narrativa homogénea y sin tensiones intrínsecas en torno a la construcción

29 M. Varela (2009), Ezeiza: una imagen pendiente, en *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*, Claudia Feld y Jessica Stites Mor (comps.), Buenos Aires, Paidós, p. 116.

30 P. Audivert (2019), *El piedrazo en el espejo*. Libretto.

31 *Ibidem*, p. 22.

32 *Ibidem*.

artificial de lo nacional y de su pasado reciente, sino de erosionar también la propia mimesis teatral, que aún continúa siendo el paradigma estético dominante en el teatro alternativo de la ciudad de Buenos Aires. En ese doble movimiento, *Museo Ezeiza* atenta contra los sentidos comunes que los gobiernos democráticos han establecido en lo que respecta a la relación entre política, violencia y lucha armada, a la vez que hace referencia a las consecuencias de la derrota del último gran proyecto colectivo que buscaba un cambio sustancial en ese estado de cosas, dando cuenta así de la imposibilidad de clausurar sus múltiples tensiones que se derraman sobre el presente.

La obra pone en escena los restos de una comunidad fantasmal, derrotada por la dictadura militar y el terrorismo de Estado. Son los objetos esparcidos en el campo de batalla luego de la masacre, los que narran las historias de aquellos que ya no pueden hablar por sí mismos, quienes encarnaron un horizonte revolucionario que se trastocó en una política de desaparición.

Edipo en Ezeiza: una comunidad familiar devenida tragedia nacional

Edipo en Ezeiza es una obra teatral dirigida por Pompeyo Audivert, que se estrenó en 2013 en la sala Camarín de las musas y realizó funciones en el Teatro Municipal General San Martín, Dynamo Teatro, Espacio IFT, Teatro Picadero y Teatro El Cuervo, de la Ciudad de Buenos Aires. Esta obra se presenta como una farsa, una ficción, una imposible puesta en escena familiar, a la que solo se puede sobrevivir actuando. La tragedia íntima y privada se yuxtapone a la catástrofe colectiva y nacional. Una madre, un padre y su hijo se travisten sucesivamente, interpretan roles: juegan a ser interrogadores e interrogados, victimarios y víctimas, sobre el telón de fondo del gran acontecimiento de la denominada « Masacre de Ezeiza ». El violento enfrentamiento entre las facciones peronistas se presenta como un antes y un después, un irreparable punto de quiebre: « Ahí nacimos a esta irrealidad, desde Ezeiza todo es caída³³ », afirma el Hijo. Ezeiza se configura como un encuentro anunciado con la muerte: la realización de una *hybris*, un destino trágico asumido, deseado y ejecutado con celosa planificación.

El país está manchado de sangre: la bandera celeste y blanca, con la que cubren a los interrogados en la obra, solo puede encontrarse sucia. El entorno exterior deviene puro decorado. Luego de Ezeiza, los acontecimientos se han

33 *Ibidem*, p. 206.

detenido o han devenido pura impostura ficcional. Es por eso que la Madre solo puede sobrevivir a esta época escondiendo en su ropa interior un libro del actor, director escénico y pedagogo teatral ruso, Konstantin Stanislavski. La Argentina « pos Ezeiza », es decir, luego del comienzo del fin, de la derrota del proyecto revolucionario, es un ámbito al que solo se puede sobrevivir a condición de estar oculto, encerrado, escondido o « tabicado », tal como se decía en la terminología de la militancia setentista. Es lo que practican los personajes de la obra, que apenas si tienen contacto con el mundo exterior, al que solo salen para comprar provisiones. Las coordenadas espacio/temporales se borran: no se sabe si se encuentran en el barrio de Flores, en la Ciudad de Buenos Aires, o en un espacio intersticial ubicado entre Mar del Plata y Necochea. Todo lo que viene de afuera se configura como una trampa.

« Creo que no estamos más en la realidad histórica³⁴ », afirma el Padre. Ezeiza prefigura la dictadura, se anticipa al terrorismo de Estado que asolará la historia por venir en los años setenta. Esta es la atmósfera performática y social que atraviesa la obra como un fantasma que recorre la nación con peso propio. La familia de *Edipo en Ezeiza* vive bajo esa desolada intemperie. Esto es lo que lleva al Padre a afirmar, mientras observa con un largavistas directamente al público: « tal vez el problema sea estar siendo explotados de un modo que no habíamos imaginado³⁵ ».

La memoria ya no se configura como un escenario en el que tienen lugar las disputas por los sentidos del pasado, sino que directamente ya no existe o devino imposible. Los personajes parecen haber perdido los recuerdos de corto y largo plazo. Hacen y rehacen de forma permanente el pasado a su antojo. Utilizan palabras prestadas que generan una sensación de extrañamiento e irrealdad pesadillesca. Narran la misma historia trágica familiar, que es la vez el relato de la catástrofe nacional, desde distintos puntos de vista. La reinventan, intercambiándose roles, confundiendo muertes y alterando jerarquías. Todos los relatos tienen, no obstante, un mismo principio y final: los acontecimientos de Ezeiza.

Actuar es propio de un comportamiento impostor, pero no hay, a la vez, verdad alguna que revelar. La teatralidad es vista como una enfermedad, o como una « técnica de infiltración » que utiliza un enemigo invisible, al que no pueden reconocer. Es por eso que el Padre le ordena al Hijo que lo interrogue al respecto: « Preguntame contra qué peleamos, contra quién es la lucha, que

34 *Ibidem*, p. 207.

35 *Ibidem*, p. 191.

ya me olvidé³⁶ ». Actuar es lo único que los personajes de esta obra pueden hacer: asumir distintos roles, interrogarse infinitamente los unos a los otros, en la búsqueda de un sentido irremisiblemente perdido. No existe tampoco una memoria auténtica que recuperar. « No hay ninguna versión confiable de los hechos³⁷ », sostiene el Padre. Lo que se observa más bien es la instalación de capas yuxtapuestas de memorias performativas contradictorias y alternadas, que van construyendo erráticamente la saga familiar/nacional.

La « Masacre de Ezeiza » es reinterpretada en la obra a partir de las manipulaciones y los engaños ejercidos por Juan Domingo Perón, el envejecido líder que retorna del exilio para optar definitivamente por el ala ultraderechista de su movimiento, en detrimento de la Juventud Peronista y de la organización armada Montoneros. Estos últimos fueron así a esa « cita entregada³⁸ » para encontrar la muerte aquel 20 de junio de 1973. Esta perspectiva es lo que le lleva a decir al Hijo: « Nosotros éramos chicos. Por eso obedecíamos. Las palabras del viejo eran órdenes para nosotros. Fuimos unos ingenuos, ¿tendríamos que haber desobedecido, haber sospechado, habernos resistido!³⁹ ». Luego de este oracular y profético acontecimiento, en lo que tuvo de anticipación del terror dictatorial, solo se puede habitar entre escombros, ubicándose en los « fragmentos de un estallido histórico⁴⁰ », en el que viven los personajes de la obra, quienes no dudan en cometer, una vez más, en el final, otro asesinato. El cadáver resultante es cubierto con la bandera argentina, sellando de esa manera la correspondencia entre la masacre familiar y la nacional.

La comunidad representada en esta obra se constituye a partir de una familia nuclear destrozada por la catástrofe nacional. A la tragedia íntima y privada se le superpone aquella colectiva, pública y política, dada por el fin de las utopías revolucionarias de la generación militante de los años setenta y el comienzo del proyecto dictatorial neoliberal, cuyas consecuencias perduran aún en nuestros días. Como en su anterior obra, Pompeyo Audivert pone en escena los fragmentos astillados de una construcción comunitaria, que no ha logrado sobrevivir al fracaso del proyecto político que buscaba la instauración de un socialismo de corte nacional y popular.

36 *Ibidem*, p. 203.

37 *Ibidem*, p. 205.

38 *Ibidem*, p. 206.

39 *Ibidem*.

40 *Ibidem*, p. 208.

Un domingo en familia: las comunidades irreconciliables

Un domingo en familia es una obra teatral de Susana Torres Molina, dirigida por Juan Pablo Gómez, que tuvo su estreno comercial el 9 de mayo de 2019 e hizo funciones hasta el 21 de julio del mismo año en el Teatro Nacional Cervantes. Finalizada la pandemia de COVID 19, retomó sus funciones en 2022 y 2023 en el circuito alternativo de la ciudad de Buenos Aires, en la sala El Galpón de Guevara. Este es el tercer texto de la dramaturga, junto con *Esa extraña forma de pasión* (2010) y *La fundación* (2022), que aborda la vida política del país durante la década del setenta del siglo pasado, por lo que suele ser un tópico recurrente en sus producciones. Es importante destacar que *Un domingo en familia* se estrenó durante el último año del gobierno de Mauricio Macri (2015–2019), que se caracterizó por desarrollar políticas negacionistas en relación a los crímenes de lesa humanidad ocurridos durante la dictadura. Al revisar críticamente aquel período, la obra dialogaba en tensión con el contexto político del momento. *Un domingo en familia* se anclaba en un presente escénico que remitía a los años setenta y que buscaba a la vez conjugarlo con el presente de la coyuntura social y política, en 2019. Se posicionaba así de manera cuestionadora frente al gobierno neoliberal entonces en el poder, a través de audios que irrumpían en la escena y que reproducían declaraciones recientes de la por entonces Ministra de Seguridad Patricia Bullrich, quien justificaba los asesinatos y la represión policial.

La obra narra la desaparición de Roberto Jorge Quieto, quien formaba parte de la Conducción Nacional de Montoneros y fue secuestrado por las fuerzas de seguridad el 28 de diciembre de 1975 en la localidad de Martínez, provincia de Buenos Aires. El jefe montonero se encontraba en ese momento con sus familiares en un día de descanso a la vera del Río de la Plata, de forma pública y a plena luz de día, violando las normas de seguridad de su organización, que él mismo había ordenado que cumplieran todos los militantes. A la vez que construye una narrativa coral y polifónica sobre la militancia política de la década del setenta, la obra indaga en los cruces tensos y conflictivos entre la vida pública y personal de uno de los jefes de una organización revolucionaria y sus consecuencias familiares, privadas y afectivas. ¿En dónde comienzan y terminan las responsabilidades de un líder revolucionario para con sus militantes? ¿Cuál es su rol dentro de la Política y la Historia con mayúsculas y cómo se confronta con sus necesidades y deseos de vivir una historia con minúsculas, esto es, la posibilidad de tener una vida íntima, micropolítica y familiar? La obra de Susana Torres Molina construye un personaje que descrea y cuestiona enfáticamente la militarización de la conducción montonera, que sabe que es necesario, en ese momento de la coyuntura política, resguardar de

la muerte a la mayor cantidad de militantes posibles, y que piensa que la utopía de la revolución social y política se ha transformado en un ideal inalcanzable. El militante montonero se convierte aquí en un nuevo tipo de héroe trágico, que ve cómo la muerte colectiva y generacional avanza pero no puede hacer nada por detenerla. Una perspectiva crítica y distanciada sobre la militancia de aquella época recorre la obra de principio a fin.

Si bien las referencias a la vida y la militancia de Roberto Quieto son evidentes, se lo evita mencionar directamente en la obra, en una decisión dramaturgica que busca pensar en términos más generales sobre la política en la década del setenta. Es una pieza que apunta a revisar críticamente esa época, al reflexionar sobre la derrota de aquel proyecto político encarnado en la comunidad revolucionaria de la generación del setenta. Los personajes se configuran ante todo como discursos tensos, contradictorios, cambiantes. La obra se constituye a partir de voces múltiples entramadas que se mezclan en breves textos fragmentarios. Abundan los múltiples puntos de vista sobre lo acontecido en aquellos años, evitando las dicotomías y las simplificaciones. El trabajo de dramaturgia hace hincapié en el montaje, la edición y compilación de frases, textos y materiales periodísticos y testimoniales de la década del setenta, que son revisitados a la luz del espesor de casi cuarenta años de posdictadura. No existe entonces una construcción naturalista, en la que los personajes tienen un espesor psicológico y volumen individual, porque *Un domingo en familia* se caracteriza por poner en escena procesos colectivos. Es un instrumento que genera reflexión sobre las consecuencias sociales, políticas y afectivas de la política de desaparición del terrorismo de Estado en el presente posdictatorial.

La puesta en escena enfatiza esta sinfonía confusa de voces que caracteriza al texto dramático, al destacar mediante un trabajo musical evidenciado en escena los discursos que se contraponen y que configuran un sistema de fuerzas sobre la militancia setentista. Se ponen en escena así las palabras del propio Juan Domingo Perón, de la juventud peronista radicalizada, de los jefes montoneros y también de los represores y jefes militares. La percusión y el foley en escena adquieren un rol fundamental, así como la organización en módulos de palmas rítmicas que llevan adelante los propios intérpretes y que constituye una partitura que corre paralelamente al texto. Para producir este universo musical, utilizan objetos de muy variada índole, tales como teléfonos y televisores antiguos, monedas, llaves, radios, platillos, bidones de agua, tablas para lavar la ropa, destornilladores e incluso un escudo de Argentina, además de las propias voces de los actores, expresadas en murmullos, gritos, susurros y silencios. El aporte de la compositora, diseñadora de sonido, cantante, pianista y performer Guillermina Etkin, quien guía desde el espacio escénico esta

suerte de orquesta en vivo, es determinante. Este universo ficcional desarrolla la sonoridad de los años del terrorismo de Estado.

La obra sucede escénicamente en un arenero, que remite al domingo libre y despreocupado, rodeado por sus familiares, en el que se encontraba el dirigente montonero. Los actores interpretan a dos personajes a la vez, para lo cual utilizan máscaras que les permiten construir escénicamente las diferencias con pocos elementos, de una manera minimalista. Leen también fragmentos de novelas y de una crítica cinematográfica, e interactúan con una pantalla ubicada al fondo del escenario, en la que se proyectan imágenes. La iluminación con cicloramas simula el cielo y el pasaje del tiempo, un sesgo fundamental en la obra, pues Quieto sabe que está corriendo peligro y que puede ser arrestado en cualquier momento, a la vez que genera el recorte de las figuras en contraluz, lo que dota a la escena de un fuerte dramatismo.

Un domingo en familia pone en escena dos comunidades que en la narrativa de la militancia de los años setenta se encontraban confrontadas y que resultaban irreconciliables. Por un lado, la comunidad de los militantes que estaban vinculados a las organizaciones armadas, que luchaba por un cambio revolucionario del estado de las cosas, esto es, la transformación de la Historia con mayúsculas, y que fue derrotada hasta el exterminio por el terrorismo de Estado. Por otra parte, la comunidad integrada por el núcleo familiar de un líder político cansado de serlo, que anhelaba refugiarse en la narrativa de la historia con minúsculas, aquella conformada por los momentos agradables compartidos como los asados frente al río y los pequeños placeres como el cine, los partidos de fútbol y la buena literatura. Ambas fueron dispersadas y arrasadas por el fragor de la represión dictatorial.

A modo de cierre: comunidades afectivas transitorias

Las piezas que analizamos aquí tienen como horizonte común la puesta en escena de una comunidad de derrotados, en la medida en que interpelan a la generación de los militantes revolucionarios de los años setenta que intentaron producir una revolución social y política, y que fueron arrasados por el terrorismo de Estado llevado adelante por la última dictadura cívico-militar (1976-1983). A partir de estas tres obras buscamos pensar una condición del teatro argentino contemporáneo, que deviene político si consideramos como tal el efecto intersubjetivo que se produce en la relación entre los actores y los espectadores,

entre quienes se conforman « comunidades (afectivas) transitorias⁴¹ ». La condición política del teatro tiene lugar en los afectos/efectos que se generan en el hecho escénico. La politicidad de las obras viene dada por las interpretaciones posibles en una comunidad de actores y espectadores. Este encuentro de subjetividades emancipadas genera aperturas hacia nuevas significaciones que ponen en cuestión las representaciones socialmente aceptadas en relación al pasado reciente, permitiendo de esta manera ampliaciones de los modos de ver y de hacer en común.

En tiempos en donde toda experiencia comunitaria parece haberse disuelto bajo el imperio de las individualidades solipsistas fogueadas por el capitalismo neoliberal, esta « inclinación del uno hacia el otro, del uno por el otro o del uno al otro⁴² » que supone el acontecer escénico deviene entonces un espacio de suma importancia para construir lugares en donde el estar juntos vuelva a resignificarse. Un estar en común que implique a la vez convivir conflictivamente en disenso con las diferencias y las distancias, además de los acercamientos, y en el que los fantasmas míticos de las comunidades originarias perdidas, tan peligrosos en su poder autodestructivo al permitir configuraciones totalitarias que suponen la eliminación del otro, permanezcan desactivados.

41 A.Carreira (2017), *Teatro de invasión. La ciudad como dramaturgia*, Ediciones DocumentA/ Escénicas.

42 J. Nancy (2000), *La comunidad inoperante*, LOM Ediciones, p. 15.

Sommaire des numéros précédents des *Cahiers d'Études Romanes*

Axe de recherches 1 « Pensée, action et structures
sociopolitiques dans l'Europe romane
et dans l'Amérique hispanique (xvi^e-xxi^e siècles) »

Cahiers d'Études Romanes, n° 35 - *Le peuple. Théories, discours, représentations* (2017)

Avant-propos • Marc ORTOLANI Introduction. Le peuple, du mot à la chose. Quelques jalons dans l'histoire des idées politiques • Emmanuèle CAIRE Entre démocratie et oligarchie. Les enjeux politiques de la déinition du *dèmos* à Athènes au v^e siècle • Pascal GANDOULPHE Le mot *pueblo* dans la littérature juridico-politique espagnole du tournant des xvi^e et xvii^e siècles, et son archéologie • Sylvain TROUSSELARD De l'édication du peuple de Dieu. *Le Bestiaire moral dit de Gubbio* • Denis COLLOMP Joies et tristesses des pauvres dans l'épopée française en vers du xiv^e siècle • Léa PICQUET Le peuple chez les Républicains florentins de la Renaissance, déinition et fonctions. Nicolas Machiavel (1469-1527) et Donato Giannotti (1492-1573) • Jean-Marc RIVIÈRE L'émergence de l'individualité comme modalisateur du discours politique chez les *popolani* florentins • Béatrice CHARLET-MESDJIAN et Carine FERRADOU Les mots du « peuple » dans le Calepino. Parcours lexicographique et idéologique du xvi^e au xviii^e siècle • Élisabeth ROCHE-GRANDPIERRE La signification théologique de la notion de peuple au xv^e siècle chez Marsile Ficin • Francisco José ARANDA PÉREZ Pueblo o sociedad en el pensamiento político español de la modernidad. De la república y la comunidad, los súbditos y los vasallos, hacia la soberanía y la ciudadanía • Nejma KERMELE Le peuple absent. Dire et penser les communautés politiques dans l'Amérique hispanique au xvi^e siècle • Nuria VERDET MARTÍNEZ Los pleitos de incorporación a la corona durante el seiscientos valenciano. La visión de jurista Francisco Jerónimo de León • Manuel BORREGO La notion de « peuple » dans le *Quichotte* • Sylvain ANDRÉ Le peuple contre Sancho Bastida de Muñatones. Noblesse et o ciers royaux dans la révolte napolitaine de 1585 • Marion REGESTE-MISTRAL Réformer le peuple ? Objectifs et portée des écrits de Cristobal Pérez de Herrera • Jean-Luc NARDONE *La Révolution de Naples : Les dix jours de Masaniello* (1647). Suivi de l'édition critique d'un manuscrit inédit de la Bibliothèque universitaire de Bologne • Giuliano FERRETTI Le « peuple » sous la monarchie de Louis XIII. Quelques réflexions • Martine VASSELIN Figures populaires dans la peinture ibérique xv^e-xviii^e siècles. Les mutations d'une vision • Cécile MASSONI Peuple parisien, peuple cisalpin. Discours et représentations des élites directoriales sur le peuple en France et en Italie : une perspective comparée (xviii^e siècle) • Barbara DIMOPOULOU La « Bibliothèque démocratique » (1869-1877). Une collection éditoriale au service de l'instruction du peuple • Rémy FUENTES Le Peuple : notion, conscience et progrès. Francesco Faà di Bruno (1825-1888) dans la Turin du Risorgimento • Gérard GÓMEZ La société *rioplatense* et la place du peuple indigène durant le xix^e siècle • Michèle GUICHARNAUD-TOLLIS « Peuple »,

utopie révolutionnaire et construction des nations dans l'Amérique hispanique. Discours et représentations du XIX^e au XX^e siècle • Rubén TORRES MARTÍNEZ L'État-nation, le peuple et ses « droits ». Conguration d'une nouvelle conceptualisation sur le « peuple » depuis l'État • Joao DE OLIVEIRA La construction idéologique du peuple et de ses pratiques culturelles comme paradigme identitaire pour le cinéma brésilien des années 1960 • Sophie COUDRAY Réalité(s) et fantôme(s) d'un théâtre du peuple brésilien. Du *Teatro de Arena* au *Teatro do oprimido*, Augusto Boal et l'idée de théâtre populaire • Francesca BELVISO Le peuple italien vu par un intellectuel (dés)engagé. Pavese, Nietzsche et la naissance de « l'âme nationale » • Sophie NEZRI La notion de peuple et de race italique dans la revue *La difesa della Razza*, publiée en Italie de 1938 à 1943 • Carlo BAGHETTI Formes et fonctions d'un roman impopulaire : *Vogliamo tutto* de Nanni Balestrini • Gilles IVALDI et Maria Elisabetta LANZONE De l'usage politique du peuple *Padano*. La construction d'identité par la Ligue du Nord • Agnès DELAGE Peuple et anti-peuple. La *gente* comme sujet politique en Espagne, des mouvements du 15 M à l'hypothèse populiste de Podemos (2011-2017) • Nasser Suleiman MICHAËLEN GABRYEL Hegel, Marx, Gramsci : Peuple, Nation, Révolution.

Cahiers d'Études Romanes, n° 28 - *Limites, frontières et intersections en Amérique centrale* (2014)

Dante BARRIENTOS TECÚN et Julie MARCHIO Introduction • Werner MACKENBACH Tróp(ic)os en movimiento – retos transnacionales/transareales para los estudios de las literaturas caribeñas y centroamericanas • Emanuela JOSSA Adentro y afuera: lugares y fronteras en la obra de Rodrigo Rey Rosa • Norbert-Bertrand BARBE La literatura nicaragüense en el mundo • Astvaldur ASTVALDSSON El pasado en el presente, lo político en lo poético: sentido de pertenencia en la poesía maya-guatemalteca contemporánea • Vanessa PERDU La construcción de la identidad guatemalteca en los cuentos de Carlos Samayo Chinchilla • Luis PULIDO RITTER Nación y Modernidad en Rafael E. Moscote: aproximación a la obra ensayística de un liberal panameño • Mónica ALBIZÚREZ Arquitecturas de control: espacio y memoria en la cultura guatemalteca • Lina María BURITICÁ LONDOÑO La narrativa femenina en la posguerra literaria centroamericana: Una semántica emergente en un orden *desdiferenciado* • Maud BOURDOIS David Escobar Galindo: La realidad de un conflicto armado entre poesía y novela • Dante BARRIENTOS TECÚN Géneros fronterizos, límites discursivos e intersecciones en las literaturas centroamericanas • Dante LIANO Una dulce noche de la dulce vida • Sandra GONDOUIN De este lado del espejo: cruzando fronteras en *Luisa en el país de la realidad* (Claribel Alegría, 1997) • Alexandra ORTIZ WALLNER Viaje a Oriente. Peregrinaje e inscripción subjetiva en *Cartas de la India* (1912-1914) de María Cruz • Melody NIXON El dilema de la Malinche en Centroamérica contemporánea: Negociando fronteras cambiantes en *Retrato de mujer en terraza* y *Con pasión absoluta* • Sara CARINI Estereotipos culturales y recepción literaria: el caso de *El Asco. Thomas Bernhard en San Salvador* de Horacio Castellanos Moya • Raffaella ODICINO Aires de *familia*: la lengua narrativa de Castellanos Moya en los recorridos de la identidad centroamericana y su traducción al italiano • Oscar GARCÍA Traducción y recepción de la literatura centroamericana en Suecia.

Maquette de couverture Valérie JULIA – PUP – Aix-en-Provence
Mise en page Valérie JULIA – PUP – Aix-en-Provence

Imprimé en France

Service imprimerie de l'université d'Aix-Marseille – PSI – Aix-en-Provence

Dépôt légal 4^e trimestre 2024

ISBN 979-10-320-0538-5

ISSN 0180-684X

Dorothee Chouitem, Rodrigo Díaz-Maldonado, Introduction

■ **La communauté dans l'histoire**

et le discours ■ Guylaine Flourey-Dagorn, Construction et dissolution de communautés nées d'une

Frontière indigène. Le cas argentin ■ João Pedro Rosa Ferreira, Uma comunidade cultural resultante da tradução e da apropriação. Livros estrangeiros na imprensa periódica de língua portuguesa no final do século XVIII e início do século XIX ■ Joy Paillocher, La construction d'une communauté nationale. Usages et enjeux du discours poétique officiel dans l'après-guerre civile espagnole ■ Stefano Magni, Réfutation des discours de la propagande fasciste. L'exemple des exilés antifascistes

■ **Pratiques et résistances communautaires. Dénonciation, destruction et refondation de la communauté nationale**

■ Severiano Rojo Hernandez, L'exemple de la société franquiste (1936-1940) ■ Tobias Etienne-Greenwood, Resistencias estéticas al extractivismo Sobre el repertorio estético de la movilización socio-ambiental en defensa del agua en Mendoza, Argentina ■ Baptiste Mongis, La Comunitaria de Rivadavia en Argentine. D'un territoire l'autre, resignifier la communauté par les arts et le théâtre ■ Mathieu Corp, Deconstruir y replantear la comunidad nacional desde el espacio público. El caso de la iconoclasia durante el estallido social chileno

■ **Mémoire et représentations de la communauté** ■

Mariana Domínguez Villaverde, Una construcción comunitaria entre memoria, cultura y acción. El caso de los pieds-noirs de Alicante ■ Maximiliano Ignacio de la Puente, Museo Ezeiza, Edipo en Ezeiza y Un domingo en familia. Teatro argentino, pasado reciente y comunidades representadas ■ Marina Ruiz Cano, Teatro y comunidad en Euskadi desde 1979. Motivaciones, estrategias y conflictos ■ Roberta Previtera, El peso de la comunidad.

La « gordura » como elemento de construcción y deconstrucción comunitaria en la película Gordos

(2009) de Daniel Sánchez Arévalo ■ **Débats critiques.**

Rubrique coordonnée par Carlo Baghetti ■ Pietro Della Sala, Stefano Magni, Serena Mercuri, Anna Frabetti e Laura Toppan (a cura di), Raccontare la Resistenza. Studi interdisciplinari (Firenze, Franco Cesati, 2023, p. 240)



Presses
Universitaires
de Provence

amU Aix
Marseille
Université

Éditions



CAER
Centre Aixois d'Études Romanes



9 781032 100538

15 €